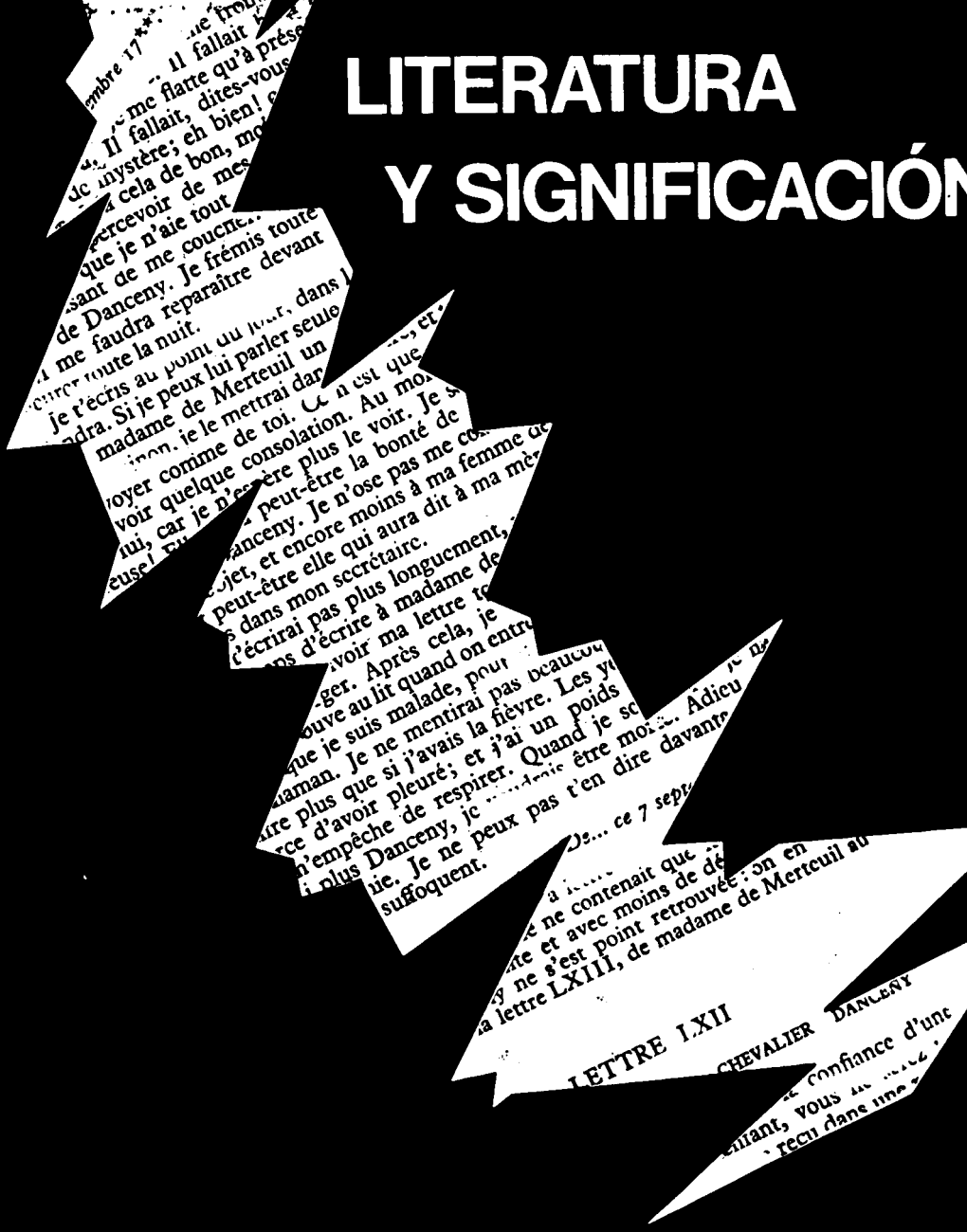
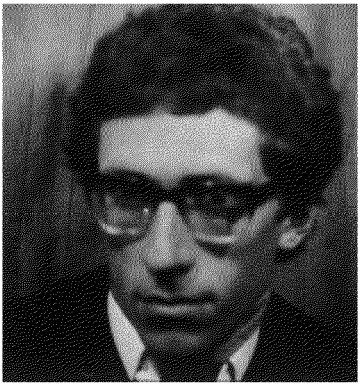
LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN



tzvetan todorov



TZVETAN TODOROV

LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN

Nacido en Sofía, Bulgaria, en 1939, Tzvetan Todorov se diplomó en su universidad natal en 1961, doctorándose en París, en 1966, como destacadísimo discípulo de Roland Barthes. Profesor en la Ecole Practique des Hautes Etudes de París, en la Universidad de Yale y en el Centre Universitaire de Vincennes, los trabajos críticos de Todorov alcanzaron rápidamente una notable difusión por su rigor y personalidad, siendo invitado a frecuentes ciclos de conferencias como las recientemente tenidas en Brasil. En la actualidad, es titular en el Centre National de la Recherche Scientifique, en París, y codirector de la revista de teoría y análisis literario **Poètique.**

La aparición en 1965 de su **Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes,** prologada por Jakobson y rápidamente traducida a varios idiomas, supuso la revelación de este joven crítico en el mundo occidental. E inmediatamente, su valor se acrecentaría con la publicación de **Recherches sémantiques** (Larousse, 1966), **Littérature et signification** (Larousse, 1967), **Qu'est-ce que le structuralisme** (obra en colaboración, Seuil, 1968), **Grammaire du Décaméron** (Mouton, 1969) y numerosos artículos de crítica y teoría literarias en las revistas **Critique, Tel Quel, Communications, Langages,** etc. Últimamente apareció su volumen **Introduction à la littérature fantastique,** en la colección Poétique / Seuil, 1970, que dirige conjuntamente con Hélène Cixous y Gérard Genette.

LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN

TZVETAN TODOROV

Literatura y significación

SEGUNDA EDICIÓN

EDITORIAL PLANETA BARCELONA

ensayos/planeta

DE LINGÜÍSTICA Y CRÍTICA LITERARIA

Dirección: ANTONIO PRIETO y ÁNGEL VALBUENA PRAT

Traducción de GONZALO SUÁREZ GÓMEZ

© librairie Larousse, 1967

Editorial Planeta, S.A., Calvet, 51-53, Barcelona (España)

Sobrecubierta: I.P.T.

Depósito legal: B. 23618-1974

ISBN 84-320-7613-9

Printed in Spain / Impreso en España

Talleres Gráficos "Duplex, S. A.", Ciudad de la Asunción, 26-D, Barcelona-16

SUMARIO

PREFACIO 7

Poética y lectura, 9. Lenguaje y literatura, 13. La estructura de la obra literaria, 16.

I. EL SENTIDO DE LAS CARTAS 19

I. La interpretación de los personajes 23

El modelo formal de la comunicación, 24. Algunos casos particulares, 34. La connotación de las cartas, 41.

II. La interpretación del lector 51

La carta como procedimiento, 51. La carta como elemento de la intriga, 57. La historia de la novela y la historia en la novela, 60.

II. ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN 65

I. La organización del universo representado 71

Lógica de las acciones, 71. Los personajes y sus relaciones, 77.

II. El aspecto literal de la narración 88

III. La narración como proceso de enunciación 99

Las visiones de la narración, 99. Los registros de la palabra, 103.

LA PALABRA SEGÚN CONSTANT 113

¿Qué es hablar?, 120. Palabra personal y no personal; cosas presentes y ausentes, 127. Palabra y deseo, 133.

LA NARRACIÓN PRIMITIVA 139

Antes del canto, 144. La palabra fingida, 148. Los relatos de Ulises, 151. Un futuro profético, 153.

LA GRAMÁTICA DE LA NARRACIÓN 157

LA BÚSQUEDA DE LA NARRACIÓN 173

La narración significante, 177. Estructura de la narración, 187. La Demanda del Grial, 196.

APÉNDICE. TROPOS Y FIGURAS 203

I. Actualidad de la retórica 205
II. El lenguaje figurado 211
III. Ensayo de clasificación 222
IV. Lenguaje figurado y lenguaje poético 232

PREFACIO

Este libro presenta dos tipos de textos: I, un estudio de *Las amistades peligrosas*, que data de 1965; II, una serie de artículos, escritos de 1966 a 1969, que recogen y desarrollan ciertos temas suscitados en el transcurso del primer análisis. Al reunirlos así en un solo volumen no creo atentar a la exigencia de unidad; pero como esa unidad puede no evidenciarse para el lector, trato de hacerla más explícita con el presente prólogo y, para lograrlo, he preferido detenerme sucesivamente en algunas grandes perspectivas.

I. Poética y lectura

Mi primera intención, al elegir *Las amistades peligrosas* como objeto de estudio, era hacer su «análisis estructural»... Sin formarme una imagen precisa del resultado al que había de llegar, me apoyaba en un conocimiento del «método estructural», adquirido durante una investigación propiamente lingüística y mediante lecturas de lingüística y antropología. Una vez en marcha ese trabajo, he llegado finalmente a un resultado; pero cuál no ha sido mi sorpresa al descubrir (y he tardado en hacerlo) que el objeto de mi estudio no era ya *Las amistades peligrosas*. De hecho había abordado dos problemas generales: la organización de la narración y la estratificación de los senti-

dos en una obra literaria, tomando como ejemplo único y constante esa novela, *Las amistades peligrosas*. De hecho, mi objeto lo constituían ciertas propiedades abstractas de la literatura; el libro particular no era más que una de las manifestaciones posibles de esas propiedades.

¿Por qué se había operado esta sustitución de objeto? Pienso que el único responsable era el método estructural, que había sido mi punto de partida. La estructura es siempre el resultado de una abstracción y de una elaboración. En lingüística, la finalidad del análisis no es nunca la descripción de un enunciado, sino el mecanismo subyacente y abstracto que hace posible la existencia de tales enunciados; ese mecanismo se llama la gramática. Si abordamos la literatura dentro de una perspectiva semejante, nuestro objeto no será ya ese enunciado particular que es la obra; debemos, en cambio, tratar de la estructura del discurso literario, que hace posible la existencia de cada obra particular. El objeto del análisis estructural son los posibles y no los reales; éstos sólo son un camino hacia el conocimiento de aquéllos.

Quiero designar con el nombre de *poética* a ese tipo de acercamiento al hecho literario. No es difícil de ver que tal concepto de los estudios literarios debe mucho a la idea que hoy nos hacemos de la ciencia. Puede decirse que el análisis estructural de la literatura es una especie de propedéutica a una futura ciencia de la literatura. Si antaño han fracasado las numerosas tentativas de construir una ciencia de la literatura, es porque querían identificar el objeto de la ciencia con las obras literarias existentes; y su finalidad, con la interpretación «correcta» y «definitiva» de esas mismas obras. Ahora bien, como escribió Ortega y Gasset, «la ciencia no se ocupa de las cosas, sino de los sistemas de signos con los que sustituye a las cosas». La poética no tendrá, por consiguiente, como tarea la interpretación «correcta» de las obras literarias del pasado, sino el estu-

dio de las condiciones que hacen posible la existencia de esas obras.

Hay que añadir inmediatamente que, en la práctica, el análisis estructural nos llevará también a las obras concretas: el mejor camino para la teoría pasa por el conocimiento empírico preciso. Mas este análisis descubrirá en cada obra lo que ésta tiene de común con otras (estudio de los géneros, de los períodos, etc.), o incluso con todas las otras (teoría de la literatura); no podría decir la especificidad individual de cada una. En la práctica, se trata siempre de un movimiento continuo de ida y vuelta de las propiedades literarias abstractas a las obras individuales e inversamente.

Las cosas se simplificarían mucho si los estudios de poética se presentaran como la única variante posible de los estudios literarios; o incluso si se añadiera a ese movimiento de lo particular a lo general un movimiento simétrico e inverso de lo general a lo particular. Este último tipo de estudios tendría por objeto, en esa perspectiva imaginaria, demostrar el funcionamiento de los rasgos generales de la literatura en el interior de cada obra particular. Esta actividad tendría un interés muy escaso por la sencilla razón de que sería la ilustración reiterada de las premisas ya enunciadas y sólo valdría, por consiguiente, como ejercicio escolar. En cambio, un estudio de poética trata de sacar de cada análisis unas conclusiones que completen o modifiquen las premisas de partida; dicho de otro modo, de suscitar un problema teórico.

Es necesario el conocimiento de la obra particular, pero no debe convertirse en una ilustración de las propiedades generales de la literatura. Hacerlo así supondría que el sistema literario está dado de una vez para todas y que las obras individuales no son más que las diferentes combinaciones de propiedades constantes, las diferentes posiciones de un caleidoscopio que es siempre el mismo. Tal cosa vendría a suponer al mismo tiempo

una negación de la historia y de la singularidad del texto individual.

Así, pues, frente a la poética, hay que postular otra parte de los estudios literarios autónoma y asimétrica, que llamaremos la *lectura*. El rasgo específico de la lectura es que hace referencia a un texto particular y que trata de reconstituir su sistema. En lugar de restituir cada elemento de la obra al discurso literario, la lectura lo pondrá en relación con los otros elementos textuales, interesándose en su empleo único y no en su significación general. Para encontrar ese sistema, el crítico deberá poner entre paréntesis provisionalmente ciertas partes del texto, volver a formular otras, y añadir de su cosecha allí donde perciba una ausencia significativa: el precio de la fidelidad es el abandono frecuente, pero justificado...

Para ser posible, la lectura debe dar por hecho que el texto no es pura diferencia: ni en relación con los otros textos, ni en cada una de sus partes con relación a las demás. La primera operación de la lectura es trastornar el orden aparente en el que se constituye el texto: acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones. Trastornar no quiere decir ignorar: el orden de encadenamiento no es indiferente, no es una pura «forma» (nada lo es, en el texto), pero tiene significación tanto por lo que muestra como por lo que oculta. Todo elemento textual es significativo (lo que convierte en caduca la división en forma y fondo), mas estas significaciones no son de igual importancia. La lectura consiste precisamente en elegir ciertos puntos privilegiados: los nudos del tejido... Así se explica que la lectura no es una ciencia y que nunca podrá ser definitiva: los recorridos que pueden hacerse a través de la obra son innumerables.

Resulta arriesgado aplicar las categorías lingüísticas, tal y como son, al texto corriente literario: éste se define por el establecimiento de un cortocircuito sistemático de los niveles lin-

güísticos. Las letras que forman un nombre se encontrarán en el mismo plano que el desarrollo de la intriga; un procedimiento estilístico se pondrá en continuidad con un tema abstracto. La lectura tendrá que elaborar, por lo tanto, sus propios procedimientos semejantes o distintos a los de la lingüística.

Reconstituir el sistema de un texto individual no quiere decir aislarlo de todos los demás textos o buscar su originalidad irreductible. La unidad del texto es funcional, no «etimológica»; las alusiones a otros textos, las aportaciones de todas clases forman parte integrante de él. Por el contrario, debemos negarnos a todo esfuerzo por reemplazar el texto presente por otro texto, que pretende ser más auténtico, cualquiera que sea el sistema de traducción (psicoanálisis, marxismo, ésta o aquella concepción filosófica) utilizado para pasar del uno al otro. El texto es múltiple, nunca es otro texto.

II. Lenguaje y literatura

Tratando de delimitar el objeto y la finalidad de los diferentes tipos de estudios literarios, me he visto obligado incesantemente a confrontar lenguaje y literatura, lingüística y estudios literarios. Hemos de precisar ahora esta relación ambigua y compleja.

En primer lugar, la obra literaria no existe fuera de su literalidad verbal. Este hecho ha dado origen a una disciplina entera: la estilística; como acabamos de ver, la importancia de la materia verbal es incluso más que «estilística», en la medida en que el «estilo» puede entrar en comunicación directa con la narración o con los temas. El último capítulo del estudio consagrado a *Las amistades peligrosas* tiene por objeto la teoría de los estilos en literatura; por otro lado, el estudio sobre *Tropos*

y figuras trata de un tipo particular de discurso, pero cuya importancia es capital: el discurso figurado.

Una segunda imagen de la relación entre imagen y literatura, con la que me he encariñado mucho, es la de modelo. El hombre se ha constituido a partir del lenguaje —los filósofos de nuestro siglo no lo han repetido aún bastante— y nosotros tropezamos con la huella de este último en toda actividad social. O, para recoger las palabras de Benveniste, «la configuración del lenguaje determina todos los sistemas semióticos». El arte —y por consiguiente la literatura—, al ser uno de esos sistemas semióticos, nos da la seguridad de descubrir en él la huella de las formas abstractas del lenguaje. Ésta es la hipótesis que me ha guiado a todo lo largo de mi trabajo; está formulada y explotada, a propósito de un punto preciso, en el artículo titulado *La gramática de la narración.*

Ya se ve que la relación entre literatura y lenguaje está lejos de ser simple: ambas entran, al mismo tiempo, en una relación de semejanza (de substitución) y de contigüidad (de participación). ¿Es posible que el lenguaje sea un modelo del sistema literario puesto que a la vez forma parte de él? Pero la situación se torna aún más complicada si se tiene en cuenta una tercera perspectiva: no ya conocer la literatura a través del lenguaje, sino explorar la esencia del lenguaje a través de todo cuanto nos enseña la literatura. En efecto, cada texto lleva en sí un cierto concepto de la literatura, del lenguaje, de lo simbólico, a la vez en el modo de significación que ejemplifica y, muy a menudo, en una discusión explícita de estos problemas. Ya lo veremos en ejemplos diferentes en *Las amistades peligrosas*, la *Odisea*, la *Demanda del Grial* y, más claramente, en el *Adolfo* de Constant. Si el lenguaje es materia y modelo de la literatura, la literatura es teoría del lenguaje.

Sin embargo, esta tercera perspectiva corre el riesgo de hacer peligrar la legitimidad de las dos anteriores (o en todo

caso su simplicidad). Si el concepto del lenguaje que se desprende de los textos literarios no es idéntico al del que nos servimos nosotros (y así parece ser habitualmente), no tenemos ya justificación para referir la estructura literaria a un modelo lingüístico que, en efecto, no es inocente: no es el lenguaje mismo lo que manejamos, sino, siempre, como ya hemos visto, una cierta representación del lenguaje. ¿Qué nos autoriza a aplicar esta representación a la literatura cuando ésta la rechaza explícitamente?

El conocimiento de la literatura a través del lenguaje tiene un cierto límite trazado precisamente por lo que la literatura nos enseña de diferente sobre el lenguaje. De esto se deducen también ciertas consecuencias para toda reflexión científica sobre la literatura. Conocemos, en efecto, la relación entre la lógica científica y la del lenguaje cotidiano. Una y otra se fundan en la identidad y la oposición, la posibilidad de una repetición perfecta, la generalidad necesaria del signo, etc. Ahora bien, la literatura parece emparentarse más bien con los otros sistemas simbólicos, como el sueño, por ejemplo (en la descripción que de él hace Freud). Sería, pues, incorrecto tratar la literatura dentro de un marco que precisamente se esfuerza por destruir, ya que eso presupondría el fracaso de la literatura, es decir la posibilidad de traducirla integralmente a un lenguaje no literario. Ahora bien, la literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario; si ella significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser.

No se trata, como puede suponerse, de renunciar a todo conocimiento de la literatura o a toda exploración de la literatura a través del lenguaje, sino más bien de trazar un límite que trataremos de apartar lo más lejos posible sin dejar de saber, sin embargo, que existe.

III. La estructura de la obra literaria

Toda investigación que se tenga por honesta consigo misma debe proceder periódicamente a una puesta a punto teórica; debe tratar de hacer coincidir sus premisas teóricas explícitas con las conclusiones que se desprenden de los análisis particulares. Éstos, como se ha visto, siempre vuelven a poner en tela de juicio las premisas iniciales; por consiguiente, la puesta a punto teórica siempre debe comenzarse de nuevo, incluso si lo hacemos con pocas ganas en vista de lo efímera que será.

En el análisis de *Las amistades peligrosas* había llegado yo a un sistema de categorías que parecía a la vez coherente y fiel en lo tocante a la estructura de la obra (y añado: de ficción, pues no he trabajado sobre textos poéticos). Investigaciones posteriores me han conducido a modificar ese sistema en varios puntos; pueden verse algunos de ellos en *La gramática de la narración* y en *La búsqueda de la narración*. Para facilitar la orientación del lector, intentaré aquí una exposición didáctica sobre la estructura del texto.

Distingo tres aspectos de toda narración, llamados: verbal, sintáctico y semántico, resultantes respectivamente de un análisis retórico, narrativo o temático. Esta articulación se funda por una parte en razones empíricas (comodidad en la distribución de los hechos observados), por otra, en los conceptos actuales de la estructura del lenguaje.

El aspecto verbal suscita dos grandes grupos de problemas; el de las propiedades estilísticas (los registros verbales) y el de los puntos de vista (las visiones); uno y otro grupo se relacionan como el enunciado se relaciona con la enunciación. En lo concerniente al «estilo», afirmo la necesidad de crear una tipología de los registros verbales (y no de los estilos personales) que el texto particular pone en relación. Dos oposiciones de

base sirven para la clasificación: la existente entre literalidad y representatividad y la existente entre presencia y ausencia (o presencia fuerte y débil) del sujeto parlante. Se definen así los registros referencial, abstracto, figurado, connotativo, personal, evaluativo, lo mismo que sus subdivisiones.

En el terreno de los puntos de vista, una primera distinción opone los textos de narrador representado y no representado. Dentro de cada uno de los dos grupos, dos parejas oposicionales permiten una mayor especificación: 1) de dentro-de fuera (relación entre el narrador y el personaje); 2) presencia fuerte-presencia débil del narrador en el universo representado.

El estudio del aspecto sintáctico pasa por el de las relaciones que mantienen las unidades narrativas. Distingo, en primer lugar, tres grandes tipos: relaciones lógicas (de causalidad, etcétera), relaciones temporales (de sucesión, etc.), relaciones espaciales (de simetría, contraste, etc.). En el plano sintagmático, identifico dos tipos de unidades: las proposiciones (acontecimiento aislado) y las secuencias (serie coherente y acabada de acontecimientos). En el interior de las primeras, opongo las proposiciones atributivas y verbales (o las categorías del ser y del hacer).

Los predicados de estas proposiciones sufren transformaciones de diversos tipos. Las transformaciones modales, de las que trato en *La gramática de la narración*, se vuelven a encontrar también, aunque diferentes, en la *Odisea* o en la *Demanda del Grial* (las predicciones). Otras transformaciones atañen al estatuto (afirmación, negación, etc.), la intensidad, la percepción, y así sucesivamente. Las transformaciones abren una brecha en la temporalidad lineal de la narración elemental.

Al nivel de las secuencias, se plantean problemas diferentes: primero, en el interior de una secuencia, las proposiciones pueden ser obligatorias, facultativas o alternadas. Por otra parte,

las secuencias se combinan entre sí de diversos modos: encadenamiento, interpolación, entrelazamiento.

El aspecto semántico de la obra literaria es el más complejo. Una primera hipótesis sobre su organización distingue dos redes temáticas incompatibles y coherentes. Una de estas redes está en conexión con la relación del hombre con el mundo, la percepción, la mirada; la otra, con la relación del hombre con otro, el inconsciente, el lenguaje. Se observan ciertas afinidades entre estas redes temáticas y las grandes formas de organización narrativa.

Pido perdón por este modo sucinto de exponer mi tesis y para más detalles señalo al lector mis siguientes libros: *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Seuil, 1968; en colaboración), *Grammaire du Décaméron* (Mouton, 1969), *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, 1970). Recordemos también que esta descripción está llamada a modificarse de una etapa a otra del análisis literario.

El término de una investigación, según el adagio pascaliano, debería ser su punto de partida. No creo estar suficientemente adelantado para sustituir el relato de mi itinerario por una exposición sistemática de los resultados obtenidos. ¿Hay que lamentarlo? Por mi parte, pienso que la crítica obedece a la ley de la poesía épica, tal y como la había formulado Schiller: «Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte».[1]

TZVETAN TODOROV.

1. «El objetivo de los poetas épicos radica en cada punto de su emoción; por ello no nos apresuremos impacientemente hacia la meta, sino detengámonos con amor en cada paso.»

I. EL SENTIDO DE LAS CARTAS

¿Cuáles son los factores que determinan la significación global de un enunciado? Ya la formulación de esta pregunta deja sobreentender que la «significación global» no se reduce a lo que corrientemente se llama «sentido» de un mensaje, es decir a su contenido informativo o, más exactamente, al aspecto referencial del enunciado. Hemos de destacar que no se trata de saber las funciones que puede asumir este mensaje (cuestión a la que da una respuesta el bien conocido modelo de R. Jakobson), sino ¿por cuál de sus aspectos es significante? Para responder a esta última cuestión vamos a examinar todos los sentidos que toma, en *Las amistades peligrosas* de Laclos, un objeto y la palabra que le corresponde, la *carta.*

Aquí pueden tenerse en cuenta dos modos complementarios de entrar en contacto. Puede estudiarse la carta como un hecho de la vida social, sirviéndose de esta materia particularmente rica que se nos brinda en *Las amistades peligrosas*, como colección de cartas (aunque imaginarias). Y se pude también estudiar *Las amistades peligrosas*, como obra literaria, fundados en la mejor comprensión de las cartas, elemento esencial de su construcción.

I

LA INTERPRETACIÓN DE LOS PERSONAJES

Para poder hablar de la significación de las cartas en general, y no sólo como procedimiento novelesco, hay que colocarse en primer lugar en el punto de vista de los personajes y no en nuestro punto de vista de lectores de una novela. La discusión que mantienen los personajes en torno al objeto *carta* hará destacar sus diferentes aspectos, así como las características del proceso durante el cual ese objeto se carga de sentido.

Esta toma de posición tendente a hacer más simple y más claro el análisis precisa una formulación bien neta. Por consiguiente no se tratará aquí de las cartas, verdaderas o imaginarias, que componen *Las amistades peligrosas*, ni de la percepción que nosotros, como lectores, tenemos de ellas. Tan sólo serán examinados los pasajes de la novela en los que se trata de las cartas. Esta limitación se explica por el cuidado de no confundir en el punto de partida el sentido propio de carta en general o en una sociedad determinada con el que tiene como parte constitutiva de una novela. Únicamente nos servirá para este análisis la función referencial de las frases de la novela; esas frases no tendrán sentido para nosotros más que en rela-

ción con la realidad que describen. Sus demás aspectos no serán objeto de nuestro estudio.

Anticipando un desarrollo ulterior, podemos decir que esa función referencial no es evidentemente el único elemento que cuenta en la percepción que el lector tiene de las cartas. La número 153 nos suministra un sencillo ejemplo de ello; la carta termina así :«Respuesta de la marquesa de Merteuil escrita después del final de la misma carta: "¡Pues bien! ¡La guerra!"» El hecho de que la marquesa escriba su respuesta en la parte de abajo de la carta misma de su corresponsal, y no en una hoja aparte, está provisto de una significación que no puede pasarse por alto. Pero para evitar toda confusión en los niveles del análisis, la percepción que los personajes tienen de las cartas y los comentarios que éstas les sugieren serán aislados de los nuestros; y esto con tanto menor escrúpulo cuanto que vamos a encontrar en ellos los mismos rasgos que nuestra propia percepción habría retenido.

1. El modelo formal de la comunicación

Buscar aspectos de la significación distintos del referencial no debe ser equivalente a desconocerlo; es de toda evidencia que una parte mayor de la significación de un enunciado coincide a menudo precisamente con este aspecto referencial.

Gracias a él un enunciado se relaciona con una realidad que le es exterior. Las cartas en *Las amistades peligrosas* examinan frecuentemente ese aspecto; y de hecho, casi siempre sólo se trata de él. Sería enojoso, y por lo demás inútil, establecer una lista de los diferentes casos, ya que esos ejemplos no sugieren cuestiones teóricas importantes (en los capítulos siguientes se examinarán algunos casos particulares). Pero veamos un ejemplo que, al tiempo que ilustra este aspecto, señala ya otro

diferente. Está sacado de las cartas de la señora de Rosemonde: «...nada o casi nada me habéis hecho saber por vuestra carta. Si sólo estuviera informada por ella, ignoraría aún quién es el hombre que amáis...» (carta 103). Con estas frases no se evoca simplemente la realidad (digamos las relaciones entre Tourvel y Valmont), sino también la carta misma y, más particularmente, la ausencia de un nombre. Esa ausencia está tomada aquí «de la carta», porque no existe más que en el referente, y las dos corresponsales saben perfectamente de quién se trata.

Es un fenómeno particular, provocado por la presencia de lo que podría llamarse la «palabra inadecuada», es decir, una palabra que no designa correctamente a su referente: mentiras, hipocresías, errores, etc. La palabra fingida toma una importancia teórica inesperada: este tipo de palabras remite de la realidad designada al enunciado mismo; el receptor no puede ya limitarse a la percepción de la referencia a través del enunciado: aparece aquí un primer grado de opacidad.

He ahí, por consiguiente, un primer aspecto de la significación, diferente del aspecto referencial; llamémosle su aspecto literal. Se manifiesta en los casos en los que se evoca el enunciado mismo, pero no su referencia. Tales casos son raros en *Las amistades peligrosas*: la mayoría de las veces, cuando se evoca una parte del enunciado, se establece involuntariamente una relación con la realidad designada. Así, pues, no es por falta de atención al mensaje por lo que los personajes de la novela hablan rara vez de él, sino porque la evocación de un enunciado en cuanto sentido evoca fácilmente la referencia subyacente. Sin embargo, este enunciado no se considera como una acumulación ininteligible de sonidos o de letras, sino como una unidad de sentido, las palabras en él tienen valor de palabras y no de cosas, ni de series de fonemas.

Existen, no obstante, algunos casos que permiten observar más de cerca el aspecto literal del enunciado. Todos ellos se

encuentran en las cartas de la señora de Merteuil, quien concede la mayor atención a la carta en sí misma. En una de sus cartas a Danceny, le señala hasta dónde pueden arrastrarlo las consecuencias lógicas de ciertas expresiones como «Enseñadme a vivir donde vos no estéis» (c. 121). En otro lugar escribe a Valmont: «Así es como, sin dejar de apreciar la cortesía que os ha llevado a suprimir cuidadosamente todas las palabras que os habéis imaginado que podían desagradarme, he visto sin embargo que, tal vez sin daros cuenta, pese a todo, seguíais conservando las mismas ideas. En efecto, ya no es la adorable, la celeste señora de Tourvel, sino que es *una mujer asombrosa, una mujer delicada y sensible*, y eso con exclusión de todas las demás; *una mujer rara en fin*, y tal *como no podría encontrarse otra igual*. Lo mismo ocurre con ese encanto desconocido que no es *lo más fuerte*» (c. 134; y otro tanto en la carta 141). ¿Por qué aquí está tan perfectamente observado el aspecto literal del mensaje, cuando, en las restantes ocasiones, los personajes tratan inmediatamente de la realidad designada? En ninguna de las frases citadas y discutidas se utilizan las palabras en su función referencial: en el primer caso, se trata de un imperativo, palabra concentrada por excelencia en el receptor; en el segundo (así como en la carta 9, o en la carta 33), se trata de palabras expresivas que informan sobre su emisor más que sobre su objeto (¿cuál es el referente de palabras como *asombrosa, delicada y sensible, rara*, para un ser humano, etc.?) Tales palabras describen mucho más los sentimientos de Valmont, implicados en su discurso, que las cualidades de la señora de Tourvel. Esta propiedad del discurso facilita a los personajes el detenerse en el enunciado mismo o, más exactamente, en su aspecto literal. Hay, pues, varios tipos de discurso de los que algunos resultan más perceptibles que otros.

Las observaciones citadas de la señora de Merteuil sobre el aspecto literal del enunciado se dirigen a expresiones en el inte-

rior de una frase. El campo se ensancha mucho si pasamos a enunciados de mayores dimensiones, compuestos de varias frases. La estructura de la frase es rígida, está dada por la lengua y el usuario individual no puede introducir en ella más que modificaciones de escasa importancia. Al contrario, la estructura del enunciado es mucho más suelta, permite una multiplicidad de variaciones; por consiguiente, el enunciado, serie lógica de varias frases, es menos transparente que la frase. En el sentir de los locutores, la frase cae por su peso, tiene un carácter natural que la hace imperceptible. El enunciado, por el contrario, presupone siempre una decisión por parte del locutor, sobre todo en lo que concierne a su organización global.

Esta variedad del aspecto literal de un enunciado es también un tema frecuente en las cartas de la señora de Merteuil. Veamos la característica que ella le da, a propósito de una carta de Valmont: «...en amor no hay nada tan difícil como escribir lo que no se siente. Quiero decir escribirlo de un modo verosímil: no porque no se sirva uno de los mismos términos; sino porque no se coordinan lo mismo, o más bien porque se coordinan, y basta eso. Volved a leer vuestra carta: el orden mismo que en ella reina os denuncia a cada frase» (c. 33).

Al estilo le está reservada una labor particular: la de hacer verosímil otro enunciado que contendría las mismas palabras, pero coordinadas de diferente modo. Valmont se muestra completamente penetrado por las ideas que predica la señora de Merteuil, ya que más tarde escribe: «...he puesto mucho cuidado al escribir mi carta y he procurado mostrar en ella ese desorden que mejor puede traducir nuestros sentimientos» (carta 70).

Tener en cuenta el aspecto literal de un enunciado es dar a este enunciado una cierta opacidad, pues su significación se compone, en tal caso, no sólo de lo que evoca, sino también de lo que es. Este aspecto no por ello deja de estar ligado al

sentido de las palabras. Frente a él existe otro que presenta un grado más elevado de opacidad del enunciado: aquí el enunciado no es ya considerado como una serie coherente de palabras, sino como un objeto. Este aspecto del enunciado puede llamarse su aspecto material; y puede igualmente modificar su significación global. En el caso de la carta, este aspecto toma la forma de la cuartilla en la que está escrita, de la tinta, de la letra. Podemos preguntarnos en qué medida hay que evaluar, en el estudio de la significación, rasgos tan contingentes como el papel y la tinta; pero fácilmente se ve que, en el caso contrario, una parte del sentido de las cartas hubiera pasado desapercibida.

Tomemos el caso, frecuente en la novela, de la carta cubierta de lágrimas (c. 44, 97, 124). Semejante indicio puede modificar el mensaje radicalmente, y hasta puede reemplazarlo. Así le sucede a Valmont: «Las volví a guardar con enfado [las otras cartas]; pero mi disgusto se mitigó al encontrarme con los pedazos de mi famosa carta de Dijon, cuidadosamente reunidos. Por fortuna tuve la ocurrencia de releerla. Podéis juzgar de mi alegría cuando descubrí en ella huellas de las lágrimas de mi adorable devota. Lo confieso, cedí a un movimiento propio de un jovenzuelo y besé la carta con un arrebato del que no me creía susceptible» (c. 44). De no haber estado cubierta de lágrimas, esta carta hubiera tenido un sentido muy diferente o no hubiera tenido ninguno. Asimismo esta carta contiene otra manifestación del aspecto material que determina su sentido: «lo que me soprendió, más agradablemente todavía, fue ver la primera [carta] de todas, la que yo creía haberme sido devuelta por una ingrata, fielmente copiada por su mano; y con una letra alterada y temblorosa, que daba buen testimonio de la dulce agitación de su corazón cuando estaba entregada a esa tarea» (c. 44).

Estos ejemplos recuerdan otro tomado de la historia y no de la literatura: el estallido de una insurrección, en el siglo XIX,

fue anunciado por una carta escrita con sangre en vez de tinta. El mensaje de esa carta, llamada luego «la carta ensangrentada», se encontró ilustrado y confirmado, mejor que de ningún otro modo, por su aspecto material. Este aspecto material (la forma exterior del enunciado) escapa a la atención de los investigadores; sin embargo, tiene múltiples manifestaciones en la vida cotidiana. Por ejemplo, todos los profesores se dejan influir por el aspecto legible o ilegible del texto que se les presenta; el mismo mensaje no se recibe igual según venga en una hoja de papel limpia o sucia, o según esté presentado de tal o cual manera. El fenómeno, muy extendido, que consiste en no poderse aislar de su propio texto antes de que sea escrito a máquina o incluso antes de que sea impreso, hace resaltar el mismo aspecto material del enunciado.

Podríamos vernos tentados de señalar que la materialidad de la carta la distingue de muchos otros signos (o mensajes) y en particular de la lengua hablada, que tiene un soporte fónico y no material. Pero, si se entiende este término en un sentido más amplio, podremos también dar cuenta de estos cambios en el sentido del enunciado que se deben a una voz trémula o demasiado sosegada, a movimientos de las manos muy rápidos (en un lenguaje de gestos) y así sucesivamente. Este aspecto del enunciado, excluido con razón del campo de la lingüística clásica, se hace pertinente en un examen semiótico.

Sólo teniendo en cuenta esas facetas materiales de los enunciados podremos precisar la relación entre lo escrito y lo hablado. El texto escrito puede conservarse (se opone de ese modo a la instantaneidad de la palabra). Por la misma razón, puede ser reiterado sin que su sentido se altere sensiblemente. Danceny copia algunas cartas de la señora de Merteuil; la única diferencia significativa radica, como después veremos, en la connotación: la copia no tiene el valor de autenticidad que tiene la carta original.

Merece subrayarse la oposición entre lo escrito y lo hablado: con demasiada frecuencia olvidamos que la obra literaria, en nuestros tiempos al menos, representa un discurso escrito y no hablado. Este olvido tiene incluso una base teórica, aunque la teoría en cuestión (la glosemática) no se haya constituido aún a propósito de la literatura. En efecto, según los glosemáticos, la oposición entre lengua hablada y lengua escrita no reside más que en la sustancia, mientras que la configuración del lenguaje es una pura forma. Que esta forma se manifieste por medio de letras o de sonidos, nos dice esa teoría, la forma lingüística y, por lo tanto, el lenguaje mismo, no se ven afectados en modo alguno, desde el punto de vista lingüístico siempre se trata de lo mismo.

Pero el aspecto material, ya lo hemos visto, es uno de los factores que determinan la significación de un enunciado; resulta, pues, imposible concebir la diferencia entre escrito y hablado como no lingüística.

El aspecto material de un enunciado pertenece a un conjunto de elementos que se ha llamado el «proceso de enunciación» (y que no ha de confundirse con el acto de emisión del que no es más que una de las partes). Todos los elementos constitutivos del proceso de enunciación pueden contribuir a un cambio en la significación del enunciado que tiene al propio tiempo, por su existencia misma, un sentido global. Tomemos por ejemplo los interlocutores, emisor y receptor, elementos esenciales de ese proceso. La existencia de un emisor para cada enunciado es significativa; para convencernos de ello basta considerar un enunciado en el que el emisor está ausente. Tal es el caso de la carta 167; su autor se siente obligado a justificarse ya que percibe el sentido de la carta anónima: «Razones particulares me impiden firmar esta carta; pero confío en que, por no saber de quién viene, no haréis menos justicia a los sentimientos que la han dictado».

El receptor mismo se encuentra en estrecha relación con el enunciado. A menudo no ocurre así por razones idénticas a las concernientes al emisor: su nombre está escrito encabezando cada carta y su presencia es tan necesaria que se habla poco de él. Sin embargo, hay casos en los que el hecho de que se trata de ese receptor, y no de otro, toma una importancia destacada. Tal le ocurre a la señora de Rosemonde con respecto a la señora de Tourvel, en la carta 103: «No podré aliviar vuestras penas, pero las compartiré. Sólo con esta intención recibiré gustosa vuestras confidencias... Esto aportará un ligero consuelo a vuestras penas, pero al menos no lloraréis sola: y cuando ese desdichado amor tome demasiado imperio sobre vos, y os obligue a hablar de él, más vale que lo hagáis conmigo y no *con él*». En las últimas palabras de esta cita aparece una indicación precisa sobre la alteración de la significación provocada por el cambio del receptor (y no del contenido del enunciado). Este cambio resulta todavía más sensible si, por excepción, la carta no tiene receptor; entonces todo su sentido se encuentra modificado. Tal es muy especialmente el caso de la carta 161 *(La Presidenta de Tourvel a...)*. No es simplemente una carta dirigida a varias personas; según la justa observación de la señora de Volanges, «no se dirige a nadie por dirigirse a demasiada gente» (c. 160). La novela presenta simétricamente —hagámoslo notar— una carta sin emisor y una carta sin receptor.

En la descripción del receptor como parte del proceso de enunciación, hay que guardarse de traspasar ciertos límites. El comportamiento del receptor, que sigue al acto de recepción, no forma parte del proceso (lo cual corre el riesgo de hacernos olvidar una definición imprecisa de la función conativa —o apelativa o impresiva—). Un buen ejemplo de este comportamiento, provocado por el enunciado pero que permanece fuera del proceso de enunciación, se discute en la carta 33: «...¿De qué os

serviría el enternecerla con cartas, puesto que no estaríais allí para aprovecharos? Aun cuando vuestras lindas frases produjeran la embriaguez del amor, ¿creéis que esta embriaguez duraría lo suficiente para evitar que la reflexión impidiese ponerlo de manifiesto?», etc. Cualquiera que sea el comportamiento del receptor, en nada puede modificar el sentido intrínseco del enunciado que sigue siendo, por lo tanto, independiente.

Otros dos componentes del proceso de enunciación son el acto de emitir y el de recibir el enunciado. El sentido del primero está particularmente bien ilustrado en *Las amistades peligrosas*. Valmont escribe a la señora de Tourvel «desde el lecho y casi entre los brazos de una mujerzuela [una carta], que hasta ha sido interrumpida por un acto de infidelidad completa» (c. 47). El conocimiento de este hecho influencia muy profundamente la percepción que el lector tiene de esa carta (igual que la de la señora de Merteuil, que la recibe al mismo tiempo que su comentario); estas condiciones particulares del acto de emisión son las que dan un sentido preciso a pasajes como «y ya preveo que no terminaré esta carta sin verme obligado a interrumpirla», «Nunca he experimentado tanto placer al escribiros» (c. 148).

Hay que sacar una primera conclusión de este análisis. Y es que nos muestra cuán falsa es la imagen por la que el locutor dispone de un sentido preexistente expresado por las formas lingüísticas; la verbalización es un proceso en el que todos los elementos y todos los aspectos son significativos, aunque en grados diferentes. El sentido no existe antes de ser articulado y percibido, nace en este momento mismo y no se reduce a la información que nos suministra el aspecto referencial del enunciado; no existen dos enunciados de sentido idéntico si su articulación se desarrolla de modo distinto. Incluso el empleo de la palabra *código* es peligroso, ya que podría justamente hacernos creer en el mito de la significación preexistente. En

esta perspectiva, está claro que la labor de las ciencias de la significación no ha de ser la de agotar esta significación por la enumeración, sino más bien la de mostrar las condiciones de su formación y de su existencia, revelar los diferentes aspectos que contribuyen a ella, describir las relaciones que éstos mantienen, etc.

¿Cómo es que las teorías lingüísticas corrientes, al interrogarse sobre el sentido del enunciado, apenas se ocupan de los aspectos de la significación aportados por el proceso de enunciación? Sin duda una de las principales razones reside en el hecho de que esas teorías se refieren, explícitamente o no, a la palabra oral y no al discurso escrito, es decir a un caso particular de la producción verbal, que se caracteriza por la presencia al máximum de todos los elementos del proceso de enunciación (como los que R. Jakobson llama «emisor», «receptor», «contexto», «contacto»). Sin embargo, en el caso de un texto escrito, ninguno de esos elementos se manifiesta del mismo modo que en el caso de la palabra oral. El texto escrito, y sobre todo impreso, no nos informa sobre su autor que, en principio, está ausente en el momento de la percepción. El receptor de un mensaje escrito es indefinido en lo posible: ¿Cómo prever quién es el que va a leer un texto, y si alguien lo va a leer alguna vez? El texto escrito no tiene, en la inmensa mayoría de los casos, contexto, es decir situación designada, presente al mismo tiempo que él a los ojos del receptor. En fin, es difícil hablar del contacto, en la medida en que entre el acto de emisión y el acto de recepción pueden transcurrir siglos.

Estas oposiciones son de capital importancia. El lenguaje suple sus faltas: si en el caso de la palabra oral, la presencia de todos estos factores fuera del enunciado provoca su ausencia en el interior de éste, en el texto escrito se manifiesta su ausencia «real» por una presencia particularmente sensible. He ahí por qué, tratándose de las cartas, no podíamos dejar de lado

a los elementos del proceso de enunciación. Ninguna palabra evoca una imagen de su emisor (ni tampoco de su receptor) tan rica como la del texto escrito: precisamente porque a su emisor y a su receptor se les supone ausentes o desconocidos. La palabra no evoca la realidad a la que se refiere; las palabras orales son la muerte de las cosas; pero se conoce desde siempre esta propiedad de la literatura, de las combinaciones de letras, de recrear, de instaurar una realidad que no tiene ninguna otra existencia. Ausencia y presencia se designan la una a la otra; y Artaud hablaba ya de «un silencio formado por pensamientos que existe entre los miembros de una frase escrita».

2. Algunos casos particulares

1. La cita

A lo largo de todo el libro, las cartas viajan entre los personajes. Pero el sobre contiene a menudo más de un mensaje: otras cartas acompañan a las que se dirigen directamente el uno al otro. A veces, su finalidad es dar un simple informe, otras veces es suministrar la prueba de un acto realizado. Estos mensajes «en segundo grado» mantienen visiblemente la misma relación con las cartas ordinarias que la cita, palabra en segundo grado, con el discurso por el que está recogida. ¿Cómo definir la cita en el marco del modelo formal propuesto anteriormente? Con tal fin, designemos por emisor 1 y receptor 1 a los interlocutores de la carta base, por emisor 2 y receptor 2 a los de la carta que se cita. El caso más corriente parece ser aquel en que la carta (o la frase) citada debe tener otro emisor; podemos formularlo así: emisor 1 $\neq$ emisor 2, receptor 1 = receptor 2. Por ejemplo, la señora de Merteuil une a la carta que

envía a Valmont las dirigidas a Valmont por la señora de Tourvel. Pero el caso inverso es igualmente posible; su fórmula sería la siguiente: emisor 1 = emisor 2, receptor 1 ≠ receptor 2. Valmont envía a la señora de Merteuil cartas que antes había enviado a Tourvel.

Con frecuencia también, no se verifica ninguna de esas ecuaciones; pero existe una cierta relación entre los interlocutores. Así Valmont envía a la señora de Merteuil las cartas que ha recibido Tourvel; las relaciones son como sigue: emisor 1 = receptor 2, emisor 2 ≠ receptor 1. El caso inverso está esbozado en la carta 162: Danceny escribe a Valmont citando una carta de Valmont a la señora de Merteuil; luego emisor 2 = receptor 1, emisor 1 ≠ receptor 2. Finalmente, pueden existir dos casos límites: cuando el emisor 1 = receptor 2, y emisor 2 = receptor 1; en otros términos, cuando el destinatario reexpide la carta recibida a su autor (es lo que hace la señora de Volanges, según la carta 154). Por otro lado, es también posible quo no exista ninguna relación entre los interlocutores de la primera y de la segunda carta: así Danceny envía a la señora de Rosemonde las cartas cruzadas entre Valmont y la señora de Merteuil.

El rasgo común a todos estos casos era el cambio de uno de los interlocutores; ¿pero es ésta ciertamente una condición necesaria de la cita? En la carta 82, Cecilia pide a Danceny que le devuelva un día sus propias cartas (puesto que su madre se las había cogido y las había enviado a Danceny). Si Danceny remite a Cecilia las cartas que ya le había mandado una vez, entonces emisor 1 = emisor 2; receptor 1 = receptor 2, y, sin embargo, la carta devuelta reuniría las cualidades de una cita.

Si se trata de la frase, podemos imaginar una situación en la que X dice a Y: «Yo os decía hace un año: ¡divorciaos!» En este caso, X cita a Y sus propias palabras; no hay cambio ni en el emisor ni en el receptor. ¿Qué es entonces lo que difiere?

Lo que difiere es el proceso entero de enunciación; la cita puede ser definida como un enunciado de doble proceso de enunciación, un enunciado cuya enunciación actual no es original.

Algunos ejemplos más particulares permitirán precisar esta definición. El primero es la actitud de Valmont hacia la correspondencia de la señora de Tourvel: en la carta 44 cuenta Valmont cómo se apodera de las cartas de sus adversarios desconocidos (con ayuda de la camarera de Tourvel); más tarde intercepta la cartas de Tourvel a la señora de Rosemonde (cartas 110, 115, 125). ¿Puede hablarse aquí de una cita? Evidentemente no; y la razón en este caso consiste en que no hay emisor 1, no hay más que una carta destinada a alguien, de la que se incauta otro; pero esa carta no le ha sido enviada nunca por nadie. Se trata de la *intercepción* que consiste en un desdoblamiento del receptor; no hay integración de un discurso en otro; no hay por consiguiente cita.

Otro caso particular de cita viene descrito en la carta 141; se trata de la famosa carta enviada por la señora de Merteuil a Valmont y reexpedida por este último con su firma a Tourvel. ¿Se trata allí, de hecho, de una cita? Hay que decir en primer lugar que este ejemplo reúne dos fenómenos diferentes; por una parte no hay enunciado 1; por otra, el receptor 1 (Tourvel) ignora que se trata de una cita. La primera condición no parece, por sí sola, impedir la posibilidad de una cita: podemos imaginar fácilmente que alguno citaría una frase de otro sin hacerla preceder de la fórmula: «Como dice X...» Pero para que esta frase se perciba como cita, debe cumplirse una de las dos condiciones siguientes: o bien el receptor 1 no ignora la existencia del emisor 2, en otros términos, sabe que se trata de una cita; o bien el emisor 1 marca con un signo convencional —que no es en sí mismo un enunciado— que se trata de una frase referida: por ejemplo, una entonación especial, o bien, en el lenguaje escrito, unas comillas. Ninguna de las dos condi-

ciones se cumplen en el caso citado, y esta es la razón que explica que Tourvel no percibe esta carta como una cita, sino como un mensaje original. Sin embargo, para Valmont esta carta conserva el valor de una cita; la cita no existe, por lo tanto, más que para uno de los interlocutores. Todos los casos son posibles aquí: el receptor puede saber que se trata de una cita mientras que el emisor lo ignora; ambos pueden ignorarlo. Pero, en fin de cuentas, para que un enunciado sea una cita, es preciso que sea percibido como tal (¡sin prejuicio filosófico!) por una persona al menos; y ésta no lo ignorará.

En fin, un tercer caso límite de la cita es aquel en que un mensaje va dirigido a un vasto público, cuando inicialmente había sido destinado a una sola persona; es, por consiguiente, un caso de multiplicación de receptores. Este caso se sitúa visiblemente en los límites de la cita, pero es particularmente interesante porque suministra la estructura formal de la acción de «dar publicidad» que, como veremos más adelante, juega un papel de importancia en la estructura de la novela. En efecto, casi todos los casos en que se publica la conducta de alguien se realizan divulgando el contenido de una carta: tal sucede con la vizcondesa en la carta 71, con la marquesa de Merteuil, en las cartas 168, 175. Valmont expone así los principios de tal procedimiento: «...estas cartas... pueden llegar a ser útiles... Escogiendo bien en esta correspondencia, y no presentando más que una parte, la pequeña Volanges parecería haber dado ella todos los primeros pasos y haberse entregado abiertamente. Algunas de las cartas incluso podrían comprometer a la madre...», etc. (c. 66). De este modo la cita recibe una aplicación inesperada.

2. *Enunciado reflexivo y enunciado performativo*

La cita es un enunciado cuyo proceso de enunciación no es original. No es ésta la única manifestación particular de ese proceso. Se realiza otra en el enunciado reflexivo, si damos este nombre a los enunciados que tratan de sí mismos. Así Valmont puede escribir: «me siento más sosegado desde que me he puesto a escribiros» (c. 100). Habla, por lo tanto, en el interior de un enunciado, de uno de los elementos del proceso de enunciación de ese mismo enunciado, de su acto de emisión.

Las cartas que, en *Las amistades peligrosas*, tratan de esas mismas cartas, permiten descubrir varias características del enunciado reflexivo. En primer lugar, todos los aspectos del enunciado pueden ser discutidos allí (aparte de su aspecto referencial), tanto su proceso de enunciación (como en la cita precedente) como su aspecto literal, lo que evoca la carta 64: «si esta Carta tiene poco orden y poca ilación en sus ideas, debéis notar también en ella cuán dolorosa es mi situación».

Desde el punto de vista formal, esos extractos no ofrecen nada de particular con relación a los que tratan de otras cartas. Evidentemente hay que señalar la posibilidad que tiene el discurso de volverse sobre sí mismo, puesto que la realiza muy a menudo; pero el enunciado reflexivo no tiene una estructura diferente de la de los otros enunciados. Lo mismo que el enunciado ordinario, tiene un referente; sólo que este referente coincide con el enunciado mismo. Su rasgo más importante hay que buscarlo en otro lado.

La aptitud del enunciado de tratar de sí mismo engendra posibilidades infinitas de encaje de los enunciados y, en fin de cuentas, de sentidos nuevos. Al ser la parte reflexiva mucho más extensa de lo que se cree de ordinario, encontramos aquí

una explicación suplementaria a la imposibilidad de agotar el sentido. La capacidad del enunciado de tratar de sí mismo abre una vía vertiginosa a la creación de sentidos nuevos y, por cuidadoso que se sea en sus descripciones sucesivas, una parte de este sentido queda siempre fuera de nuestro alcance. La única solución posible es, evidentemente, renunciar al deseo de describir y de exponer el sentido de la obra, para no tratar más que de las condiciones en las cuales aparece este sentido.

El enunciado performativo tiene una semejanza aparente con el reflexivo. Como el sentido de este término, introducido por el filósofo inglés John Austin, no está definitivamente establecido, es necesario, ante todo, definirlo. Para Austin el enunciado performativo «sirve para efectuar una acción» (a la inversa del constativo) y «formular tal enunciado, *es* efectuar la acción» («Performativo-Constativo», in: *La philosophie analytique*, París, 1962, p. 270). Pero la concepción por la que se considera el enunciado constativo como una ausencia de acción sólo tiene en cuenta el sujeto del enunciado y no el de la enunciación. Por consiguiente, desde el comienzo hay que ocuparse de este último sujeto pues, en el caso del performativo, es el que realiza la acción. La significación de cada enunciado está constituida en parte por el sentido de su proceso de enunciación. Desde el punto de vista del sujeto de la enunciación, toda frase, todo enunciado es al mismo tiempo acción, a saber: la acción de articular este enunciado. No existe, pues, enunciado que no sea performativo en el sentido dado a esta palabra por Austin; de hecho se trata de la impronta del proceso de enunciación en el enunciado.

El proceso de enunciación deja su impronta en todo enunciado; pero los casos descritos por Austin tienen una especificidad suplementaria: la descripción propuesta no es suficiente. Hay que introducir una nueva distinción para poder oponer el performativo al constativo. El performativo concierne a los

casos en que el proceso al cual se refiere el enunciado consiste en el proceso de enunciación de esta misma frase; el constativo aparece en las frases que presentan simplemente la impronta del proceso de enunciación en el enunciado, al designar este último un proceso diferente al de su propia enunciación. Así la frase: «¡Es usted un imbécil!» pone en tela de juicio su propio proceso de enunciación, es un acto, un insulto; pero al mismo tiempo contiene un aspecto referencial, se refiere a una realidad que le es exterior y por eso mismo constativa. En cambio, la frase «Yo decreto la movilización general» (performativo) no designa ningún fenómeno exterior.

En la mayor parte de los casos, los elementos lingüísticos necesarios para esta frase sólo son dos: el pronombre personal de primera persona y un verbo «declarativo-yusivo» en presente de indicativo. El complemento de este verbo o, frecuentemente, la oración subordinada que lo constituye, no está limitado por ninguna obligación. Esta segunda oración (o este complemento) puede, por consiguiente, tener el valor del constativo; y este valor no desaparece después de englobarse en la frase. Si yo digo: «Juro que ayer estaba en mi casa a las diez de la noche», se trata evidentemente de un performativo; pero no está menos claro que esta frase tiene también una faceta constativa, puesto que informa, por la oración subordinada, sobre mi presencia en un cierto lugar, ayer a las diez. Esta última oración puede ser verdadera o falsa, mientras que para el performativo no puede plantearse la cuestión de la verdad. No puede olvidarse este aspecto del fenómeno, si queremos explicar el valor constativo de los enunciados performativos.

Debemos guardarnos cuidadosamente de confundir enunciados performativos y enunciados reflexivos, confusión tanto más fácil cuanto que unos y otros podrían llamarse «enunciados suireferenciales». El texto de *Las amistades peligrosas* ofrece, por lo demás, un ejemplo bastante complejo que a primera vista

parece encontrarse en el límite entre los dos tipos de enunciados. La carta 4 termina con la frase siguiente: «Acabo aquí esta carta demasiado larga». Este enunciado es, a pesar de las apariencias, un enunciado reflexivo y no performativo. Forma parte de la familia de frases del tipo: «Escribo en este momento», etc. Es ante todo una descripción, el acto descrito tendría lugar (y sería perceptible) aun cuando la frase en cuestión fuera completamente distinta. El acto descrito no consiste en el acto de la enunciación, pero coincide con él.

3. La connotación de las cartas

En las páginas precedentes, hemos hecho notar la importancia que el proceso de enunciación tiene para la significación de un enunciado, pero sin examinar su contenido particular en *Las amistades peligrosas*. Esta descripción resulta tanto más indispensable cuanto que el proceso de enunciación parece poder cargarse de dos tipos de significación. El primero se manifiesta con motivo de todos los personajes y de todas las cartas; el segundo, de una carta determinada o de un solo personaje. Llamaremos aquí al primer tipo de significación, *la connotación*, al segundo, *las asociaciones individuales*.

El término connotación, como varios de los términos empleados en este texto, es corriente en la literatura semiótica contemporánea, por lo que se hace necesario precisar más su empleo hasta el presente y el que de él haremos aquí.

En la tradición lingüística y lógica el término «connotación» ha tenido esencialmente dos empleos. El primero, que deriva de James Mill, equivale poco más o menos a «significación»; entonces la connotación nos señala las propiedades expresadas por un nombre, por oposición a la denotación que designa la relación entre el nombre y lo que éste nombra. Los

lógicos conocen bien esta oposición, aunque le dan nombres diversos: comprensión y extensión, intensión y extensión, sentido y referencia.

El otro empleo del término nos viene igualmente de James Mill; pero los lingüistas lo conocen sobre todo a través de la obra de L. Bloomfield. Connotación significa aquí la asociación estable de una significación derivada, secundaria, con la significación de base. Se dirá así que la palabra *chopo* tiene una connotación argótica (ausente en la palabra *fusil*) o que la palabra *rascatripas* tiene una connotación peyorativa (comparada con la palabra *violinista*). Pero como estos fenómenos de significación derivada tienen características distintas y han sido descritos por los lingüistas bajo nombres diferentes, el término connotación fue abandonado.

En fecha más reciente, L. Hjelmslev ha recogido el mismo término dándole un sentido nuevo. A un sistema significativo se le llama connotativo cuando su expresión (su significante) es ya un lenguaje. Por ejemplo, la lengua danesa puede considerarse como formando el plano de la expresión en un sistema significativo cuyo contenido será la cultura o el espíritu danés. Las voces danesas tienen entonces no sólo su primer contenido (su sentido) sino también un segundo contenido que ha venido a llamarse *connotado*.

Nosotros utilizaremos un empleo del término connotación que se aproxima al de L. Hjelmslev pero que, al mismo tiempo, es más amplio. De esta suerte, no sólo el espíritu danés es la connotación de las voces de la lengua danesa, sino que también el espíritu francés es la connotación del bifstec con patatas fritas. La significación connotativa se aplica a los objetos y, por consiguiente, no compete a la lingüística, aunque ésta deba también tenerla en cuenta. Por otra parte, esta significación secundaria no es arbitraria, no depende de la voluntad de un individuo. En toda sociedad, sea imaginaria o real, los objetos

forman un sistema significativo, una lengua, y, en el interior de ella, es donde aparece la connotación. Es por lo que los miembros de esa sociedad pueden aludirla sin dar explicaciones.

Tras esta disgresión, podemos volver a las connotaciones de la carta en la sociedad representada por *Las amistades peligrosas*. La primera de esas connotaciones desempeña un pequeño papel en la historia pero por su carácter general merece que nos ocupemos de ella en primer lugar. En este caso la carta iguala a *la noticia*, es decir, un cambio en la situación precedente, o más bien la posibilidad de tal cambio. Esta connotación está evocada en las cartas 42 y 43. «La señora de Rosemonde está informada de mi proyecto de pasar en su casa una parte del otoño y, cuando menos, me será preciso esperar a recibir una carta para poder tener el pretexto de un asunto que me obliga a marcharme», escribe Valmont. Su corresponsal, la señora de Tourvel, no se extraña en modo alguno de semejante utilización de la carta (está al corriente de la connotación) y en la primera oportunidad recuerda a Valmont: «Permitidme observaros, a este respecto, que habéis recibido una carta esta mañana y que no habéis aprovechado la ocasión para anunciar vuestra marcha a la señora de Rosemonde como me lo habéis prometido». La connotación evocada, por consiguiente, es la noticia posible y la oposición sobre la que se articula es carta/ausencia de carta. Se ve bien que aquí se trata de una función distinta de la función propia de las cartas de ser vehículos de mensajes.

Otra connotación, mucho más explotada en la novela, se revela por primera vez en las cartas 16, 17, 18, 19. Estas cartas corresponden al comienzo de la correspondencia entre Danceny y Cecilia, y ponen de relieve la *intimidad* connotada por toda la correspondencia. Esa sería, para Danceny, una recompensa suficiente, según sus propias declaraciones; del mismo modo, Cecilia vacila mucho tiempo antes de decidirse a un gesto re-

velador de tanta afección. La misma connotación se pondrá de manifiesto en la correspondencia entre Valmont y Tourvel. La intimidad no toma necesariamente las formas del amor; si los corresponsales no se hacen sospechosos de mantener relaciones sexuales, se tratará de una amistad: «He descubierto, sin embargo, que la liviana persona ha cambiado de confidente; por lo menos me he asegurado que, después de su marcha del castillo, no ha llegado ninguna carta de ella para la señora de Volanges, mientras que ha habido dos para la vieja Rosemonde» (c. 110). O en otro sitio: «Si no me está permitido volver a veros, respondedme al menos a esta Carta; que yo sepa que me estimáis todavía» (c. 161, la señora de Tourvel dirigiéndose a la señora de Volanges y a la señora de Rosemonde).

No hay que subestimar la importancia del sentido connotativo para la significación global del enunciado. A veces, incluso en contradicción con el aspecto referencial de la carta, lo único que importa es la connotación. Tomemos un ejemplo de la correspondencia entre Valmont y Tourvel. Valmont se da perfecta cuenta de que la existencia de una carta tiene un sentido más importante que su contenido («estaría seguro de que, desde el momento en que mi Bella haya consentido en escribirme, no tendré ya nada que temer de su marido, puesto que ella se vería obligada a engañarlo», continuación de la carta 40). Las cartas de Tourvel a Valmont comienzan por lo regular con frases como «Yo no quería ya responderos, señor...», etc. (c. 67); y de este modo ofrecen un ejemplo de contradicción manifiesta y fácil de interpretar. ¡La señora de Tourvel no escribe, por consiguiente, sino es con la intención de cortar esta correspondencia! Es curioso señalar que, por este procedimiento, Laclos afirma la existencia de una relación de conformidad entre los aspectos del mensaje y las capas de la conciencia. El nivel inconsciente de la personalidad de la señora de Tourvel es el que se traduce por el proceso de enunciación de sus cartas, mientras que su

contenido referencial corresponde a sus pensamientos conscientes.

Vemos aquí que, fuera de su contenido, la connotación tiene también un *valor* que está determinado por una estratificación ulterior de la sociedad de que se trata. Así para Danceny y para Cecilia, la carta significa la amistad; pero, mientras que para el primero, esta connotación hace de la carta un objeto deseado, para la segunda, se transforma en una fuente de amenazas. El mismo contraste se manifiesta en la relación Valmont-Tourvel: para él, la carta es un primer paso hacia la gloria, para ella, hacia la deshonra. Este segundo valor de la connotación se atestigua también por el libro: la señora de Volanges no quiere creer en la existencia de una amistad peligrosa para su hija hasta el momento en que Merteuil evoca las cartas. «Iba a decir incluso que yo creía haber visto dar y recibir una carta... ¿Sabéis si mantiene alguna correspondencia frecuente? Entonces el rostro de la señora de Volanges se mudó y vi algunas lágrimas brotar de sus ojos...» (c. 63; otra connotación viene a añadirse aquí). Esta oposición de interpretación refleja evidentemente la situación moral particular que ocupan en la sociedad las muchachas y las casadas jóvenes. Señalemos que toda la discusión entre Cecilia y Danceny se funda en esas diferentes interpretaciones y, por lo tanto, en un malentendido; no discuten los actos, sino la interpretación que suscitan, ahora bien, sus propias interpretaciones son ambas válidas, pero para diferentes partes de la sociedad. Este conflicto proporciona un buen ejemplo de muchos conflictos sociales.

Esta distinción no atañe, como vemos, a la connotación misma; se trata más bien de una connotación suplementaria que concierne a unas partes bien definidas de la sociedad. La oposición sobre la que se realiza esta connotación es la de contacto (= la carta)/ausencia de todo contacto. Sin embargo, siempre que la carta tiene esta connotación, no se funda en la misma

oposición. De ello da testimonio la carta 33, en la que Merteuil reprocha a Valmont el haber aceptado entrar en correspondencia con la señora de Tourvel en vez de conservar un contacto personal. Valmont admite el reproche en su respuesta. «En asuntos de amor, para avanzar con rapidez, vale más hablar que escribir... ¡Claro! Son los elementos más simples del arte de seducir» (c. 34). Aquí la carta, posibilidad de una intimidad moderada, se opone a la palabra, posibilidad de una intimidad completa. Otras cartas recogerán después el tema (c. 42, 51, 83, 118, 150); su existencia prueba que esta connotación de la carta es más compleja; es un término medio entre el silencio, el no contacto, y la palabra, la presencia inmediata. De esta doble relación depende la dosis presente en cada caso particular, determina el dinamismo de esta connotación. Por lo demás, queda bien claro también en una carta: «de modo que por manos del señor de Valmont pasará nuestra correspondencia. Es más, él me asegura que, si os dejáis guiar, nos procurará los medios de vernos allí sin riesgo de comprometernos lo más mínimo» (c. 65). La carta es, por lo tanto, un escalón hacia la entrevista.

Los términos utilizados en esta descripción tienen así significaciones complejas que pueden representarse esquemáticamente en el siguiente cuadro:

Dimensión significativa	Silencio	Escribir	Hablar
Contacto/no contacto	—	+	+
Contacto directo/indirecto	0	—	+

(+ designa la presencia del primer término, — la del segundo, 0 la no pertinencia de la dimensión significativa para este término.)

En la novela, esta connotación halla algunas realizaciones más particulares: ciertos aspectos de la carta están cargados de la connotación entera que recibe allí ulteriores precisiones. La primera oposición, por ejemplo, se encuentra representada simplemente por la extensión de la carta (su aspecto material); «me doy cuenta de que son las tres de la madrugada y de que he escrito un volumen, cuando pensaba escribir sólo dos palabras. Tal es el encanto de la amistosa confianza...» (c. 10). Se trata aquí de una transferencia por analogía (u homología) que transpone una relación y no simplemente un término (el superlativo de la carta se convierte en el superlativo de la amistad: los cuatro términos son todos necesarios para que la transposición puede realizarse).

Otro ejemplo corresponde al valor negativo de la misma oposición e ilustra, al propio tiempo, sobre cómo puede servirse uno de la connotación para fines personales; basta para ello conocerla y, evidentemente, desearla. Así Merteuil propone a sus criados para transmitir las cartas entre Cecilia y Danceny: «no me disgustaría obligarlos a mezclar a algunos criados en esta aventura; pues finalmente, si se lleva a buen término, como espero, será necesario que se sepa inmediatamente después de la boda; y pocos medios hay más seguros para divulgarla...» (c. 63).

Se produce una inversión espectacular cuando se le pide a alguien que devuelva las cartas de su corresponsal: tanto Valmont (c. 35) como Danceny (c. 64) encuentran medios para disimular el valor negativo de la connotación: Danceny evoca su lealtad al defender el derecho de discreción; Valmont, más hábil, insiste en la segunda oposición: si fuéramos a creerlo, anular las cartas, sería, por parte de Tourvel, confesar su amor por él. En lugar de confrontar la carta con el silencio, la compara con la palabra.

A una tercera connotación puede llamársele *la autenticidad.* En efecto, en muchas cartas, la carta se presenta bajo el aspecto de una prueba cierta, indiscutible. Así, el gran contrato de la novela entre Merteuil y Valmont, tiene que resolverse por la existencia de una prueba escrita: «No ignoráis que, en los negocios importantes, no se admiten pruebas más que por escrito», insiste Merteuil desde el comienzo (c. 20) y, cuando la realización está cerca, se lo vuelve a recordar (c. 131). De este modo es como Danceny llega a creer en las crueles revelaciones de Merteuil: «He visto la prueba de vuestra traición escrita por vuestra propia mano», escribe a Valmont (c. 162); y de este modo es como la señora de Rosemonde quedará convencida de la culpabilidad de Danceny en el duelo: «El escrito del señor Danceny que me habéis enviado es una prueba bien convincente de que es él...» (c. 164). Es asimismo Merteuil la que está enterada de todo y la que se preocupa más: «es también muy importante no dejar nada entre sus manos que pueda comprometernos y os suplico que pongáis atención a esto» (c. 106). Pero ése es también su único punto débil que la llevará a la ruina.

La oposición pertinente que permite realizarse a esta connotación es evidentemente la de «escribir/hablar»; «hablar» queda así asimilado a la falta total de pruebas.

Esta última oposición permite dar una visión de conjunto sobre las connotaciones establecidas. No hay entre ellas ninguna relación de determinación; cada una es independiente de las otras. ¿Por qué la sociedad de los personajes que habitan el universo de *Las amistades peligrosas* se ha detenido en estas tres connotaciones, en estos tres aspectos, y no en otros? Es ésta una cuestión que va más allá de nuestra competencia. Pero si las cualidades connotadas son diferentes, las oposiciones sobre las que se realizan son muy homogéneas y pueden resumirse en el cuadro siguiente:

Dimensión significativa	«noticia»	«intimidad»	«autenticidad»
escribir/ausencia de contacto	+	+	0
escribir/hablar	0	—	+

Veamos ahora algunos casos de asociaciones individuales que permitirán captar mejor en qué difieren de las connotaciones. Recordemos, por ejemplo, el sentido particular que toma para Valmont el hecho de escribir determinada carta «entre los brazos de una mujerzuela» (c. 47-48); pero es un sentido del que sólo gozan Valmont y Merteuil; no es social; y no existiría si no se contase su origen, su historia.

He aquí otra significación muy particular que aparece en las últimas cartas de la novela, cambiadas entre la señora de Volanges y la señora de Rosemonde. La señora de Volanges establece, en este caso, preciso y particular: «En fin, me decido por una resolución que todavía me deja alguna esperanza, y espero de vuestra amistad que no me negará lo que deseo: que me responda si he comprendido poco más o menos lo que podríais revelarme... Si mis desgracias sobrepasan esta medida, consiento, en efecto, en que no me deis más explicación que vuestro silencio» (c. 173). Entonces, el autor no se satisface con la simple ausencia de la carta-respuesta, sino que hace señalar al redactor en este pasaje: «Esta carta quedó sin respuesta». Y la señora de Volanges comenta más tarde: «Espero que no olvidaréis, mi querida amiga, que en este gran sacrificio que me impongo, no tengo otros motivos para creerme obligada a hacerlo, más que el silencio que habéis guardado en lo que me afecta» (c. 175). Es de toda evidencia que la significación que toma aquí la presencia o ausencia de cartas no es una conno-

tación; no se sobrentiende por sí misma, sino que va explícitamente indicada en una convención.

Estos dos tipos de significación, obligatoria e individual, corresponden, ya se ha dicho, al proceso de enunciación. Hay que insistir en ello para no confundir la connotación con una interpretación general dada al fenómeno «carta» en el curso de la novela. En este último caso, no se trata de la significación del acto de escribir cartas o de recibirlas, sino de una discusión casi filosófica de la carta. En la novela, hay dos cartas casi exclusivamente consagradas a esta cuestión (c. 105, postdata y c. 150). Ambas cartas presentan dos ideas opuestas de la carta y, de un modo más general, del mensaje. Danceny (c. 150) defiende la concepción romántica de la esencia de la carta: la carta es ante todo la imagen del que escribe, la imagen de su autor: «Pero una carta es un retrato del alma. No tiene, como una imagen fría, esa congelación tan alejada del amor; se presta a todos nuestros movimientos: alternativamente se anima, goza o se calma...» A esta concepción romántica se opone la concepción pragmática de Merteuil: para ella, el contenido de una carta no está determinado por su emisor, sino por su receptor: «cuando escribe uno a alguien, es para él y no para nosotros; hay que decirle, por lo tanto, lo que pensamos que le agrada más» (c. 105). Esta descripción revela brillantemente los rasgos que distinguen a las cartas de la marquesa de las de todos los otros personajes; ella es la única que apunta, en todas sus cartas, a la reacción de su interlocutor, y no a la expresión de sus sentimientos. El propio Valmont no se acomoda a las ideas de la señora de Merteuil en la mayor parte de las cartas que él la dirige.

II

LA INTERPRETACIÓN DEL LECTOR

1. La carta como procedimiento

Después de haber tratado la significación de las cartas desde el punto de vista de los personajes, debemos ahora volver al lugar del lector y preguntarnos de nuevo: ¿por qué las cartas? ¿Por qué la novela necesita estar escrita en cartas y cuál es entonces la función de éstas?

En primer término, cada carta representa el enunciado personal de uno de los personajes. La oposición entre ser y parecer, sobre la que tendremos que volver más adelante, no podría justificarse si ciertas partes del relato no estuviesen directamente narradas por un personaje. En efecto, sólo el personaje puede transmitir de un modo «natural» su visión individual de los acontecimientos relatados, sea ésta verdadera o falsa, comprensiva o superficial; si el autor de una novela hiciera eso mismo, se percibiría más el carácter superficial del procedimiento. Las visiones múltiples del mismo acontecimiento, hecho esencial en la estructura de *Las amistades*, están encarnadas en las palabras de un personaje, que aquí toman la forma de cartas.

Un empleo particular de esta propiedad de la carta consiste

en mostrar las diferentes caras de un personaje a través de sus propias cartas. Tal es el caso de las cartas 104, 105 y 106, escritas por Merteuil donde se defienden puntos de vista completamente contradictorios. Ese modo de proceder, por parte de un personaje, lo caracteriza mucho mejor, a los ojos de un lector, que una descripción dada por cualquier otro. La carta tiene, pues, dos utilizaciones complementarias: por un lado, las cartas de los diferentes personajes sobre un mismo acontecimiento (o personaje) nos dan una visión «esteroscópica»; por otro lado, las diferentes cartas de una misma persona revelan la complejidad —o la hipocresía— de esta persona, su habilidad para revestir distintos disfraces. La carta revela, por otra parte, la manera como los personajes perciben los acontecimientos narrados. Como las cartas no tienen generalmente más que un solo destinatario, los personajes están con frecuencia mucho peor informados que el lector. Por ejemplo, éste sabe muy bien quién es el adversario de Valmont respecto a la Presidenta, pero el mismo Valmont tiene que emplear esfuerzos considerables para saberlo. El lector se encuentra, por lo tanto, en un plano superior a los personajes, es el único que es omnisciente, los personajes no son más que unas piececitas en el tablero de la intriga. Pero el mismo procedimiento encuentra también la utilización inversa: en determinados momentos, el lector queda anegado en el misterio, mientras que los personajes saben perfectamente de lo que se trata, precisamente porque el lector no puede saber nada fuera de lo que ellos le dicen en sus cartas. Así las repercusiones de la intriga entre Danceny y Cecilia se presentan cada vez como misterios; y lo mismo ocurre con el desenlace de la intriga entre Valmont y Tourvel (final de la tercera parte).

La especificidad de la carta en este procedimiento no debe sobrestimarse: de hecho, la carta tiene aquí las mismas funciones que todo estilo directo. En todas las novelas en donde se

emplea el estilo directo, se encuentran efectos semejantes. Las palabras de los diferentes personajes podrían también describir el mismo hecho por diversos lados; y por la variedad de las entonaciones que sabe tomar en sus réplicas caracterizar suficientemente a un personaje. El estilo directo es un medio que hace que el lector esté, al mismo tiempo, más y menos informado que los personajes sobre el desarrollo de la intriga. Las cartas, por consiguiente, no son más que una encarnación particular de esa posibilidad general que ofrece el estilo directo; y en esto, como ya se ha observado, *Las amistades peligrosas* se aproximan al drama.

Estos empleos que hemos enumerado de las cartas no constituyen la única función de la forma espistolar. Otro empleo, de igual evidencia, se funda en la propiedad de la carta de constituir una unidad cerrada y, por eso mismo, de romper la continuidad del relato. En la carta, estos cortes encuentran una perfecta justificación; en cuanto a las finalidades alcanzadas por este procedimiento, son múltiples. Y lo mismo la posibilidad que se ofrece de entrelazar los hilos de la intriga. *Las amistades* están construidas, más lejos vamos a verlo, en el relato simultáneo de tres historias por lo menos, sobre las tres imágenes femeninas centrales del libro: Tourvel, Merteuil y Cecilia. Desde el comienzo del libro, esas historias van a la par, sobre todo las de Cecilia y Tourvel. Tal entrelazamiento ofrece por sí mismo varias posibilidades: el paralelismo es una de ellas; otra, las rupturas de la narración. Esas rupturas que tienen su origen en la novela de aventuras, sirven para sostener el interés del lector. Así, cuando el lector espera una explicación del cambio inesperado de Cecilia (c. 49), tiene que leer primero una carta de la señora de Tourvel (c. 50) que no tiene la menor relación con ello, para llegar después a la carta explicación (c. 51).

Otro empleo de este procedimiento de disposición converge con la primera utilización de las cartas: las cartas que siguen

pueden servir no sólo para retardar la acción, sino también para dar un contraste. Por ejemplo, la mayor parte de las cartas de Valmont a la Presidenta van seguidas o precedidas de una carta a Merteuil que revela unos sentimientos opuestos a los que ha declarado en la carta anterior.

El hecho de que la novela está narrada en cartas ofrece al relato la posibilidad de deformaciones temporales. Estas deformaciones consisten en el desfase entre el orden cronológico de los acontecimientos descritos y el orden de su sucesión en la novela (recordemos que los formalistas rusos veían ahí la distinción esencial entre el asunto, noción del texto, y la fábula, noción del universo representado). Estas inversiones temporales, aunque poco frecuentes, desempeñan un papel real en la construcción de la historia; y este procedimiento encuentra su justificación en la forma epistolar. Ahí están las cartas 21 (de Valmont) y 22 (de Tourvel) que describen el mismo acontecimiento y están enviadas el mismo día. Sin embargo, la carta 22 ha sido escrita unas horas antes que la carta 21: su orden representa, pues, una deformación temporal. El autor tiene necesidad de colocar la carta 21 antes que la carta 22 porque prefiere no dejar equivocarse al lector sobre las verdaderas intenciones de Valmont. Este desplazamiento artificial se disimula gracias a una interrupción fundada a su vez en el carácter discontinuo de las cartas: la carta de Valmont (21) se interrumpe exactamente en el momento en que ha terminado de relatar los acontecimientos que describirá la carta de Tourvel (22), y esto bajo un fútil pretexto: «Pero me avisan que la cena está servida, y sería demasiado tarde para que esta carta saliera si no la cerrase hasta que me retire a dormir». La continuación de esta carta interrumpida es la carta 23, que viene a referir lo que ha pasado en el intervalo de tiempo transcurrido entre el momento de escribir la carta 22 y el de escribir la carta 21. Por un juego bastante complejo de desplazamientos e interrupcio-

nes, el autor muestra una vez más su sumisión a los principios de lo verosímil.

Generalizando los matices de esta segunda función (la disposición premeditada de las cartas), puede decirse que éstas reflejan la intervención del autor en el curso del relato. Semejante utilización de las cartas está, pues, en función del papel que puede representar el narrador en la historia que cuenta, sin que por ello sea necesario que aparezca en escena.

Las dos grandes funciones de las cartas se vinculan a las dos maneras propias de todo relato. Cada novela se encuentra entre dos polos opuestos. El uno podría estar encarnado en un relato que no dispone más que de la narración, en un relato impersonal, en tercera persona, sobre cualquier especie de acontecimientos (la crónica); el otro estaría representado por el drama; el autor no está presente en modo alguno y los personajes viven a través de sus réplicas. De hecho, y pese a las apariencias, a menudo ni el uno ni el otro polo de estos modos del relato se encuentra realizado (¿es acaso realizable?). *Las amistades peligrosas*, que parecen ser la novela tipo del segundo género, no están, como vemos, exentas de ciertas intervenciones del autor-narrador.

Sin embargo, no hay que confundir al narrador con la función narrativa en el relato. En *Las amistades peligrosas*, la *narración* está presente aunque no haya presencia inmediata del autor; la encontraremos en las cartas en que el acento carga sobre el aspecto referencial, y no en la literalidad o en el proceso de enunciación. Así, en la mayor parte de la novela, hasta el desenlace, son Valmont en sus cartas a Merteuil y, en parte, Merteuil en sus respuestas, los que desempeñan el papel del narrador. No obstante, en el momento del conflicto entre estos dos personajes, cuando el deseo de posesión y la hostilidad ocupan el lugar de la confidencia, no queda ya nadie para contarnos la historia, sólo está representada. Las cartas valen ahora

por su proceso de enunciación y no por su referencia. Es exactamente en este momento cuando la señora de Volanges recoge por su cuenta el hilo de la narración. Después de la primera carta narrativa de la señora de Volanges a la señora de Rosemonde, no hay ya ni una sola carta de confidencia entre Valmont y Merteuil: el relato no necesita más que un solo narrador. Este cambio de narrador se justifica por las repercusiones de la intriga: la suspensión de las confidencias entre Valmont y Merteuil constituye la fase decisiva del desarrollo de sus relaciones; esta fase decisiva se inicia con el sacrificio que Valmont hace de Tourvel para obtener las gracias de la marquesa; ahora bien, son justamente las desdichas de la señora de Tourvel las que llevan a la señora de Volanges a escribir a la señora de Rosemonde. Esta sucesión bien concertada es una prueba suplementaria de la existencia real del estrato narrativo en el relato.

El arte particular de Laclos consiste en la habilidad con la cual utiliza el mismo procedimiento (el relato por cartas) para responder a dos necesidades opuestas. El narrador y los personajes adquieren su realidad con ayuda de las cartas. Y así éstas se encuentran perfectamente integradas en la novela y justifican plenamente su presencia. La imagen del redactor y el comentario que éste hace de las cartas representan, en cierto modo, el símbolo de la ambigüedad del procedimiento. En efecto, él es quien representa «oficialmente» al autor del libro, a él se le debe aparentemente la disposición particular de las cartas. Al mismo tiempo, en la medida misma en que existe explícitamente, deja de ser el autor objetivo para transformarse en un personaje tan completamente subjetivo como los demás. Sus observaciones no son las del autor imparcial, sino las de un personaje involucrado en la historia. Así, en las notas en las que nos hace observar las mentiras de los personajes, representa dos papeles a la vez: el del autor que presenta objetivamente las cartas y el de un lector muy próximo a los personajes

que se asombra o se indigna con nosotros de sus actos. Por lo demás, su prefacio tiene la misma función que la, implícita, de las menciones de las cartas: trata de persuadirnos de la existencia verdadera de estas cartas. De ese modo, todos estos detalles, que pueden parecer a primera vista artificiales, que traicionarían a un autor torpe, están, por el contrario, integrados en lo más profundo de la construcción novelesca.

2. La carta como elemento de la intriga

Las menciones de las cartas en las cartas tienen, ante todo, una finalidad subordinada a la intención «realista» de la obra; sirven para probar que se trata de cartas «verdaderas» y no de cartas imaginarias. Sin embargo, una lectura detenida de estos pasajes muestra que, si la observación es justa para la mayor parte de ellos, el lector percibe, no obstante, algunos de un modo diferente, aunque subsista en ellos el sentido indicado. Tomemos por ejemplo la carta 61. En ella, Cecilia cuenta a su amiga Sofía que su madre ha descubierto las cartas de Danceny en su escritorio; luego enumera las consecuencias de este contratiempo. Todo parece estar como en otra parte: se discute sobre el proceso de enunciación de la carta (el hecho de que las cartas escritas por Danceny existen); la connotación presente nos es sobradamente conocida: es la intimidad con ese matiz propio de las muchachas jóvenes: valor moral negativo dado a semejante acto. Estos aspectos de la carta se descubren a menudo; sin embargo, sentimos claramente que se trata aquí de algo diferente, ese acto tiene un sentido suplementario. La respuesta más sencilla sobre el origen de este sentido sería: este contratiempo forma parte de la intriga.

En efecto, las cartas intervienen en la intriga en momentos

bien precisos. Puede señalárseles intuitivamente. En la primera parte de la novela esa intervención se produce tres veces: durante el primer acercamiento entre Danceny y Cecilia; en la manera como Valmont hace la corte a Tourvel (obligándola a aceptar sus cartas); cuando Valmont logra enterarse de quiénes son sus adversarios ante Tourvel. En la segunda parte de la novela, dejando a un lado las repercusiones de la intriga en torno a Cecilia ya indicadas antes, hay también el hecho de que Tourvel traiciona su amor creciente al escribir cartas. En la parte siguiente, las intervenciones importantes son la manera como Valmont se introduce de noche en las habitaciones de Cecilia, así como el medio que encuentra para ponerse en contacto con Tourvel (bajo el pretexto de devolverle sus cartas). Y así sucesivamente. ¿Qué tienen de común todos estos casos? En otras palabras: ¿en qué consiste la intriga? ¿Cómo se decide que tal acto, tal acontecimiento, pertenezca o no a la intriga?

A primera vista podría creerse que para integrarse en la intriga un tal acontecimiento debe revestir una importancia particular. Sin embargo, esta importancia no reside en la «sustancia» de un acontecimiento; es puramente racional. Cada carta (o cada escena de cualquier novela) describe un número elevado de acciones. Para los personajes de la novela, todas estas acciones se sitúan a un mismo nivel; o, si difieren, es por la importancia que toman en su vida. Sólo algunas se integran en lo que llamamos la intriga: y no son necesariamente las que les parecen importantes a los personajes. La intriga, por consiguiente, no es una categoría interior al universo representado, no es percibida por los personajes quienes lo que perciben es una masa de hechos de la vida. La intriga, en cambio, es percibida por el lector, que es quien se da cuenta de que algunos de los acontecimientos descritos importan para comprenderla, mientras que otros sólo tienen funciones secundarias (con respecto a la historia) y sirven más bien para caracterizar a un

determinado personaje, para describir una determinada situación. La intriga sólo existe en nuestra percepción del universo representado. Si un personaje, en un momento de la acción, llega a percibir la intriga, es porque en ese momento se identifica con un lector y mira la historia desde afuera, no ya como participante sino como testigo. La noción de intriga caracteriza nuestro modo de percibir el acontecimiento, y no el acontecimiento mismo. La vida no tiene intriga, somos nosotros los que hemos de prestarle una.

En tal caso, ¿cómo decidir si una acción pertenece o no a la intriga? El único medio de que disponemos es comparar la escena de la que forma parte con las escenas que preceden y que siguen; de esta suerte, descubriremos elementos de los que es una continuación, o de los que, por el contrario, es un anuncio. No puede, entonces, hablarse de intriga más que en el caso de una sucesión de escenas, y no a propósito de una sola. La intriga sólo existe en el interior de una gran unidad del relato. Cada parte de la intriga se define de una manera puramente relacional; el rasgo requerido es la existencia de relaciones con otros acontecimientos narrados; estas relaciones se reducen, la mayor parte del tiempo, a la de causa a efecto. El contenido no tiene ninguna importancia: acontecimientos idénticos pueden, según el caso, formar o no formar parte de la intriga.

Así, pues, la intriga es la suma de sus partes, pero las partes no se definen más que por la descomposición de la intriga. La circularidad del razonamiento es evidente y sin embargo no es una circularidad viciosa. La intriga y sus partes se definen mutuamente y lo uno no se ve más que a través de lo otro; es una «forma» que no puede existir fuera de ese modo de percepción. Esta semejanza con una forma, tal y como la describe la psicología, va en varias direcciones: por un lado, a partir de la entidad organizada es como se llegan a identificar sus elementos; por otro lado, esta misma entidad es captada sobre el

fondo de una masa amorfa de hechos, constituida por todos los acontecimientos referidos en la narración. Es sorprendente, por ejemplo, su semejanza con una melodía.

La distinción entre las acciones que forman parte de la intriga y las acciones que no forman parte de ella vienen a coincidir con otra distinción, la de las acciones individuales y las connotaciones. Las asociaciones no nacen, ahora lo vemos, más que de las intervenciones particulares de las cartas en la intriga. Allí donde las cartas no desempeñan ningún papel en la historia, no pueden convertirse en fuente de un sentido complementario. Si, al final de la novela, recibir una carta se convierte en un acto casi criminal para Tourvel, es que las cartas han intervenido directamente en la intriga: Valmont en una carta le declara su decisión de dejarla.

3. La historia de la novela y la historia en la novela

Las cartas de *Las amistades peligrosas* son la novela misma. Fuera de las cartas no existe novela. Pero estas cartas no se limitan a contar la historia que está en la novela; cuentan también la historia de la novela misma. Éste es su papel final, su sentido último.

Este fenómeno particular — y simbólico— toma cuerpo de dos diferentes modos. El primero es bastante simple. En la última parte de la novela, una nota del redactor nos advierte explícitamente de cómo y por qué se han publicado estas cartas. La historia de esa publicación comienza en el momento de su desenlace. Cuando Valmont cae mortalmente herido en su duelo con Danceny, le entrega a este último un voluminoso paquete de cartas: las cartas que ha recibido de la marquesa. Danceny debe vengar a Valmont (y vengarse a sí mismo)... publicando

esas cartas, es decir este libro. La publicación es al comienzo parcial, las cartas no hacen más que circular por la sociedad parisiense; pero en este momento la señora de Rosemonde toma por su cuenta el asunto de la publicación. Recupera las cartas de la marquesa, las de Tourvel que le envía la señora de Volanges; pide a Danceny su correspondencia con Cecilia y este último se la envía inmediatamente. Así se constituye la colección que leemos bajo el título de *Las amistades peligrosas*. Puede decirse que esta publicación, más amplia, continúa el castigo de Merteuil haciendo conocer todas sus infames cualidades morales; así, pues, viene a añadirse a los otros golpes que le asesta el destino.

El acto de escribir recibe aquí, por un giro inesperado, un sentido nuevo. Recordaremos que escribir una carta es, para los personajes, una muestra de intimidad; pero el acto de «escribir un libro y de publicarlo» tiene también una connotación que es exactamente inversa a la de las cartas: equivale a un acto de hostilidad que puede llamarse, como después veremos, «poner en evidencia», «hacer público». Así Laclos da pruebas de una conciencia literaria particularmente aguda: integra la significación de la existencia global del libro a la red de ejes significativos, subyacente en la historia contada en *Las amistades peligrosas*. La imagen del narrador se armoniza perfectamente con la estructura significativa del libro. Como la existencia del libro equivale a condenar su universo, incluso los personajes secundarios sufren por este hecho; en efecto, el lector no experimenta una simpatía sin reservas por estos personajes «débiles».

La muerte de Valmont tiene dos consecuencias: una de ellas es el dolor de Rosemonde, la perturbación total de la vida de Danceny y de Cecilia, etc.; la otra consecuencia es la existencia misma de la novela *Las amistades peligrosas*. Una nueva disposición de los mensajes se manifiesta a un nivel más elevado. Consiste más precisamente en que la historia de la novela, la

historia de su creación, se encuentra integrada en el relato novelesco. Y el momento crucial de la intriga, el desenlace, cobra una importancia particular en el encaje de las dos historias, la de la novela y la que está en la novela; este momento permite el desdoblamiento de la intriga y la aparición de la historia de la creación, donde todo el relato se reconoce como una imagen reflejada en su propia parte constitutiva.

La segunda manera como el relato se desdobla es más particular y menos aparente. Presente todo a lo largo de la novela, consiste en el hecho de que Valmont y Merteuil, los «taimados», se hacen confidencias, se escriben cartas. Este hecho determina, de un modo más profundo todavía, la existencia de la novela y explica su creación. Por un lado, el hecho de que escriben cartas es necesario para que esas cartas y, consecuentemente, la novela, existan. Por otro lado, y esto es más importante, para que la novela pueda existir era necesario que, en la historia representada, los taimados sean desenmascarados. Ahora bien, la única manera de que puedan ser desenmascarados es sacar partido de esa debilidad última: haber escrito cartas. En efecto, esta necesidad de confidencias se revela como la única debilidad de los dos «taimados». La novela se acaba por una especie de doble suicidio, al hacer públicas cada uno de ellos las cartas de su adversario y causar así su ruina moral o física. El perfecto taimado habría tenido que prescindir de confidentes; no habría debido exponerse a la merced de otro, aunque fuera un taimado tan grande como él. La imperfección de estos personajes fuertes consiste, literalmente, en haber hecho posible la creación de la novela. El mal perfecto no habría podido combatirlo nadie; un Valmont que no hubiera escrito cartas no habría podido ser desenmascarado.

La victoria del autor, que sobrentiende el propio libro, es haber podido escribir este libro; la existencia del libro prueba que el autor ha vencido aquello que combatía.

El proceso de enunciación de la novela entera se encuentra aquí cargado de otro sentido. Además de su significación negativa de condena, tiene un sentido positivo: señala el triunfo del autor, su victoria sobre los personajes. Gracias a esas apariciones de la historia de la novela, la imagen del narrador se hace cada vez más clara; es aquí donde toma su forma definitiva y se integra definitivamente en la estructura de significaciones, formada por la obra.

La historia subyacente en la novela es precisamente la de su creación; esa historia está contada a través de otro; y sólo teniendo esto en cuenta se puede comprender plenamente la posición del autor. Esa relación entre la historia de la novela y la historia en la novela se revela como inversa y complementaria de la primera de la que se ha hablado: esta vez es la historia en la novela, la intriga, la que se encuentra integrada en la historia de su creación, historia que, en esta perspectiva, toma el primer puesto.

Laclos simboliza así una cualidad profunda de la literatura: el sentido último de *Las amistades peligrosas* es un discurso sobre la literatura. Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia. Obras como las de Laclos o la de Proust no hacen más que explicitar una verdad subyacente en toda creación literaria. Aparece así cuán vanas son las investigaciones del sentido último de tal o cual novela, de tal o cual drama; el sentido de una obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia. Así, la novela tiende a atraernos a ella misma; y podemos decir que, de hecho, comienza donde termina; pues la existencia misma de la novela es el último eslabón de su intriga, y allí donde termina la historia narrada, la historia de la vida, allí exactamente comienza la historia narradora, la historia literaria.

II. ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN

Tomando como punto de partida las menciones de las cartas dispersas en la novela *Las amistades peligrosas*, hemos buscado su articulación lógica; así la significación de un enunciado ha aparecido como articulada en tres planos: el de su aspecto referencial, lo que el mensaje evoca; el de su aspecto literal, lo que el mensaje es en sí mismo; y el de su proceso de enunciación, su lado relativo a los acontecimientos.

En el desglose establecido en el capítulo siguiente, se ha puesto de manifiesto la misma distribución. Considerando la carta como un procedimiento, se pone en tela de juicio el sujeto de la enunciación, y en consecuencia el proceso entero de enunciación. Considerándola como una parte de la intriga, se evoca su aspecto literal. En cuanto a los casos en que las cartas tratan de la creación misma de la novela, se trata evidentemente del aspecto referencial: es un tema particular, tema que, por lo demás, creemos propio de toda literatura.

Esta articulación de la significación de un enunciado no es original; es fácil de ver, particularmente, que la oposición entre el aspecto referencial y el aspecto literal de un enunciado corresponde a la de Frege entre *Bedeutung* y *Sinn*. Sin detallar aquí la manera como Frege caracteriza estas nociones, podemos citar, para ilustrar el grado de coincidencia de estos conceptos, las frases siguientes (traduciendo *Bedeutung* por «significación» y *Sinn* por «sentido»): «Cuando las palabras están empleadas del modo ordinario, de lo que se habla es de su significación.

Pero puede también suceder que se hable de las palabras mismas o de su sentido» (G. Frege, *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Göttingen, Vandenhoeck, 1962, p. 43). Los términos «aspecto referencial» y «literal» se habían preferido por las razones siguientes: las palabras sentido y significación (o referencia) forman parte del uso corriente y, por eso mismo, es difícil emplearlas únicamente de la manera aquí indicada; tanto más cuanto que otros especialistas las emplean con un sentido diferente. Por otro lado, propenderíamos a identificar «referencia» con «referente», es decir con el mundo exterior al discurso, mientras que la referencia es una propiedad puramente lingüística. Igualmente, se corre el peligro de confundir «sentido» con la función comunicativa del discurso; ahora bien, en el primer caso, se trata de las «palabras en sí mismas», y en el segundo, de la muerte de esas palabras: para que haya comunicación, desaparecen las palabras y no queda más que el sentido transverbal de la frase.

Este estudio «en profundidad», esta enumeración de los estratos significativos de una obra, debe ahora completarse con un estudio «en extensión»: tomando uno solo de esos estratos, hay que estudiar todos sus elementos y describir su estructura. Nos limitaremos para ello al aspecto propiamente literario de la obra, que era ya el objeto de los capítulos precedentes. Pero en lugar de limitarnos al procedimiento «carta», nos interrogaremos sobre la variedad de procedimientos testimoniados a ese nivel en la novela. En lugar de considerar tan sólo las partes de la intriga que se caracterizan por la intervención de una carta, podemos tener en cuenta el problema de la intriga en su conjunto. Y, no contentos con reducir la referencia al mero hecho de la aparición del libro, podemos intentar dar de él una descripción exhaustiva. Dicho de otro modo, la tarea de los capítulos que siguen será la de discutir las condiciones de un análisis de la narración.

Este término de narración será empleado aquí en un sentido muy general, que cubre bien asimismo los tres aspectos indicados del enunciado novelesco. Sólo están excluidos los medios lingüísticos por los que se realizan tal procedimiento o tal figura de la narración; el sentido de esta palabra se confunde, parcialmente al menos, con el de «ficción».

I

LA ORGANIZACIÓN DEL UNIVERSO REPRESENTADO

Pueden distinguirse aquí dos niveles (de acuerdo, por lo demás, con la tradición).

1. Lógica de las acciones

Intentaremos, en primer lugar, hacer una descripción de las acciones independientemente de los otros elementos de la narración.

Existe ya una tentativa de describir la lógica de las acciones: es el estudio del cuento popular y del mito. La conveniencia de estos análisis para el estudio del relato literario es ciertamente mayor de lo que se piensa comúnmente.

El estudio estructural del folklore es bastante reciente, y hasta el momento actual no puede decirse que se haya llegado a un acuerdo sobre la manera como hay que analizar una narración. Investigaciones ulteriores probarán el valor más o menos efectivo de los modelos actuales. Nos limitaremos aquí, a guisa de ilustración, a aplicar dos modelos diferentes a la historia

central de *Las amistades peligrosas*, para discutir sobre las posibilidades del método.

El primer método es una simplificación de la concepción de Cl. Bremond («Le message narratif», *Communications*, 4, 1964). La narración entera está constituida por el encadenamiento o el encaje de micronarraciones. Cada una de estas micronarraciones se compone de tres (a veces de dos) elementos cuya presencia es obligada. Así, todas las narraciones del mundo estarían constituidas por las diferentes combinaciones de una decena de micronarraciones de estructura estable que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales en la vida; podría designárseles con palabras como «engaño», «contrato», «protección», etc.

Así, la historia de las relaciones entre Valmont y Tourvel puede representarse como sigue:

Deseo de agradar de Valmont = Pretensiones de Valmont
↓
Objeciones de Merteuil
↓
Objeciones rechazadas
↓
Conducta de seducción
↓
Tourvel concede su simpatía = Pretensiones de Tourvel
↓
Objeciones de Volanges
↓
Objeciones rechazadas
↓
Deseo amoroso de Valmont
↓

↓
Conducta de seducción
↓
Amor rechazado por Tourvel
↓
Deseo amoroso de Valmont
↓
Conducta de seducción
↓
Amor concedido por Tourvel = Peligro para Tourvel
↓
Huida del amor
↓
Deseo de Valmont = Separación de los amantes
↓
Engaño por parte de éste
↓
Amor realizado = Conclusión de un pacto, etc.

Las acciones que componen cada triada son relativamente homogéneas y se dejan aislar fácilmente. Se observan tres tipos de triadas: el primero concierne a la tentativa (fallida o lograda) de realizar un proyecto (las triadas de la izquierda), el segundo, una «pretensión», el tercero, un peligro.

El modelo homológico se utiliza igualmente en el análisis del folklore y, más particularmente, en el análisis de los mitos. Sería injusto atribuir este modelo a Cl. Lévi-Strauss, pues, por haber dado de él una primera imagen, no puede tenerse a este autor como responsable de la fórmula simplificada que aquí presentamos. Según ésta, se supone que el relato representa la proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. Descubrimos de ese modo en el conjunto de la narración una dependencia entre ciertos elementos, y se trata de volverla a encontrar en la sucesión temporal (sintagmática). Esta depen-

dencia es, en la mayoría de los casos, una «homología», es decir una relación proporcional de cuatro términos: (A : B : : a : b). Puede seguirse también el orden inverso: tratar de disponer de diferentes maneras los acontecimientos que se suceden para descubrir, a partir de las relaciones que se establecen, la estructura del universo representado. Es la manera que adoptaremos aquí, y a falta de un principio ya establecido, nos contentaremos con una sucesión directa y simple.

Las proposiciones inscritas en el cuadro que sigue resumen el mismo hilo de la intriga, las relaciones Valmont-Tourvel, hasta la caída de Tourvel. Para seguir este hilo, hay que leer las líneas horizontales que representan el aspecto sintagmático de la narración. Después comparar las proposiciones colocadas una debajo de otra (en una misma columna, supuesta paradigma) y buscar un denominador común.

Valmont desea agradar	Tourvel se deja admirar	Merteuil trata de poner obstáculos al primer deseo	Valmont rechaza los consejos de Merteuil
Valmont trata de seducir	Tourvel le concede su simpatía	Volanges trata de poner obstáculos a la simpatía	Tourvel rechaza los consejos de Volanges
Valmont declara su amor	Tourvel resiste	Valmont la acosa obstinadamente	Tourvel rechaza el amor
Valmont trata otra vez de seducir	Tourvel le entrega su amor	Tourvel huye ante el amor	Valmont rechaza en apariencia el amor
El amor queda realizado			

Busquemos ahora el denominador común de cada columna. Todas las proposiciones de la primera se refieren a la actitud de Valmont hacia Tourvel. Inversamente, la segunda columna

hace referencia exclusiva a Tourvel y caracteriza su comportamiento con respecto a Valmont. La tercera columna no tiene por denominador común un mismo sujeto, pero todas sus proposiciones describen actos en el sentido fuerte de la palabra. Finalmente, la cuarta posee un predicado común: el rechazo, la negativa (en la última línea es una negativa fingida). Los dos miembros de cada par se encuentran en una relación casi antitética, y podemos formular la siguiente proposición:

Valmont : *Tourvel* : : *los actos* : *la negativa de los actos*

Esta presentación parece tanto más justificada cuanto que indica correctamente el tipo de relaciones entre Valmont y Tourvel, la única acción brusca de Tourvel, etc.

Estos análisis sugieren varias observaciones:

1. Parece evidente que, en una narración, la sucesión de las acciones no es arbitraria, sino que obedece a una cierta lógica. La aparición de un proyecto provoca la aparición de un obstáculo, el peligro provoca una resistencia o una fuga, etc. Es muy posible que estos esquemas de base sean en número limitado y que pueda representarse la intriga de toda la narración como un producto de sus combinaciones. No es seguro que uno de estos cuadros sea preferible al otro y, a partir de un solo ejemplo, no podemos intentar el decidirlo. Las investigaciones llevadas a cabo por los especialistas del folklore mostrarán cuál es el más apropiado para el análisis de las formas simples de la narración.

El conocimiento de esas técnicas y de los resultados obtenidos mediante ellas se hace necesario para la comprensión de la obra. Saber que tal sucesión de acciones es una consecuencia de esta lógica permite no buscarle otra justificación en la obra. Incluso en el caso de que un autor no obedezca a sus imperativos, hay que conocerla; su desobediencia adquiere todo su sen-

tido precisamente en relación con la norma impuesta por esta lógica.

2. El hecho de que el cuadro de una misma narración difiera según el modelo escogido, es un tanto inquietante. De una parte se revela que esa narración puede tener varias estructuras; y las técnicas en cuestión no ofrecen ningún criterio para preferir una de ellas. Por otro lado, ciertas partes de la narración están presentadas, en los dos modelos, por proposiciones diferentes; y sin embargo, cada una de ellas tendía hacia una fidelidad de la historia. Esta maleabilidad de la historia acusa un peligro: si la historia sigue siendo la misma, aunque nosotros modifiquemos algunas de sus partes, es que éstas no son tales partes. El hecho de que en el mismo sitio de la cadena aparezcan «pretensiones de Valmont» o «Tourvel se deja admirar», denota un margen peligroso de arbitrariedad y prueba que no podemos estar seguros de los resultados obtenidos.

3. Un defecto de la demostración se debe a la calidad del ejemplo elegido. Semejante estudio de las acciones las plantea como un elemento independiente de la obra, fuera de toda relación con los personajes. Ahora bien, *Las amistades peligrosas* se deben a un tipo de narración que podríamos llamar «psicológico» y que reúne estrechamente a esos dos elementos. No sería ése el caso del cuento popular, ni siquiera de los cuentos de Boccaccio, en los que el personaje no es, la mayoría de las veces, más que un hombre que permite reunir las diferentes acciones. Allí se encuentra el campo de aplicación por excelencia de los métodos destinados al estudio de la lógica de las acciones.

2. Los personajes y sus relaciones

«El héroe casi no es necesario para la historia. La historia puede pasarse sin el héroe y sin sus rasgos característicos», escribe Tomachevski (*Théorie de la Littérature*, París, Seuil, 1965, p. 296). Esta afirmación concierne a las historias anecdóticas o a lo sumo a los cuentos del Renacimiento más bien que a la literatura occidental clásica, de *Don Quijote* a *Ulysse*. En esta literatura, el personaje desempeña un papel de primer orden y es, a partir de él, como se organizan los otros elementos de la narración. Sin embargo, ciertas tendencias de la literatura moderna dan de nuevo al personaje un papel secundario.

El estudio del personaje plantea múltiples problemas que están aún lejos de ser resueltos. No examinaremos aquí más que un solo tipo; el que se caracteriza exhaustivamente por sus relaciones con los demás personajes. Éste es el caso de un cierto tipo de literatura y especialmente del drama. Del drama es de donde E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion, 1950) ha sacado un primer modelo de las relaciones entre personajes; nosotros lo utilizaremos en la forma que le ha dado A. J. Greimas (*Sémantique structurale*. París, Larousse, 1966). *Las amistades peligrosas*, novela en cartas, se acerca por varios puntos de vista al drama y ese modelo le vale.

A primera vista, estas relaciones pueden parecer demasiado diversas, a causa del gran número de personajes; pero pronto nos damos cuenta de que es fácil reducirlas a tres solamente: desear, comunicar y participar.

Comencemos por el *deseo* que se manifiesta en casi todos los personajes. En su forma más extendida, que podría designarse como «amar», lo encontramos en Valmont (hacia Tourvel, Ceci-

lia, Merteuil, la vizcondesa, Emilia), en Merteuil (por Belleroche, Prévan, Danceny), en Tourvel, Cecilia y Danceny. El segundo eje, pero de igual importancia, es el de la *comunicación* y se realiza en la «confidencia». La presencia de esta relación justifica las cartas francas, abiertas, ricas de información, como es lo natural entre confidentes. Así, en la mayor parte del libro, Valmont y Merteuil mantienen una relación de confidencia. Tourvel tiene como confidente a la señora de Rosemonde; Cecilia, primero a Sofía, luego a Merteuil, etc. Un tercer tipo de relación es el que podemos llamar la *participación*, que se realiza por la acción de «ayudar». Por ejemplo, Valmont ayuda a Merteuil a realizar sus proyectos; Merteuil ayuda primero a la pareja Cecilia-Danceny, más tarde a Valmont en su amistad con Cecilia. Danceny le ayuda también en el mismo sentido, aunque involuntariamente. Esta tercera relación está presente con mucha menor frecuencia y aparece como un eje subordinado al del deseo.

Estas tres relaciones son de una gran generalidad, puesto que están ya presentes en la formulación de ese modelo tal y como lo ha suministrado A. J. Greimas. Pero no es necesario reducir a estas tres todas las relaciones humanas, en todas las narraciones. Sería una reducción excesiva que impediría caracterizar un tipo de narración precisamente por la presencia de esas tres relaciones. Por el contrario, las relaciones entre los personajes, en toda narración, pueden siempre ser referidas a algunos solamente y esta red de relaciones tiene un papel fundamental para la estructura de la obra. Esto es lo que justifica nuestra gestión.

Tenemos aquí tres predicados que designan relaciones de base. Todas las otras relaciones pueden derivarse de éstas mediante el auxilio de dos *reglas de derivación*. Semejante regla formaliza la relación entre un predicado de base y un predicado derivado. Esta manera de presentar las relaciones entre predi-

cados es preferible a la mera enumeración, porque es lógicamente más simple, y por otro lado, da cuenta correctamente de la transformación de los sentimientos que se produce a lo largo de la narración.

A la primera regla, cuyos productos son los más corrientes, la llamaremos *regla de oposición*. Cada uno de los tres predicados posee un predicado opuesto (noción más restringida que la negación). Estos predicados opuestos están presentes con menor frecuencia que sus correlatos positivos; y ello motivado naturalmente por el hecho de que la presencia de una carta es ya un signo de relación amistosa. Así, lo opuesto al amor, el odio, es un pretexto, una relación preliminar, más bien que una relación explícita. Puede observarse esta regla en los sentimientos de la marquesa por Gercourt, de Valmont por la señora de Volanges, de Danceny por Valmont. Se trata siempre de un móvil, no de un acto presente.

Más frecuente es la relación que se opone a la confidencia aunque quede igualmente implícita: es la acción de publicar un secreto, de pregonarlo. La narración sobre Prévan, por ejemplo, se basa enteramente en el derecho de prioridad para referir el acontecimiento. Del mismo modo, la intriga general se resolverá por un gesto análogo: Valmont, y luego Danceny, publicarán las cartas de la marquesa y éste será su mayor castigo. De hecho, ese predicado está presente más a menudo de lo que se piensa, aunque en estado de latencia: el peligro de darse a conocer determina una gran parte de los actos de los personajes. Ante semejante peligro, por ejemplo, Cecilia cederá a los primeros avances de Valmont. También en tal sentido ha ido una buena parte de la educación de la señora de Merteuil. Con ese fin, Valmont y Merteuil tratan constantemente de apoderarse de las cartas comprometedoras de Cecilia: tal es la mejor manera de perjudicar a Gercourt. En la señora de Tourvel este predicado sufre una transformación personal: en ella el miedo

de la palabra de los demás está interiorizado y se manifiesta en la importancia que concede a su propia conciencia. Así, al final del libro, poco antes de su muerte, Tourvel lamentará, no el amor perdido, sino el haber violado las leyes de su conciencia, que equivalen, en fin de cuentas, a la opinión pública, a los comentarios de los demás: «En fin, hablándome del modo cruel como había sido sacrificada, añadió: "Estaba muy segura de morir a causa de esto y me había resignado completamente; pero lo que me es imposible es sobrevivir a mi desgracia y a mi vergüenza"» (c. 149). Finalmente, el acto de ayudar tiene su contrario en el de impedir, de oponerse. Así Valmont obstaculiza las relaciones de Merteuil con Prévan y de Danceny con Cecilia, lo mismo la señora de Volanges.

Los resultados de la segunda derivación de los tres predicados de base son menos frecuentes; corresponden al paso de la voz activa a la voz pasiva, y podemos llamar a esta regla *regla de pasivo.* Valmont desea a Tourvel, pero también es deseado por ella; odia a Volanges y es odiado por Danceny; se confía a Merteuil y es el confidente de Danceny; hace pública su aventura con la vizcondesa, pero Volanges publica sus propias acciones; ayuda a Danceny y éste al propio tiempo le ayuda a conquistar a Cecilia; se opone a ciertas acciones de Merteuil, y al mismo tiempo sufre la oposición de Volanges o de Merteuil. En otros términos, cada acción tiene un sujeto y un objeto; pero al contrario que en la transformación lingüística activo-pasivo, aquí no las cambiaremos de lugar, sólo el verbo pasa a la voz pasiva. Todos nuestros predicados son, por consiguiente verbos transitivos.

Así doce relaciones diferentes que se manifiestan a lo largo de la narración, están descritas con ayuda de tres predicados de base y de dos reglas de derivación. Estas dos reglas no tienen la misma función exactamente: la regla de oposición sirve para engendrar una proposición que no puede expresarse de otro

modo (por ejemplo, *Merteuil pone obstáculos a Valmont*, a partir de *Merteuil ayuda a Valmont*); la regla del pasivo sirve para mostrar el parentesco de dos proposiciones ya existentes (por ejemplo, *Valmont ama a Tourvel* y *Tourvel ama a Valmont*: esta última está presentada, gracias a nuestra regla, como una derivación de la primera, bajo la forma *Valmont es amado por Tourvel*).

Esta descripción de las relaciones hacía abstracción de su encarnación en un personaje. Desde este punto de vista, aparece otra distinción en todas las relaciones enumeradas. Cada acción puede aparecer primero como amor, confidencia, etc., pero puede luego revelarse como odio, oposición y así sucesivamente. La apariencia no coincide necesariamente con la ausencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento. Podemos entonces postular la existencia de dos niveles de relaciones, la del ser y la del parecer. Estos términos competen a la percepción de los personajes y no a la del lector. La existencia de estos dos niveles es consciente en Merteuil y en Valmont y ambos utilizan la hipocresía para alcanzar sus fines. Merteuil es aparentemente la confidente de la señora de Volanges y de Cecilia, pero de hecho las utiliza en su plan de venganza. Valmont actúa del mismo modo con Danceny. Los demás personajes presentan esta misma duplicidad que se explica en ellos no por la hipocresía, sino por la mala fe o por la ingenuidad. Así, Tourvel siente amor por Valmont, pero no se atreve a confesárselo a sí misma y lo disimula tras la ficción de la confidencia. Igual Cecilia, igual Danceny (en sus relaciones con Merteuil). Hay que postular la existencia de un nuevo predicado que sólo aparecerá en ese grupo de las víctimas, situado a un nivel secundario con relación a los demás: es el de *tomar conciencia*, de *darse cuenta*. Este predicado designará lo que se produce cuando un personaje se da cuenta de que la relación que mantiene con otro personaje no es la que él creía tener.

El mismo nombre —digamos «amor» o «confidencia»— designa sentimientos experimentados por personajes diferentes y que tienen a menudo una consistencia desigual. Para volver a encontrar los matices puede introducirse la noción de *transformación personal* de una relación. Hemos señalado ya la transformación que sufre el miedo a ser criticada en la señora de Tourvel; otro ejemplo nos lo suministra la realización del amor en Valmont y en Merteuil. Estos personajes podríamos decir que han descompuesto previamente el sentimiento del amor y han descubierto en él, al mismo tiempo que un deseo de posesión, una sumisión al objeto amado; pero no han guardado más que la primera mitad de ese sentimiento. Una vez satisfecho el deseo, sólo queda la indiferencia. Tal es la conducta de Valmont con todas sus amantes, tal es también la de Merteuil.

Hagamos ahora un rápido balance. Para describir el universo de los personajes son indispensables tres nociones. Tenemos en primer lugar los *predicados*, noción funcional, como «amar», «confiarse», etc. Hay por otra parte los personajes: Valmont, Merteuil, etc. Éstos pueden tener dos funciones: bien sea la de sujetos, bien sea la de objetos de las acciones descritas por los predicados. Emplearemos el término genérico de *agente* para designar a la vez el sujeto y el objeto de la acción. En el interior de una obra, los agentes y los predicados son unidades estables, lo que varía son las combinaciones de dos grupos. Finalmente, la tercera noción es la de *reglas de derivación*: éstas describen las relaciones entre predicados. Pero la descripción fundada sobre estas nociones permanece puramente estática; para poder describir el movimiento de estas relaciones y, de este modo, el movimiento de la narración, hay que introducir una nueva serie de reglas que llamaremos, para distinguirlas de las reglas de derivación, *reglas de acción*.

Estas reglas tendrán como base de partida los agentes y los

predicados que forman ya una cierta proposición y prescribirán, como resultado final, las nuevas relaciones que deben instaurarse entre los agentes. Para ilustrar esta nueva noción, formularemos algunas de las reglas que rigen *Las amistades peligrosas.*

Las primeras reglas se referirán al eje del deseo.

R. 1. *Tengamos A y B, dos agentes, y que A ama a B. Entonces A actúa de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir la proposición «A es amado por B») se realice también.*

La primera regla pretende reflejar las acciones de los personajes que están enamorados o que fingen estarlo. Así Valmont, enamorado de Tourvel, hace todo cuanto es posible para que ésta le ame también. Danceny, enamorado de Cecilia, procede de la misma manera; y otro tanto sucede con Merteuil o con Cecilia.

Recordemos la distinción hecha entre el sentimiento aparente y el sentimiento verdadero experimentado por un personaje hacia otro, entre el parecer y el ser. Nos será necesaria para la regla siguiente:

R. 2. *Tengamos A y B, dos agentes, y que A ama a B al nivel del ser pero no al nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa contra ese amor.*

El comportamiento de la señora de Tourvel nos suministra un ejemplo de la aplicación de esta regla, cuando se da cuenta de que está enamorada de Valmont: abandona bruscamente el castillo y obstaculiza ella misma la realización de sus sentimientos.

Lo propio le ocurre a Danceny cuando cree no tener con Merteuil más que una relación de confidencia: al mostrarle que es un amor idéntico al que siente por Cecilia, Valmont lo impulsa a renunciar a esta nueva amistad. La «revelación» que esta regla presume es el privilegio de un grupo de personajes

que podrían denominarse los «débiles». Valmont y Merteuil que no forman parte de ellos no tienen la posibilidad de «tomar conciencia».

Pasemos ahora a las relaciones de *participación.*

R. 3. *Tengamos A, B y C, tres agentes, y que A y B mantengan una relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B.*

Esta regla no refleja una acción que se produce «lógicamente». A habría podido actuar contra C. Veamos algunas ilustraciones de ello. Danceny ama a Cecilia y cree que Valmont es su confidente; desde el momento en que sabe que, de hecho, se trata de amor, actúa contra Valmont y lo provoca en duelo. De igual modo Valmont cree ser el confidente de Merteuil y no piensa que Danceny pueda tener la misma relación; desde el momento que lo sabe, actúa contra éste (ayudado por Cecilia). Merteuil que conoce esta regla la utiliza para actuar sobre Valmont: con esa finalidad le escribe una carta para enterarle de que Belleroche se ha apoderado de ciertos bienes de los que Valmont se creía único poseedor. La reacción es inmediata.

Algunas acciones de oposición o de ayuda no quedan explicadas por esta regla. Pero mirándolas de cerca, nos damos cuenta de que son siempre una consecuencia de otra acción procedente del primer grupo de relaciones, concentradas éstas en torno al deseo. Si Merteuil ayuda a Danceny a conquistar a Cecilia es porque odia a Gercourt y esto es para ella un modo de venganza; por idénticas razones, ayuda a Valmont en sus avances en torno a Cecilia. Si Valmont impide a Danceny que haga la corte a la señora de Merteuil, es porque es él quien la desea. En fin, si Danceny ayuda a Valmont a relacionarse con Cecilia, es porque de esta suerte cree abrirse camino hasta Cecilia de la que está enamorado. Y así sucesivamente. Observamos igualmente que estas acciones de participación son conscientes en los personajes «fuertes» (Valmont y Merteuil), mien-

tras que son inconscientes (e involuntarias) en los personajes «débiles».

El último grupo de relaciones está formado por las de la *comunicación*. Veamos la cuarta regla:

R. 4. *Tengamos A y B, dos agentes, y que B sea el confidente de A. Si A se convierte en el agente de una proposición engendrada por* R. 1, *entonces cambia de confidente (la ausencia de confidente se considera como un caso límite de la confidencia).*

Para ilustrar la regla cuarta recordemos que Cecilia cambia de confidente (la señora de Merteuil en lugar de Sofía) desde el momento en que empieza su relación con Valmont; también Tourvel, enamorada de Valmont, toma a la señora de Rosemonde como confidente; por la misma causa, en un grado más débil, había dejado de hacer sus confidencias a la señora de Volanges. Su amor por Cecilia lleva a Danceny a confiarse en Valmont; su relación con Merteuil interrumpe esta confidencia. Esta regla impone restricciones todavía más duras a Valmont y a Merteuil, pues estos dos personajes no pueden confiarse más que el uno al otro. Por consiguiente, todo cambio de confidente significa la interrupción de toda confidencia. Así Merteuil cesa de confiarse a partir del instante en que Valmont se vuelve demasiado insistente en sus deseos amorosos. Y lo mismo Valmont una vez que Merteuil deja ver sus propios deseos, diferentes de los suyos. El sentimiento que anima a Merteuil en la última parte es indudablemente el deseo de posesión.

A partir de estas reglas se imponen ciertas observaciones.

1. En primer lugar el alcance de estas *reglas de acción*. Reflejan las leyes que rigen la vida de una sociedad, la de los personajes de nuestra novela. El hecho de que aquí se trata de personas imaginarias y no reales no aparece en la formulación: con ayuda de reglas semejantes, podrían describirse las cos-

tumbres y las leyes implícitas de cualquier grupo homogéneo de personas. Los mismos personajes pueden tener conocimiento de estas reglas. En su contenido no difieren sensiblemente de las observaciones que se han hecho sobre *Las amistades*. Esto nos lleva a abordar el problema del valor explicativo de esta presentación; es evidente que una descripción que no puede suministrarnos al mismo tiempo una apertura sobre las interpretaciones intuitivas que los lectores dan a la narración, falla su objetivo. Basta traducir esas reglas a un lenguaje común para percibir su proximidad a los juicios que se han emitido a menudo sobre *Las amistades peligrosas*. Por ejemplo, la primera regla que representa el deseo de imponer su voluntad a la de otro, ha sido señalada por la casi totalidad de los críticos que la han interpretado como una «voluntad de dominio», o una «mitología de la inteligencia». Además, el hecho de que los términos utilizados en estas reglas estén precisamente ligados a una ética, es bien significativo: podría imaginarse fácilmente una narración en la que esos términos fueran el orden social, o formal, etc.

2. La forma dada a estas reglas reclama una explicación particular. Podríamos muy bien reprochar la formulación pseudoerudita dada a unas trivialidades: ¿por qué decir «A actúa de suerte que la transformación pasiva de este predicado se realiza también» en vez de «Valmont impone su voluntad a Tourvel»? La historia de la crítica literaria abunda en ejemplos de afirmaciones con frecuencia tentadoras, pero que, a causa de una imprecisión terminológica, han conducido a callejones sin salida. La forma de «reglas» dada a las conclusiones, permite comprobarlas «engendrando» sucesivamente las peripecias de la narración. Por otro lado, sólo una precisión bien acusada de las formulaciones podrá permitir la comparación válida de las leyes que rigen el universo de diferentes libros. Tomemos un ejemplo: en sus estudios sobre la narración, Šklovski

(*Théorie de la Littérature*, p. 171) ha formulado la regla que, a su juicio, permitirá dar cuenta del movimiento de las relaciones humanas en Boiardo *(Orlando enamorado)* o en Puschkin *(Eugenio Onieguin)*: «Si A ama a B, B no ama a A. Cuando B comienza a amar a A, A no ama ya a B». El hecho de que esta regla tenga una formulación semejante a la de las reglas propuestas aquí permite una confrontación inmediata del universo de estas obras.

3. Para verificar las reglas así formuladas, hemos de plantearnos dos cuestiones: ¿Pueden engendrarse, con ayuda de estas reglas, todas las acciones de la novela? y ¿todas las acciones engendradas con ayuda de estas reglas se encuentran en la novela? Para responder a la primera pregunta, puede decirse que las reglas formuladas aquí tienen sobre todo un valor de ejemplo, y no un valor de descripción exhaustiva; por otro lado, más lejos se descubrirán los móviles de algunas otras acciones. En lo concerniente a la segunda pregunta, una respuesta negativa no debe hacernos dudar del valor del modelo propuesto. Al leer una novela, sentimos intuitivamente que las acciones descritas se desprenden de una cierta lógica; y a propósito de otras acciones que no forman parte de la obra, puede decirse que obedecen o no obedecen a esa lógica. En otros términos, sentimos a través de cada obra, que no se trata sólo de la *palabra*, que existe también una *lengua* de la que la palabra es una de las realizaciones. Sólo con esta perspectiva, podemos abordar la cuestión de saber por qué el autor ha elegido tales peripecias para sus personajes con preferencia a otras, siendo así que unas y otras obedecen a la misma lógica.

II

EL ASPECTO LITERAL DE LA NARRACIÓN

Al examinar el aspecto literal de la narración, no se cesa de interrogar sobre el sentido de los elementos de la narración; pero este sentido sólo existe al nivel de la escritura y no de la referencia. Esta interrogación no se dirige, por lo demás, a las condiciones de aparición de la narración, es decir, a la manera como las particularidades de su proceso de enunciación repercuten sobre la significación general. Estos dos límites determinan el campo del aspecto literal de la narración, campo casi enteramente desconocido sobre el que no daremos aquí más que algunas sucintas observaciones.

Un fenómeno del lenguaje puede indicarnos el modo de evocar este aspecto de la narración. Son las *figuras retóricas.* Durante mucho tiempo hemos estado engañados sobre el principio constitutivo de la figura; se ha querido encontrarle criterios de tipos muy diferentes; y sin embargo ciertas figuras escapan a todo criterio. No obstante éste existe, aunque su generalidad lo hace difícilmente perceptible: es figura la expresión lingüística que percibimos en sí misma y no sólo como un mediador de la significación. He ahí la razón por la que el número de figuras varía de un tratado a otro, y su inventario defini-

tivo no puede fijarse nunca: el número de figuras es infinito; para descubrir una figura basta saber cómo describir tal o cual disposición particular de las palabras. Así, en el siglo XVIII, las construcciones sintácticas eran tratadas como figuras en la misma categoría (aunque no en la misma clase) que las metáforas o las hipérboles: en los dos casos, se percibía una combinación particular de las palabras. A lo que todas las figuras se oponen es a lo indescriptible; y lo indescriptible (o lo que no merece ser descrito) es lo natural: así el orden de las palabras «habitual», la combinación «corriente» de las palabras, no forman una figura, puesto que caen por su peso. La figura es, por lo tanto, una opacidad de sentido y la ausencia de figura una apertura hacia la significación real abstracta.[1]

La opacidad de sentido que caracteriza al aspecto literal de un enunciado concierne tanto a la narración como a las figuras retóricas. Las narraciones poseen también sus figuras; las figuras de la narración son la narración que se percibe como tal. Pero no es necesario seguir hasta el final a los retóricos del siglo XVIII, y continuar creyendo en una «expresión natural» frente a la expresión figurada. Todas las narraciones son figuradas, la narración no es nunca natural y la exposición más imparcial contiene una figura, ya sea de las más pobres. Este problema de la «figuralidad» de la narración espera todavía su estudio y aquí nos limitaremos a ilustrar sus rasgos más importantes, sirviéndonos para ello de las observaciones que suministran las poéticas clásicas sobre la composición.

La figura en la que se han detenido más tiempo los poéticos es la del *paralelismo* cuya fórmula podría describirse así: AX ... AY, donde A es un elemento idéntico que se repite, mientras que X e Y son variantes que lo acompañan y se encuentran por esta razón confrontadas.

1. Más adelante, en el *Apéndice*, haremos un estudio más detallado, consagrado exclusivamente al problema capital de la figura.

Pueden distinguirse dos tipos principales del paralelismo: el de la intriga, que corresponde a las grandes unidades de la narración; y el de las fórmulas verbales (los «detalles»). Citemos algunos ejemplos del primer tipo. Uno de sus diseños confronta a las parejas Valmont-Tourvel y Danceny-Cecilia. Danceny corteja a Cecilia pidiéndole permiso para escribirle; Valmont conduce su flirt del mismo modo. Por el otro lado, Cecilia prohíbe a Danceny que le escriba, exactamente igual que hace Tourvel con Valmont. Cada uno de los participantes queda caracterizado más netamente gracias a esta comparación: los sentimientos de Tourvel contrastan con los de Cecilia, y lo mismo ocurre en cuanto a Valmont y Danceny.

El otro diseño paralelo hace referencia a las parejas Valmont-Cecilia y Merteuil-Danceny; sirve menos para caracterizar a estos personajes que para favorecer la composición del libro; a falta de él, Merteuil habría quedado sin nexo importante con los otros héroes de la novela. Esta débil integración de la señora de Merteuil en la red de los personajes es, por lo demás, uno de los pocos defectos que presenta la composición de esta novela; así, el lector carece de indicaciones suficientes sobre sus encantos femeninos que, sin embargo, juegan un papel tan grande en el desenlace (ni Belleroche ni Prévan están directamente presentes en el libro).

El segundo tipo de paralelismo descansa en una semejanza entre fórmulas verbales articuladas en circunstancias idénticas. He ahí, por ejemplo, como termina Cecilia una de sus cartas: «Necesito hacer punto final porque ya es cerca de la una y el señor de Valmont debe de estar al llegar» (c. 109). La señora de Tourvel concluye otra suya de un modo semejante: «En vano querría escribir más extensamente pues ya es la hora en que él [Valmont] ha prometido venir, y cualquier otra idea se me va» (c. 132). Aquí las fórmulas y las situaciones semejantes (dos mujeres esperan a su amante que es la misma persona)

acentúan la diferencia de los sentimientos de estas dos queridas de Valmont y representan una acusación indirecta contra él.

Podría objetarse que tal semejanza corre gran riesgo de pasar inadvertida puesto que los dos pasajes están a veces separados por decenas e incluso centenares de páginas. Pero esta objeción sólo atañe a un estudio situado al nivel de la percepción y no al nivel de la obra. Es peligroso identificar la obra con la percepción que un individuo tiene de ella; la buena lectura no es la del «lector medio», sino una lectura óptima.

Pueden considerarse como subdivisiones del paralelismo otras figuras retóricas. Fundándose en la relación entre X e Y, podrían distinguirse los siguientes casos:

X = —Y. Es la *antítesis*, contraste de los términos puestos en relación. En *Las amistades peligrosas*, es la sucesión de las cartas la que obedece al contraste: las diferentes historias tienen que alternarse, las cartas sucesivas no se refieren al mismo personaje; si están escritas por la misma persona, habrá en ellas una oposición de contenido o de tono.

AX ... AY ... AZ, o X > Y > Z o X < Y < Z. Se trata evidentemente de la *gradación*. Cuando una relación entre los personajes permanece idéntica durante varias páginas, sus cartas se ven amenazadas por un peligro de monotonía. Éste es, por ejemplo, el caso de la señora de Tourvel. Todo a lo largo de la segunda parte sus cartas expresan el mismo sentimiento. Se evita la monotonía gracias a la gradación, cada carta da un indicio suplementario de su amor por Valmont, de suerte que la declaración de este amor (c. 90) aparece como una consecuencia lógica de todo lo que precede.

X = Y. Éste es el caso de la *repetición* completa. Evidentemente la repetición no es de hecho nunca completa, pues el trozo repetido está rodeado de un contexto diferente, nuestro conocimiento de la historia es cada vez diferente, etc.

El siguiente grupo de figuras se aproxima más a las que se

fundan en la sintaxis. Conciernen a las relaciones que mantienen los diferentes hilos de la intriga en el interior de la historia. En el caso de *Las amistades peligrosas* puede admitirse que existen tres, que refieren las aventuras de Valmont con la señora de Tourvel, las de Cecilia y las de la señora de Merteuil. Las historias pueden relacionarse de diversos modos. El cuento popular y las colecciones de novelas cortas conocen ya dos: el *encadenamiento* y la *inserción*. El encadenamiento consiste simplemente en yuxtaponer diferentes historias: una vez acabada la primera, da comienzo la segunda. La unidad queda asegurada mediante una semejanza en la construcción de cada una: por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en busca de un objeto precioso; cada uno de los viajes suministra la base de una de las tres historias. La inserción es la inclusión de una historia en el interior de la otra. Así, todos los cuentos de las *Mil y una noches* van insertos en el cuento de Scheherezada. Estos dos tipos de combinación representan una proyección rigurosa de dos relaciones sintácticas fundamentales, la coordinación y la subordinación.

Existe no obstante un tercer tipo de combinación, la *alternancia*. Consiste en contar dos historias simultáneamente, interrumpiendo tan pronto la una como la otra, para recogerla a la interrupción siguiente. Esta forma caracteriza evidentemente aquellos géneros literarios que han perdido toda relación con la literatura oral: ésta no puede admitir la alternancia. Como ejemplo célebre de alternancia, podemos citar la novela de Hoffmann *Las opiniones del Gato Murr*, en la que la narración del gato alterna con la del músico; de igual modo el *Relato de sufrimientos* de Kierkegaard. Dos de estas formas se manifiestan en *Las amistades peligrosas*. Por una parte, las historias de Tourvel y de Cecilia se alternan a todo lo largo de la narración; por la otra, ambas están insertas en la historia de la pareja Merteuil-Valmont. Sin embargo, esta novela, por lo mismo que

está bien construida, no permite establecer límites precisos entre las historias: las transiciones están disimuladas; y el desenlace de cada una sirve al desarrollo de la siguiente. Además, están ligadas por la imagen de Valmont, que mantiene estrechas relaciones con cada una de las tres heroínas. Existen otros vínculos entre las historias; tal sucede con los personajes secundarios que aseguran ciertas funciones en varias historias. La señora de Volanges, madre de Cecilia, es amiga y pariente de la señora de Merteuil y consejera, al propio tiempo, de la señora de Tourvel. Danceny se relaciona sucesivamente con Cecilia y con la señora de Merteuil. La señora de Rosemonde ofrece su hospitalidad tanto a la señora de Tourvel como a Cecilia y a su madre. Gercourt, antiguo amante de la señora de Merteuil, quiere casarse con Cecilia, etc. Cada personaje puede acumular múltiples funciones.

Al lado de las historias principales, aparecen otras secundarias, que habitualmente sólo sirven para caracterizar a un personaje. Estas historias (las aventuras de Valmont en el castillo de la condesa, o con Emilia; las de Prévan con los «inseparables»; las de la marquesa con Prévan o Belleroche) están menos integradas al conjunto de la narración que las historias principales y el lector las percibe como «insertadas».

La intriga entera de la novela forma también una figura (incluso si no se encuentra exactamente como tal en los tratados de retórica). Podríamos llamarla la *infracción al orden*. Esta infracción es perceptible en toda la última parte del libro, y en particular entre las cartas 142 y 162, es decir entre la ruptura de Valmont con Tourvel y la muerte de Valmont. La infracción alcanza en primer lugar a la imagen misma de Valmont, personaje principal de la narración. La cuarta parte comienza por la caída de Tourvel. Valmont, en la carta 125, pretende que esta aventura no se distingue en nada de las otras; pero el lector siente fácilmente, ayudado sobre todo por la señora de Merteuil,

que el tono traiciona una relación distinta de la que se declara: esta vez se trata de amor, es decir de la misma pasión que anima a todas las «víctimas». Al reemplazar su deseo de posesión y la indiferencia que lo seguía por el amor, Valmont abandona el grupo de los fuertes y destruye ya una primera clasificación. Cierto que después va a sacrificar este amor para rechazar las acusaciones de la señora de Merteuil, pero este sacrificio no resuelve la ambigüedad de su actitud precedente. Más tarde, por lo demás, da otros pasos que deberían acercarle a Tourvel (le escribe, escribe a Volanges, su última confidente); y su deseo de venganza contra Merteuil significa también que lamenta su primer gesto. Pero la duda no se disipa; el redactor lo dice explícitamente en una de sus notas (c. 154) «por no haberse encontrado en el resto de esta correspondencia nada que pudiera resolver esta duda, hemos tomado el partido de suprimir la carta del señor de Valmont».

La conducta de Valmont con la señora de Merteuil es igualmente extraña, vista en la perspectiva de la lógica anteriormente esbozada. Esta relación parece reunir elementos muy diversos y hasta entonces incompatibles: el deseo de posesión se mezcla con la acción de «impedir» y al propio tiempo con la confidencia. Este hecho (que está en desacuerdo con la cuarta regla) resulta decisivo para la suerte de Valmont: continúa confiándose a la marquesa aun después de la declaración de «guerra». Y la infracción a la ley es castigada con la muerte. Valmont olvida incluso que puede actuar a dos niveles para realizar sus deseos, cosa de la que tan hábilmente había sabido servirse hasta entonces: en sus cartas a la marquesa confiesa ingenuamente sus deseos sin intentar una táctica más flexible (como tendría que hacer en vista de la actitud de Merteuil). Incluso sin acudir a las cartas de la marquesa a Danceny, el lector puede darse cuenta de que ésta ha puesto fin a su relación amistosa con Valmont.

¿Podemos imaginar a la novela una cuarta parte distinta, de

modo que no quede infringido el orden precedente? Valmont habría podido encontrar, sin duda, un medio más dúctil para romper con Tourvel; al surgir un conflicto entre él y Merteuil, habría podido resolverlo con más habilidad y sin exponerse a tantos peligros. Los «taimados» habrían encontrado una solución que les hubiera permitido evitar los ataques de sus propias víctimas. Al final del libro los dos campos habrían quedado tan separados como al principio, y los dos cómplices con igual poderío. Aun cuando el duelo con Danceny hubiera tenido lugar, Valmont habría sabido no exponerse a un peligro mortal...

Inútil continuar: sin meternos en interpretaciones psicológicas, nos damos perfecta cuenta de que la novela concebida en esa forma no sería ya la misma, incluso no sería ya nada. Habría sido simplemente la narración de una aventura galante, la conquista de una «mojigata» con una conclusión «picante». Esto nos muestra que no se trata aquí de una particularidad menor de la construcción, sino de lo que constituye su clave misma; tenemos más bien la impresión de que la narración entera está dirigida a hacer posible precisamente ese desenlace. El hecho de que la narración perdería toda su densidad estética y moral si no tuviera ese desenlace se encuentra simbolizado en la novela misma. En efecto, la historia está presentada de tal suerte que debe su propia existencia a la infracción del orden. Si Valmont no hubiera transgredido las leyes de su propia moral (y las de la estructura de la novela), su correspondencia y la de Merteuil no hubieran sido publicadas nunca: su publicación es una consecuencia de la ruptura, y más generalmente, de la infracción. Este detalle no se debe al azar, como pudiera creerse: la historia entera no se justifica, en efecto, sino en la medida en que se pinta en la novela el castigo de la maldad. Si Valmont no hubiese traicionado su primera imagen, el libro no tendría derecho a existir.

La infracción del orden ha sido hasta aquí caracterizada de

un modo negativo, como la negación del orden precedente. Volvámonos ahora hacia el contenido positivo de esas acciones, hacia el sistema que está subyacente en ellas. En primer lugar sus elementos: Valmont, el taimado, termina enamorándose de una «simple» mujer; Valmont se olvida de usar ardides con la señora de Merteuil; Cecilia va a arrepentirse de sus pecados en un convento; la señora de Volanges asume el papel de razonadora... Todas esas acciones tienen un denominador común: obedecen a la moral convencional, tal y como existía en la época de Laclos (o incluso después). Por consiguiente, el orden que determina las acciones de los personajes en el desenlace y tras el desenlace es simplemente el orden convencional, el orden exterior al universo del libro. Esta hipótesis se ve confirmada también por la vuelta al primer plano del asunto Prévan. Al final del libro, vemos a Prévan restablecido de nuevo en su antiguo prestigio; sin embargo, el lector recuerda que, en su conflicto con la marquesa, ambos tenían exactamente los mismos deseos ocultos y manifiestos. Merteuil había logrado sencillamente ser la más rápida, no era la más culpable. No es, por lo tanto, una justicia suprema, un orden superior, lo que se instaura al final del libro; es simplemente la moral convencional de la sociedad contemporánea, una moral pudibunda e hipócrita, diferente en eso a la de Valmont y de Merteuil en el resto del libro. Así, la «vida» se convierte en parte integrante de la obra: su existencia es un elemento esencial que debe conocerse para comprender la estructura de la narración. Sólo en este momento del análisis es cuando se justifica la intervención del aspecto social; añadamos que es también completamente necesaria. El libro puede acabarse porque establece el orden que existe en la realidad.

Colocados en esta perspectiva, podemos darnos cuenta de que los elementos de este orden convencional estaban ya presentes antes; y explican esos acontecimientos y esas acciones

que no podían serlo en el sistema descrito precedentemente. Ahí se inscribe, por ejemplo, la acción de la señora de Volanges dirigida a Tourvel y a Valmont, una acción de oposición que no tenía los mismos motivos que las reflejadas por nuestra R. 3. La señora de Volanges odia a Valmont no porque pertenezca al número de mujeres que éste ha abandonado, sino en virtud de los principios morales que ella profesa. Otro tanto ocurre exactamente con el confesor de Cecilia que se convierte también en un oponente: esa moral convencional, exterior al universo de la novela, es lo que le guía. Son acciones cuya motivación o cuyos móviles no están en la novela, sino que son exteriores a ella: se actúa así porque es necesario, es una actitud natural que no pide justificación. Finalmente, ahí podemos encontrar también la explicación de la actitud de Tourvel: ella se opone obstinadamente a sus propios sentimientos en nombre de un concepto ético que exige que la esposa no engañe a su marido. Así la narración se ilumina bajo una nueva luz: no es la simple exposición de una acción, sino la historia del conflicto entre dos órdenes; el del libro y el de su contexto social. Hasta su desenlace, *Las amistades peligrosas* establecen un nuevo orden distinto del orden del medio exterior. El orden exterior sólo está presente como móvil en ciertas acciones. El desenlace infringe ese orden del libro, y lo que sigue nos reintegra a ese mismo orden exterior, nos lleva a la restauración de lo que había destruido la narración precedente. El modo como se narra en la novela esta parte de la intriga es particularmente instructivo, pues el narrador elude el tomar posición frente a dicha restauración. Si la narración precedente se llevaba al nivel del ser, la narración del final encaja enteramente en el del parecer. El lector no sabe cuál sea la verdad, sólo conoce las apariencias; e ignora cuál sea la posición exacta del autor. El único juicio moral expresado se debe a la señora de Volanges; ahora bien, como por un hecho expreso, es precisamente en sus últi-

mas cartas donde la señora de Volanges queda caracterizada como una mujer superficial, sin opinión propia, chismosa, etc. ¡Parece como si el autor quisiera preservarnos de conceder demasiado crédito a los juicios que ella emite! ¿Restablece en sus derechos a Prévan esa moral con la que finaliza el libro? ¿Es acaso ésta la moral de Laclos? Semejante ambigüedad profunda, tal apertura hacia interpretaciones opuestas distingue precisamente a la novela de Laclos de numerosas novelas «bien construidas» y la sitúa en la categoría de las obras maestras.

Las amistades peligrosas encarnan una de las relaciones posibles entre los dos órdenes. Como puede suponerse, existe también la posibilidad inversa: la narración que, en su desarrollo, explicita el orden existente en el exterior, y cuyo desenlace introduciría un orden nuevo, el del orden novelesco precisamente. Recordemos, por ejemplo, las novelas de Dickens, que presentan, en su mayor parte, esa estructura inversa: a todo lo largo del libro, el orden exterior, el orden de la vida, es el que domina las acciones de los personajes; en el desenlace se produce un milagro, el personaje rico se revela súbitamente como un ser generoso y hace posible la instauración de un orden nuevo. Este orden nuevo —el reino de la virtud— no existe más que en el libro evidentemente, pero es el que triunfa después del desenlace. No es cierto, sin embargo, que tenga que hallarse semejante infracción en todas las narraciones. Algunas novelas modernas no pueden presentarse como el conflicto entre los órdenes, sino más bien como una serie de variaciones en gradación del mismo asunto. Así es como se presenta la estructura de Kafka, de Beckett, etc. En todos los casos, la noción de infracción, como por lo demás todas las que correspondan a la estructura de la obra, podrá servir como criterio para una tipología futura de las narraciones literarias.

III

LA NARRACIÓN COMO PROCESO DE ENUNCIACIÓN

Una tercera posibilidad de estudiar la narración consiste en considerarla esencialmente como un proceso de enunciación. Nos detendremos aquí en dos de sus rasgos, a los que llamaremos las «visiones» y los «registros de la palabra».

1. Las visiones de la narración

Al leer una obra de ficción, el lector no tiene una percepción directa de los acontecimientos descritos en ella. Al mismo tiempo que los acontecimientos, percibe, aunque en modo distinto, la percepción que tiene de ellos el que los relata. Llamaremos «visiones» a los diferentes tipos de percepción, que pueden reconocerse en la narración. La visión refleja más precisamente la relación entre un *él* (sujeto del enunciado) y un *yo* (sujeto de la enunciación), entre el personaje y el narrador.

J. Pouillon (*Temps et Roman*, París, Gallimard, 1946) ha propuesto una clasificación de las visiones de la narración, que

será recogida aquí con modificaciones mínimas. Esta percepción interna presenta tres tipos principales.

1. *Narrador > Personaje (la visión «por detrás»).* La narración clásica utiliza casi siempre esta fórmula. No se preocupa de explicar cómo ha adquirido este conocimiento: ve a través de las paredes de la casa lo mismo que a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Naturalmente, esta forma presenta grados diferentes. La superioridad del narrador puede manifestarse bien en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que ese mismo alguno ignora), o bien en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), o bien sencillamente en el relato de acontecimientos que no percibe un solo personaje. Así Tolstoi, en su novela corta *Tres muertes*, refiere sucesivamente la historia de la muerte de un aristócrata, de un campesino y de un árbol: ninguno de los personajes los ha visto juntos: esta novela es, por consiguiente, una variante de la «visión por detrás».

2. *Narrador = Personaje (la visión «con»).* Esta segunda forma está igualmente muy extendida en literatura, sobre todo en la época moderna. En este caso, el narrador sabe lo mismo que los personajes, no puede procurarnos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes la hayan encontrado. También aquí pueden establecerse varias distinciones. Por una parte, la narración puede hacerse en primera persona (lo que justifica el procedimiento) o en tercera persona, pero siempre según la visión que tiene de los acontecimientos un mismo personaje: el resultado evidentemente no es el mismo; sabido es que Kafka había empezado a escribir *El Castillo* en primera persona y que no ha modificado la visión hasta mucho más tarde pasando a la tercera persona, pero siempre en la visión «narrador = personaje». Por otra parte, el narrador puede seguir a uno solo o a varios personajes (puesto que los cam-

bios pueden o no ser sistemáticos). En fin, puede tratarse de una narración consciente por parte de un personaje, o de una «disección» de su cerebro, como ocurre a menudo en Faulkner. Un poco más adelante volveremos sobre este caso.

3. *Narrador < Personaje (la visión «por fuera»).* En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por supuesto, este puro «sensualismo» es convencional, ya que semejante narración sería incomprensible; pero existe como modelo de cierta escritura. Las narraciones de este género son mucho más raras que las otras, y la utilización sistemática de este procedimiento no se ha practicado hasta el siglo XX. Citemos un pasaje característico de este tipo de narración:

«Ned Beaumont volvió a pasar por delante de Madvig y aplastó la colilla de su cigarro en un cenicero de cobre con dedos temblorosos.

»Los ojos de Madvig se quedaron fijos en la espalda del joven hasta que se hubo erguido y vuelto. El hombre rubio tuvo entonces un rictus a un tiempo afectuoso y exasperado» (D. Hammett, *La llave de vidrio*).

Según una descripción de este género, no podemos saber si los dos personajes son amigos o enemigos, si están satisfechos o disgustados. Apenas si se les nombra: se prefiere decir «el hombre rubio», «el joven». El narrador es, por consiguiente, un testigo presencial que no sabe nada, más aún, que no quiere saber nada. No obstante, la objetividad no es tan absoluta como se querría («afectuoso y exasperado»).

Volvamos ahora al segundo tipo, donde el narrador posee tantos conocimientos como los personajes. Hemos dicho que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero además hay que especificar si esos personajes relatan (o ven) el mismo

acontecimiento o bien unos acontecimientos distintos. En el primer caso, se obtiene un efecto particular que hemos llamado antes una «visión estereoscópica». En efecto, la pluralidad de percepciones da una visión más compleja del fenómeno descrito. Por otra parte, las descripciones de un mismo acontecimiento permiten al lector concentrar su atención sobre el personaje que lo percibe, pues el lector conoce ya la historia.

Consideremos de nuevo *Las amistades peligrosas*. Las novelas en cartas del siglo XVIII utilizaban corrientemente esa técnica, tan del gusto de Faulkner, que consiste en narrar la misma historia varias veces, pero vista por diferentes personajes. Ya hemos visto que toda la historia de *Las amistades* está contada de hecho dos y hasta tres veces a menudo. Pero al mirar estas narraciones de cerca, descubrimos que no sólo dan una visión estereoscópica de los acontecimientos, sino que además son cualitativamente diferentes. Recordemos brevemente esta sucesión.

Desde el comienzo, las dos historias que alternan se presentan bajo un enfoque diferente: Cecilia cuenta ingenuamente sus experiencias a Sofía, mientras que Merteuil, en sus cartas a Valmont, las interpreta; por otro lado, Valmont informa a la marquesa de sus experiencias con Tourvel, que a su vez escribe a Volanges. Desde el comienzo podemos darnos cuenta de la dualidad observada ya al nivel de las relaciones entre los personajes: las revelaciones de Valmont nos informan de la mala fe que Tourvel pone en sus descripciones; y lo mismo en cuanto a la ingenuidad de Cecilia. Con la llegada de Valmont a París, nos damos cuenta de lo que de hecho son Danceny y sus actos. Al final de la segunda parte, la misma Merteuil es quien da dos versiones del asunto Prévan: una de lo que es en realidad y otra de lo que debe parecer a las gentes. Se trata, pues, de nuevo de la oposición entre nivel aparente y nivel real, o verdadero.

El orden de aparición de las versiones no es obligado, pero

está utilizado con finalidades diferentes. Cuando el relato de Merteuil o de Valmont precede al de los otros personajes, leemos el de estos últimos como una información sobre quien escribe la carta. En el caso inverso, un relato sobre las apariencias despierta nuestra curiosidad y esperamos una interpretación más profunda. La visión de la narración que procede del «ser» se aproxima, por consiguiente, a una visión «por detrás» (del caso narrador > personaje). Aun cuando la narración esté siempre contada por los personajes, algunos de ellos, como el autor, pueden revelarnos lo que los otros piensan o sienten.

El valor de las visiones en la narración se ha modificado rápidamente desde la época de Laclos. El artificio de presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia de un personaje será empleado cada vez más a menudo en el curso del siglo XIX, y, después de haber sido sistematizado por Henry James, se convertirá en regla obligada en el siglo XX. Por otra parte, la existencia de dos niveles cualitativamente diferentes es una herencia de los tiempos más antiguos: el siglo de las luces exige que se diga la verdad. La novela posterior se contentará con varias versiones del «parecer» sin pretender dar una versión que sea la única verdadera. Hay que decir que *Las amistades peligrosas* se distinguen ventajosamente de muchas otras novelas de la época por la discreción con que está representado ese nivel del ser: el caso de Valmont, al final del libro, deja perplejo al lector. En este mismo sentido irá una gran parte de la literatura del siglo XIX.

2. Los registros de la palabra

Las visiones de la narración atañían al modo como el narrador percibía la historia; los registros de la palabra atañen al

modo como el narrador la expone, la presenta. A estos registros es a los que hacemos referencia cuando decimos que un escritor «muestra» las cosas, mientras que otro no hace más que «decirlas». Existen dos registros principales: la representación y la narración. Estos dos términos, empleados ya en las poéticas clásicas, se refieren evidentemente al tipo de enunciado empleado por el escritor. Los principales aspectos del enunciado, ya indicados, se encuentran encarnados aquí en un solo enunciado cada vez, según que se acentúe su aspecto referencial o literal o su proceso de enunciación. Veremos así cuál es la realidad lingüística recubierta por las palabras «narración» y «representación».

Tomemos algunos ejemplos de la novela para ilustrar los diferentes registros de la palabra. «Vressac, en consecuencia, se encontró a su regreso con malas caras. Quiso saber cuál era la causa y se le reconvino; trató de justificarse y el marido, que estaba presente, sirvió de pretexto para cortar la conversación...» (c. 71). Este pasaje utiliza aparentemente el modo de la narración. El hecho que en él se cuenta no se desarrolla ante nuestros ojos; ignoramos las palabras que los personajes se dicen. Esta narración se tiene por transparente y no se supone que tengamos que percibirla por sí misma; podría decirse que los hechos referidos en ella se expresan por sí mismos. Sólo el aspecto referencial parece presente en este enunciado. Sin embargo, una lectura más atenta mostraría que, aun en este pasaje escogido para ilustrar la narración, hay ciertos elementos que no le pertenecen. La elección de los detalles, el tono del narrador, el «en consecuencia», la construcción de las frases, el léxico, presuponen las preferencias del locutor y nos remiten al proceso de la enunciación; al mismo tiempo, se dejan percibir por sí mismos y no sólo como una información sobre otra cosa: por lo tanto, está también presente el aspecto literal del enunciado.

He ahí la razón por la cual hablaremos del acento puesto en tal o cual aspecto del enunciado, mejor que de enunciados debidos a tal o cual modo de la narración. La narración, en particular (es decir la presencia exclusiva del aspecto referencial), no es más que un modelo de escritura que nunca puede realizarse en el estado puro. La escritura transparente, fijada en el grado cero, no existe; la narración es sólo uno de los polos entre los que oscila la modalidad del enunciado novelesco.

Frente a ella, la representación aparece como un fenómeno más complejo; de la representación depende todo discurso que no forma parte de la narración. «Bien me gustaría hablarle de esto a la señora de Merteuil, que me quiere bien. Yo bien quisiera consolarlo; pero no querría hacer nada que estuviera mal. ¡Nos recomiendan tanto que tengamos buen corazón y luego se nos prohíbe seguir sus inspiraciones cuando se trata de un hombre! Tampoco eso es justo. ¿Acaso un hombre no forma parte de nuestro prójimo lo mismo que una mujer y aun más todavía? Pues, en fin de cuentas, ¿no tratamos a nuestro padre igual que a nuestra madre, a nuestro hermano como a nuestra hermana? Sin olvidar además al marido siempre» (c. 16).

En este fragmento de una carta de Cecilia observamos los diferentes registros de la palabra que intervienen. Tomemos en primer lugar la frase: «¿Acaso un hombre no forma parte de nuestro prójimo lo mismo que una mujer y aun más todavía?» Esta pregunta no nos remite a una realidad que le es exterior, sino únicamente a su propio sentido, por su forma misma de reflexión, y no de relación. Aquí el acento está puesto en el aspecto literal del enunciado.

En las figuras retóricas se manifiesta este mismo aspecto. Pueden señalarse en ellas paralelismos («a nuestro padre igual que a nuestra madre», «a nuestro hermano como a nuestra hermana»), las cuestiones retóricas (en la frase citada antes), las exclamaciones, etc.

El aspecto literal se manifiesta de nuevo en lo que podría llamarse el «discurso connotativo», que evoca un contexto de las palabras diferente de aquel en que se encuentran ahora. Según que el contexto sea lingüístico o extralingüístico se manifiestan los fenómenos de «pastiche» (o de imitación) y de evocación por ambiente. Este último tipo de discurso connotativo se pone de relieve en el fragmento citado: por ejemplo, en los giros familiares de frases como «eso tampoco es justo», «que me quiere bien», «bien quisiera consolarlo», etc., en el estilo descuidado que aparece en la triple repetición de «bien» en las dos primeras líneas.

Todos estos fenómenos lingüísticos informan sobre el discurso mismo, hacen que conozcamos el enunciado como tal y no por su aspecto referencial, ni por su proceso de enunciación. Este último se da a conocer por otros procedimientos. Por ejemplo, mediante el discurso *transportado*, es decir un discurso cuyo contexto nos muestra que ha sido ya enunciado en otro sitio (corresponde a la citación). Tal es el caso de la frase «¡nos recomiendan tanto que tengamos buen corazón», etc...., en la que el verbo «recomendar» introduce un estilo indirecto; por consiguiente, se trata de algo que da testimonio del proceso de enunciación de las palabras siguientes.

Otro fenómeno lingüístico da a conocer el proceso de enunciación al lector; es el discurso *personal*, es decir el que contiene «shifters» («yo, aquí, ahora»). La presencia del pronombre personal de la primera persona («bien me gustaría», «yo bien quisiera», etc.) establece una relación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación y da prueba de la presencia de este último en el discurso.

En fin, todos los rasgos lingüísticos que se refieren al emisor o al receptor del mensaje (sus funciones emotiva y conativa) revelan igualmente el proceso de enunciación. En el pasaje citado, las numerosas exclamaciones de Cecilia, y sus expresio-

nes tales como «*bien* me gustaría», «yo *bien* quisiera», etc., son otras tantas indicaciones sobre su relación con el enunciado y, por consiguiente, sobre la presencia de un elemento del proceso de enunciación en el enunciado.

Así, lo que se llama representación viene a recubrir fenómenos bastante diversos y que están ligados respectivamente al aspecto literal del enunciado y a su proceso de enunciación; el único rasgo común que tienen es el ser opuestos a la narración.

Las visiones y los registros de la palabra en la narración son dos categorías que entran en relaciones muy estrechas y que atañen, ambas, a la imagen del narrador. Por eso, entre los críticos literarios, ha habido una tendencia a confundirlas. Así, Henry James y, después de él, Percy Lubbock han distinguido dos estilos principales de la narración: el estilo «panorámico» y el estilo «escénico». Cada uno de estos términos acumula dos nociones; el escénico es al mismo tiempo la representación y la visión «con» (narrador = personaje); el panorámico es la narración y la visión «por detrás» (narrador > personaje). Sin embargo, esta identificación no es obligatoria. En *Las amistades peligrosas* la narración está confiada hasta el desenlace a Valmont, que tiene una visión próxima a la de «por detrás»; en contraste, tras el desenlace, la vemos reanudada por la señora de Volanges, que casi no entiende los acontecimientos que suceden y cuya narración procede enteramente de la visión «con» (si no «desde fuera»). Las dos categorías deben, pues, distinguirse perfectamente para que podamos luego darnos cuenta de sus relaciones mutuas.

Esta confusión resulta más peligrosa todavía si recordamos que detrás de todos estos procedimientos se dibuja la imagen del narrador, imagen tomada a veces por la del autor mismo. El narrador, en *Las amistades peligrosas*, no es evidentemente

Valmont, éste no es más que un personaje provisionalmente encargado de la narración.

Se puede ahora observar con mayor plenitud la infracción de la que antes hemos hablado. La infracción no se resume sencillamente en una conducta de Valmont, conducta que no se ajusta a las reglas y distinciones establecidas; abarca igualmente la manera como el lector es advertido de ella. A lo largo de toda la narración, el lector estaba seguro de la veracidad o de la falsedad de los actos y de los sentimientos referidos: el comentario constante de Merteuil y de Valmont le informaba de la esencia misma de todo acto, le ofrecía «el ser» mismo, y no solamente «el parecer». Pero el desenlace consiste precisamente en la suspensión de las confidencias entre los dos protagonistas; éstos dejan ahora de confiarse a no importa quién y el lector se ve privado de pronto del saber cierto, se ve privado del ser y él solo tiene que tratar de adivinarlo a través del parecer. Por esta razón no sabemos si Valmont ama o no a la Presidenta; por esta misma razón no estamos seguros de las verdaderas razones que impulsan a Merteuil a actuar (cuando hasta entonces todos los elementos de la narración tenían una interpretación indiscutible): ¿Quería verdaderamente matar a Valmont sin temor a las revelaciones que éste pudiera hacer? ¿O bien Danceny se ha dejado llevar demasiado lejos por su furia y ha cesado de ser una simple arma en manos de Merteuil? No se sabrá nunca.

La narración está a cargo, como hemos visto, de las cartas de Valmont y de Merteuil, antes del momento de la infracción, y a partir de aquí, de las de la señora de Volanges. Este cambio no es una simple sustitución, sino la elección de una nueva visión: mientras que en las tres primeras partes del libro la narración se situaba al nivel del ser, en la última toma el nivel del parecer. La señora de Volanges no capta más que las apariencias de los acontecimientos (la misma señora de Rosemonde

está mejor informada; pero no refiere nada). Este cambio de óptica en la narración es particularmente sensible con respecto a Cecilia: como en la cuarta parte del libro no hay cartas de ella (la única que firma está dictada por Valmont), el lector no tiene ningún medio de saber cuál es, en ese momento, su «ser». Así el redactor tiene razón para prometer en su nota de conclusión nuevas aventuras de Cecilia: no conocemos las verdaderas razones de su conducta, su suerte no está clara, su porvenir es enigmático.

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro. Todos los procedimientos examinados aquí conducen a ese sujeto. Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción «objetiva». Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja acercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.

Hay, no obstante, un lugar en el que, al parecer, esa imagen se deja acercar; podemos llamarle nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia lleva consigo su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esa apreciación, digámoslo desde ahora, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta. Con Stendhal, podemos decir que la señora de Tourvel es el personaje más inmoral de *Las amistades peligrosas*; con Simone de Beauvoir, podríamos afirmar que la señora de Merteuil es el personaje más atrayente; pero esas interpreta-

ciones son exteriores al sentido del libro. Si no condenásemos a la señora de Merteuil, si no nos pusiéramos del lado de la Presidenta, se alteraría la estructura de la obra. Hay que darse cuenta al comienzo de que existen dos interpretaciones morales de carácter totalmente diferente; una interior al libro (a toda obra de arte imitativa) y otra que los lectores dan sin preocuparse de la lógica de la obra; ésta puede variar sensiblemente según la época y según la personalidad del lector. En el libro, la señora de Merteuil recibe una apreciación negativa, la señora de Tourvel es una santa, etc. Cada acto posee en el libro su apreciación aunque pueda no ser la del autor ni la nuestra (y ése es uno de los criterios de que disponemos para estimar el logro del autor).

Este nivel apreciativo deja entrever la imagen del narrador. No es necesario para eso que éste nos dirija «directamente» la palabra: en tal caso, se asimilaría, por la fuerza de la convención literaria, a los personajes. Para adivinar el nivel apreciativo, recurrimos a un código de principios y de reacciones psicológicas que el narrador supone común al lector y a sí mismo (al no estar admitido hoy por nosotros ese código, estamos en condiciones de distribuir de modo diferente los acentos de evaluación). Aquí el código puede reducirse a algunas máximas bastante triviales: no hagáis el mal; sed sinceros; resistid a las pasiones; etc. Al mismo tiempo, el narrador se apoya en una escala evaluativa de las cualidades psíquicas; gracias a ella respetamos y tememos a Valmont y Merteuil (por la fuerza de su espíritu, por su don de previsión) o preferimos a Tourvel mejor que a Cecilia de Volanges.

La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada de lo que podría llamarse la «imagen del lector». Evidentemente, esta imagen tiene tan poca relación con un lector concreto como la imagen del narrador con el autor verdadero. Ambas están en

una estrecha dependencia y apenas comienza a destacarse más netamente la imagen del narrador, el lector imaginario se encuentra también dibujado con más precisión. Ambas imágenes son propias de toda obra de ficción; la conciencia de leer una novela y no un documento nos lleva a representar el papel de ese lector imaginario; y al mismo tiempo aparece el narrador, el que nos refiere la narración, puesto que la narración misma es imaginaria. Esta dependencia viene a confirmar la ley semiótica según la cual «yo» y «tú», el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos.

Estas imágenes se dibujan sobre la base de las convenciones que transforman la historia del discurso. El hecho mismo de que leamos el libro desde el comienzo hacia el fin (es decir como lo habría querido el narrador) nos conduce a desempeñar el papel del lector. La novela en cartas reduce al mínimum teóricamente esas convenciones: podríamos imaginarnos leyendo una verdadera colección de cartas, el autor no toma nunca la palabra, el estilo directo cubre el conjunto de la obra. Pero en su Advertencia del Editor, Laclos destruye ya esa ilusión. La existencia de diferentes visiones es ya otra llamada a la realidad del libro. Así el lector se hace consciente de su papel desde el momento en que más o menos sabe tanto como los personajes, ya que esta situación viene a contradecir una verosimilitud en lo vivido.

LA PALABRA SEGÚN CONSTANT

En *Adolphe* la *palabra* parece estar dotada de un poder mágico. «Una palabra mía la hubiese tranquilizado; ¿por qué no pude pronunciar esa palabra?» (146). «Ella me insinuaba que una sola palabra la devolvería a mí enteramente» (149). «Una palabra hizo desaparecer esa caterva de adoradores» (151).*

Este poder de la palabra no hace más que traducir, bajo una forma condensada, el papel concedido a la palabra en el mundo de Constant. El hombre es para él ante todo un hombre que habla, y el mundo, un mundo discursivo. Todo a lo largo de *Adolphe*, sus personajes no harán más que proferir palabras, escribir cartas o encerrarse en silencios ambiguos. Todas las cualidades, todas las actitudes, se traducen por un cierto modo de discurrir. La soledad es un comportamiento verbal; el deseo de independencia, otro; el amor, un tercero. La debilitación del amor de Adolfo por Leonor es sólo una serie de diferentes actitudes lingüísticas: las «palabras irreparables», en el cuarto capítulo; el secreto, el disimulo, en el quinto; la revelación hecha a un tercero, en el capítulo ocho; la promesa de Adolfo al barón y la carta que le escribe, en el capítulo nueve. Y esto continúa hasta la muerte; el último acto que Ellenore tratará de realizar es hablar. «Ella quiso hablar, le faltaba ya la voz: como resignada, dejó caer la cabeza en el brazo que la apoyaba;

* Las cifras entre paréntesis remiten a las páginas: para *Adolphe*, a la edición Garnier-Flammarion, París, 1965, 110 pp.; para los demás escritos, a la edición de BENJAMIN CONSTANT, *Œuvres*, ed. de ALFRED ROULIN, Bibl. de la Pléiade, N.R.F., París, 1957, 1646 pp.

su respiración se hizo más lenta; unos instantes después, dejó de existir» (173). La muerte no es más que la imposibilidad de hablar.

Esta relación del lenguaje con la muerte no es gratuita. La palabra es violenta, la «palabra, cruel» (165). Ellenore describe las palabras bien como un instrumento cortante que desgarra el cuerpo («que esa voz que tanto he amado, que esa voz que resonaba en el fondo de mi corazón no penetre en él para destrozarlo» [165]), bien como extrañas alimañas nocturnas que la persiguen y la devoran hasta la muerte («Esas palabras aceradas resuenan en torno mío: las oigo por la noche, me persiguen, me devoran, echan a perder todo cuanto haces. ¿Es necesario que yo muera, Adolfo?» [175]). Y de hecho las palabras son las que vendrán a provocar el acto más grave del libro: la muerte de Ellenore. Es una carta de Adolfo al barón de T*** lo que matará a Ellenore. No hay nada más violento que el lenguaje.

Para comprender bien el sentido de la palabra, hay que interrogarse primero sobre la relación que ésta mantiene con lo que significa, relación que puede tomar varias formas. En primer lugar está la relación más clásica, la que podemos llamar simbólica: aquí el comportamiento verbal no hace más que traducir una cierta disposición interna, sin tener con ella una relación de necesidad; es una relación arbitraria y convencional entre dos series que existen independientemente una de otra. Por ejemplo, Adolfo dirá: «A veces yo trataba de forzar mi tedio, me refugiaba en una taciturnidad profunda» (56). Hay aquí un sentimiento que comunicar: la provocación del tedio, y una manera de hacerlo que es la taciturnidad; la segunda simboliza a la primera.

Las actitudes verbales tienen varios sentidos, lo que prueba también el carácter inmotivado de la relación entre los signos y sus designados. Tomemos el silencio: significa, según el con-

texto una gran diversidad de sentimientos. Por ejemplo: «El desprecio es silencioso» (59); «cuando ella me vio, sus palabras se detuvieron en sus labios; se quedó desconcertada» (74) (aquí es el asombro que traduce en silencio); «Una de sus amigas, sorprendida por su silencio y por su abatimiento, le preguntó si estaba enferma» (75) (así pues, silencio = enfermedad). O también: «El conde de P***, taciturno y preocupado» (95): pero nosotros leemos «taciturno = preocupado». «Después, ofendida por mi silencio» (149): es decir, que el silencio significa ofensa. Otro tanto ocurre con el acto de hablar o con el de escribir.

Sería interesante, a partir de frases semejantes, hacer un estudio de las formas lingüísticas que nos permiten, en calidad de lectores, interpretar sin esfuerzo este lenguaje de los comportamientos verbales. La forma más empleada sería la coordinación: el paralelismo sintáctico nos hace descubrir una semejanza semántica. Así: «yo me reanimaba, yo hablaba», «el silencio y el humor», «taciturno y preocupado», «yo trataba de forzar..., me refugiaba en una taciturnidad», etc. Del mismo modo se encuentran frases atributivas: el verbo *ser* o un sustituto establece la relación de significación entre las dos partes de la frase. Por ejemplo: «Mis palabras fueron consideradas como pruebas de un alma rencorosa»; «el desprecio es silencioso»; «El silencio se hacía embarazoso». A veces, del uno al otro se establecerá una relación de causalidad: «No me sostenía ningún impulso que partiera del corazón. *Así pues*, me expresé con dificultad»; «Los razonamientos que yo alegaba eran débiles *porque* no eran ciertos». O también: «ofendida *por* mi silencio...»

La relación simbólica, donde la naturaleza del signo es indiferente a la naturaleza del objeto designado, no cubre el conjunto de las ocurrencias de la palabra. Tomemos por ejemplo la escena de la comida en la que Adolfo logra alegrar a Ellenore. La conversación brillante de Adolfo simboliza las cualidades

brillantes de su alma; y al mismo tiempo, forma parte de ellas. Una de las cualidades de Adolfo será precisamente su arte de la conversación. Ya no se puede hablar de una actitud verbal que simboliza una propiedad interna, puesto que es parte integrante de ella. O también: para llegar a la conclusión «Ellenore no había sido amada nunca de esta manera» (85), Adolfo no hace más que citarnos una de sus cartas. Dicho de otro modo, la ternura, la densidad de esta carta, traducen, simbolizan el amor de Adolfo; pero, al propio tiempo, forman parte de ese amor: el amor es, si no exclusivamente, al menos parcialmente, esa ternura, esa densidad del sentimiento, y no lo simbolizan de una forma arbitraria y convencional. Estamos aquí, por consiguiente, ante otra relación entre el signo y el objeto designado, que es la del índice (index) como opuesto al símbolo; o, si lo preferimos, de la sinécdoque como opuesta a la metáfora.

A veces, un comportamiento verbal no designa incluso nada más que ese comportamiento verbal. La relación indicativa es tan fuerte que se convierte en una autorreferencia; por ello mismo, la relación de significación queda reducida a cero. Así en esa escena, importante para la evolución del sentimiento en *Adolphe*, del disimulo, del secreto (cap. V). Hay allí un silencio que precisamente significa el silencio, la ausencia de palabras, el secreto, el disimulo. «Y así, nos callábamos sobre el único pensamiento que constantemente nos ocupaba (...) En cuanto existe un secreto entre dos corazones que se aman, está roto el encanto, se ha destruido la felicidad, puesto que uno de ellos ha podido determinarse a ocultar al otro uno de sus pensamientos (...) El disimulo arroja al amor un elemento extraño que lo desvirtúa y lo debilita a sus propios ojos» (104). Lo que mata el amor, es precisamente el disimulo, el silencio; este silencio no se designa, pues, más que a sí mismo.

Bien a menudo, una significación simbólica aparente tendrá

como único fin disimular mejor la significación indicativa que consiste en el acto mismo de hablar o de callarse. Adolfo, hablando de sí mismo dice: «Me permitía gastar algunas bromas (...); era la necesidad de hablar lo que me impulsaba y no la confianza» (57). La confianza hubiera sido el *designatum* simbólico; pero lo que importa no es esa confianza que ni siquiera está presente; lo que las palabras designan es la necesidad de hablar, la palabra misma. O de modo análogo: «Hablábamos de amor; pero hablábamos de amor por miedo a hablarnos de otra cosa» (104). El contenido simbólico aparente de esas palabras es el amor; pero su contenido indicativo oculto es el hecho mismo de pronunciarlas en lugar de otras palabras.

La existencia de esta relación indicativa explica la tendencia de Constant a identificar al ser humano con la conversación que éste sabe hacer (tendencia que en Proust se convertirá en ley absoluta). Se manifiesta en *Amélie et Germaine*, su primer diario, mucho más claramente que en *Adolphe*; aquí Amelia no está representada más que como una serie de palabras. «Es un parloteo perpetuo, casi siempre burlón o repleto de frases sin relación al que es imposible que ella preste sentido alguno» (228). «Ha mostrado esta tarde bastante alegría, y en esta alegría ha pronunciado palabras bastante chocantes, pero siempre propias de una niña de diez años» (235), etc. Esta importancia llega hasta lo cómico involuntario: «Me casaré con ella sin ilusiones, preparado para una conversación que frecuentemente carecerá de interés...» (238): ¡Se casa con la conversación más bien que con la mujer! Y, por último, esta frase que por su precisión podría figurar tal y como es en la *Recherche*: «no puede uno hacerse entender sin hablar en primera persona y con la mayor claridad posible, y su falta de agudeza es tal que, a la primera frase impersonal ya no sabe lo que se le quiere decir» (255). La incomprensión de las frases impersonales es un defecto personal grave.

Esta identificación del personaje con las palabras que pronuncia explica la importancia que puede tomar la voz o la escritura de una persona. Así, cuando Adolfo dice: «Me complacía en retardar el momento en que iba a escuchar de nuevo su voz» (136) no habla del sentido de las palabras, sino de la voz que las pronuncia. Otro tanto le sucede a Ellenore: al oír a Adolfo exclama: «Es la voz la que me hace daño» (164): la voz se convierte casi en un objeto material, pasa del orden auditivo al orden táctil. O en *Cécile*: «la conmoción que yo había experimentado al ver su escritura...» (185).

¿QUÉ ES HABLAR?

Puede decirse que Constant propone una teoría del signo; que la existencia de signos «contiguos», que forman parte del objeto designado, pone en tela de juicio una imagen ingenua del signo, que ve los significantes a una distancia siempre igual de los significados (lo que la filosofía analítica llama *the descriptive fallacy*). Pero si la teoría de la palabra de Constant se limitase a eso, no tendría hoy más que un interés histórico y habríamos de inscribir a Constant simplemente entre los predecesores de la semiótica. De hecho, esta teoría va mucho más lejos, tan lejos que nuestra imagen tradicional del signo se encuentra cambiada totalmente. A lo que se opone Constant es a la idea de que las palabras designan las cosas de un modo adecuado, de que los signos pueden ser fieles a sus *designata*. Suponer que las palabras pueden ser la expresión fiel de las cosas es admitir: 1.º) que las «cosas» están ahí; 2.º) que las palabras son transparentes, inofensivas, sin consecuencias para lo que designan; 3.º) que lo uno y lo otro entran en una relación estática. Ahora bien, en opinión de Constant, ninguna de estas pro-

posiciones sobreentendidas es cierta. Los objetos no existen antes de ser nombrados, o en todo caso, no siguen siendo los mismos antes y después del acto de denominación; y la relación de las palabras y de las cosas es una relación dinámica, no estática.

No se puede verbalizar impunemente; nombrar las cosas es cambiarlas. Adolfo hace esta experiencia incesantemente. «Apenas había yo trazado unas líneas, cambió mi disposición» (109), lamenta. Pensar una cosa por una parte, y decirla o escribirla, o escucharla, o leerla por otra, son dos actos muy diferentes. Sin embargo, podría decirse que los pensamientos son también verbales, que no se piensa sin palabras. En efecto, pero el término «palabra» designa algo más que la simple serie de palabras. La diferencia es doble: en primer lugar tenemos este acto de pronunciación o de escritura que no es en modo alguno gratuito (recordemos la «voz que me hace daño», según los términos de Ellenore); después, y esto es esencial, la palabra está constituida por términos dirigidos a otro, mientras que el pensamiento, incluso verbal, sólo se dirige a sí mismo. La idea de palabra implica la del otro, la de un *tú* interlocutor; por eso mismo, la palabra está profundamente ligada al otro, y la importancia que cobra en el mundo de Constant es también una importancia del otro.

Tomemos un ejemplo: los encuentros de Adolfo con el barón de T***. Todo cuanto el barón le dice, Adolfo lo sabe perfectamente; pero nunca lo había oído decir y lo que se hace significativo es el hecho de que esas palabras hayan sido pronunciadas. «Esas palabras funestas: "Entre vos y todos los géneros de éxito que se os brindan existe un obstáculo insuperable, y ese obstáculo es Ellenore" resonaban en torno mío» (132). No es la novedad de la idea lo que impresiona a Adolfo, es la frase que, por el hecho mismo de existir, cambia la relación entre Ellenore y Adolfo, relación que la frase se ha

encargado de describir. También Adolfo se ha repetido mil veces (pero sin *decirlo*) que debe separarse de Ellenore; lo dice el barón y eso basta para cambiar de medio a medio la situación. «Había yo implorado al cielo para que de repente surgiera un obstáculo entre Ellenore y yo que me fuese imposible superar: y el obstáculo había surgido» (161). El hecho de haber designado, verbalizado su decisión, cambia la naturaleza misma de ella. Y así Constant se ve conducido a formular esta máxima: «Hay cosas que estamos mucho tiempo sin decirnos, pero que una vez que se han dicho, ya no cesamos nunca de repetirnos» (97).

Los sentimientos de Adolfo no existen más que por la palabra, lo que quiere decir también que no existen más que por otro. La presencia del otro en la palabra da a esta última su carácter creador; igual que la imitación del otro determina los sentimientos del personaje: Adolfo descubrirá a Ellenore porque uno de sus amigos ha encontrado una amante; y en lo más agudo de sus sueños por otra mujer, compañera ideal, no la describirá de otro modo más que por el deseo imaginario de su padre: «Yo imaginaba la alegría de mi padre», «si el cielo me hubiera deparado una mujer... que mi padre no se hubiera avergonzado de aceptar como hija» (134). El matrimonio no consiste en la elección por el sujeto de una mujer para él, sino de una hija para otro, su padre.

Designar los sentimientos, verbalizar los pensamientos es cambiarlos. Veamos más de cerca la naturaleza y la dirección de estos cambios. Esta dirección es doble, según las cualidades de las palabras mismas que se pronuncian, y afecta sobre todo a su valor de verdad. La primera regla de la modificación puede formularse así: si una palabra pretende ser verdadera, se convierte en falsa. Querer describir un estado de alma tal y como es, es dar una descripción falsa, pues tras esa descripción, ya no será lo que era antes. Esto es lo que experimenta

Adolfo incesantemente: «A medida que iba hablando sin mirar a Ellenore, sentía mis ideas hacerse más vagas y debilitarse mi resolución» (119): desde que se nombra la resolución, ya no existe. O en otro sitio: «Al acabar estas palabras, salí: pero ¿quién me explicará por qué movilidad el sentimiento que me las dictaba se extinguió antes mismo que yo hubiese acabado de pronunciarlas?» (132). Conocemos ahora la respuesta: el sentimiento se ha extinguido justamente por haberse pronunciado las palabras que lo designaban. O también: «Estaba oprimido por las palabras que acababan de pronunciar mis labios y apenas creía en la promesa que había hecho» (157-8). Se deja de creer en la promesa tan pronto como ha sido pronunciada.

Esta ley, según la cual si una palabra trata de hacerse verdadera se convierte en falsa, tiene su corolario (que habríamos podido deducir por simetría) que es el siguiente: Si una palabra pretende ser falsa se convierte en verdadera. O, para recoger la fórmula del propio Constant: «Terminamos por experimentar los sentimientos que fingimos» (117). Todo el sentimiento de Adolfo por Ellenore nace de algunas palabras formuladas primero deliberadamente como falsas. «Caldeado como, por lo demás, me encontraba con mi propio estilo, sentía al terminar de escribir un poco de la pasión que había tratado de expresar con toda la fuerza posible» (70). Y, al añadirse a ello una circunstancia favorable: «El amor que me aplaudía de fingir una hora antes, creí de pronto sentirlo ardientemente» (70-71). Las palabras falsas se tornan verdaderas, no se puede hablar, o escribir, impunemente. Una escena semejante se encuentra descrita en el *Cahier Rouge*: «A fuerza de decirlo, llegaba casi a creérmelo» (138-9). Y si las palabras crean la realidad que antes evocaban de un modo ficticio, el silencio, por su parte, hace desaparecer esa misma realidad. «Los pesares que yo ocultaba se me olvidaban en parte» (117), etc.

Estas dos reglas, por simples que sean, cubren el conjunto de la producción verbal. De ello resulta una paradoja que atañe a la sinceridad o a la veracidad que Constant ha sabido formular perfectamente: «Nadie es casi nunca ni totalmente sincero, ni totalmente mal intencionado» (70). Esta afirmación se refiere tanto a la ausencia de unidad en la personalidad como a las propiedades de la palabra misma, que de engañosa se convierte en cierta, y de sincera se vuelve falsa. No hay ni pura mentira, ni pura verdad.

Los signos y lo que designan no se presentan ya como dos series independientes, de las que cada una puede representar a la otra; forman un todo y toda limitación territorial falsea su imagen. No se puede nombrar o comunicar un sentimiento sin alterarlo; no existe la palabra puramente constativa. O, de una forma más general, no debe hablarse de la esencia de un acto o de un sentimiento, tratando de hacer abstracción de la experiencia que tenemos de él. Constant nos propone una concepción dinámica de la psique; no existe un cuadro estable y fundamental en el que aparecerían, uno tras otro, elementos nuevos; pero la aparición de cada uno modifica la naturaleza de los demás; éstos no existen más que en relación entre sí. No es que los sentimientos no existan fuera de las palabras que los designan; sino que no son tales sentimientos más que en relación con esas palabras. Todo esfuerzo para conocer el funcionamiento psíquico en un espíritu puramente clasificatorio está condenado al fracaso.

Hemos visto que la palabra falsa se hacía verdadera, que tenía el poder de crear el referente que evocaba primero «chanceándose». Puede generalizarse esta regla y decir que las palabras no aparecen tras la realidad psíquica que han verbalizado, sino que están en el origen mismo de esa realidad: al principio era el verbo... Las palabras crean las cosas en lugar de ser un pálido reflejo de ellas. O como lo dice Constant en *Cécile* a

propósito de un caso particular: «Como suele suceder en la vida, las precauciones que tomó para que ese sentimiento no se realizara de ningún modo fueron precisamente lo que hizo que se realizase» (190).

Todo el comercio del amor, por ejemplo, obedece a esa ley; los personajes de Constant la conocen y actúan en consecuencia. Cuando Ellenore quiere protegerse del amor de Adolfo, trata en primer lugar de apartar las palabras que lo designan. «Sólo rara vez consintió en recibirme... con la promesa de que no le hablaría nunca de amor» (79). Ellenore desconfía porque sabe que aceptar el lenguaje es aceptar el amor mismo, las palabras no tardarán en crear las cosas. Y así se produce poco después: «[Ellenore] me permitió pintarle mi amor; se fue familiarizando poco a poco con este lenguaje: pronto me confesó que me amaba» (81). Aceptar el lenguaje, aceptar el amor: la distancia entre ambas cosas no es más que una proposición. Lo mismo le ocurre a Germaine en *Amélie et Germaine*: «Germaine necesita el lenguaje del amor, ese lenguaje que cada día se me hace más imposible hablarle» (226). Germaine no pide el amor, sino el lenguaje del amor; lo cual, ahora lo sabemos, no es pedir menos sino más; Constant también lo sabe bien; no es el amor el que se ha hecho imposible, sino precisamente el empleo de ese lenguaje. Adolfo no actuará de modo distinto cuando trate de interrumpir sus relaciones con Ellenore: «Me felicitaba cuando había logrado sustituir las palabras de afecto, de amistad, de fidelidad a las del amor...» (107).

Otra escena digna de ser subrayada en *Adolphe*, describe así la aparición de la compasión. Ellenore dice a Adolfo: «Crees sentir amor y no tienes más que compasión». Y él comenta: «¿Por qué pronunció ella esas palabras funestas? ¿Por qué me reveló un secreto que yo quería ignorar?... El movimiento quedaba destruido; estaba decidido a sacrificarme, pero ya no era dichoso...» Así la compasión toma el lugar del amor por la

fuerza de una frase: esa compasión, cuya existencia era hasta entonces problemática, se convierte así en el sentimiento dominante de Adolfo.

Todas las palabras, y no sólo las del mago, tienen un carácter de encantamiento. Perrault, en su cuento *Las Hadas*, describe el don maravilloso que un hada otorga a dos hermanas: A la primera: «Te doy la virtud de que, a cada palabra que pronuncies, te salga de la boca una flor o una piedra preciosa». Y a la segunda: «Te doy el castigo de que, a cada palabra que pronuncies, te salga de la boca una culebra o un sapo». Y al punto se realiza la predicción: «Pues ahí van, madrecita, le respondió la perversa, arrojando dos víboras y dos sapos». Pero todos hemos recibido ese don, diría Constant, y las palabras que salen de nuestra boca se transforman indefectiblemente en palpable realidad. Una responsabilidad insospechada pesa sobre nuestros hombros: no se puede hablar por hablar, las palabras son siempre más que palabras y es muy peligroso no tener en cuenta las consecuencias de lo que decimos. De este modo el mismo Constant formula la «idea principal» de Adolfo: señalar el peligro que existe «en el simple hábito de adoptar el lenguaje del amor». «Al hablar así, emprendemos un camino cuyo final no se podría calcular» (37).

En consecuencia, las palabras son más importantes —y más difíciles— que las acciones que designan. Adolfo no podrá defender el honor de Ellenore con sus palabras, siendo así que no duda en batirse en duelo por ella; y observa: «Hubiera preferido batirme con ellos antes que responderles» (102). Y Constant dirá de sí mismo: «Lo que siempre me ha perjudicado son mis palabras. Éstas son las que han empañado el mérito de mis acciones» (*Journal*, 300-301); las palabras pesan mucho más que las cosas. Lo mismo pensará Ellenore: «Eres bueno; tus actos son nobles y abnegados; pero ¿qué actos borrarían tus palabras?» (175).

Esta prioridad de la palabra sobre la acción (o tal vez de la palabra entre las acciones) es tan evidente que la sociedad ha hecho su ley de ella. Constant caracteriza así en *Cécile* a «la opinión francesa... que perdona todos los vicios, pero que es inexorable en lo que toca a las conveniencias» (192) y repetirá otro tanto en el prefacio de la tercera edición de *Adolphe*: «Acoge bastante bien al vicio cuando no se une a él el escándalo» (44). Las palabras son más importantes que las cosas; más aún, las palabras son las que crean las cosas.

PALABRA PERSONAL Y NO PERSONAL; COSAS PRESENTES Y AUSENTES

Toda palabra no tiene el mismo poder de evocar en el mundo aquello que nombra. Una escena del octavo capítulo nos suministra un buen ejemplo de ello. Ellenore envía a Adolfo a una de sus amigas con la misión de servir de intermediaria entre los amantes desunidos. Adolfo, en un arranque de sinceridad, revela ante la amiga su verdadero sentimiento por Ellenore: «Hasta ese momento nunca le había dicho a nadie que ya no estaba enamorado de Ellenore» (142); y, como ya sabemos, entre pensar una cosa, aunque fuera mil veces, y decirla, hay una distancia infinita. Pero aquí el hecho se hace particularmente significativo pues esta palabra va dirigida a una *tercera* persona. «Esta verdad, hasta entonces encerrada en mi corazón, y revelada tan sólo alguna vez a Ellenore en medio del enfado y de la cólera, tomó a mis propios ojos más realidad y fuerza por el sólo hecho de que otra persona había venido a ser depositario de ella» (143). Esas mismas palabras, dirigidas a Ellenore, no tenían la misma significación, no podían desempeñar el mismo papel, pues Ellenore era un *tú* y no un *él*. La oposi-

ción de ambas es la oposición entre una palabra *personal* que no conoce más que *yo* y *tú*, y la palabra *no personal* que es la de *él*, y sobre todo, como veremos, la de un *se*. Adolfo percibe claramente la diferencia entre las dos: «Damos un gran paso, un paso irreparable, cuando desvelamos de pronto ante los ojos de un tercero los repliegues ocultos de una relación íntima...» (143). La palabra no personal transforma el sentimiento en realidad: pero ¿qué otra cosa es la realidad sino lo que se encuentra enunciado por esa palabra no personal, por la palabra de las no personas?

Ahora podemos explicarnos la importancia que concede Adolfo (como Constant en sus diarios) a la opinión pública que no es más que esa palabra no personal, cuyo sujeto de enunciación permanece anónimo y que tiene el poder de crear hechos. Tratando de darse cuenta de lo que vale, Adolfo no se interroga a sí mismo, sino que intenta evocar en su memoria juicios impersonales. «Recordaba... los elogios concedidos a mis primeros ensayos» (132). «Toda alabanza, toda aprobación a mi talento o a mis conocimientos me parecían un reproche insoportable...» (133), etc. Observemos por una parte el carácter indiscutible (para Adolfo) de esos juicios, por otra, el hecho de que no tiene sentido interrogarse sobre su autor. He aquí lo que Constant llama, para sí mismo, «una situación semejante al infierno»: «la charla perpetua, ese asombro de los hombres más ilustres de Francia ante la extraña asociación en la que habría terminado...» (*Amélie et Germaine*, 251). No es cuestión de discutir la justeza de la opinión pública (tampoco Adolfo sabrá hacerlo cuando se trata de no tener en cuenta la condena de Ellenore hecha por la sociedad): eso no se discute. Por el contrario, todo personaje tratará de adaptarse a sus exigencias lo mejor que pueda: así el narrador del *Cahier Rouge* que, al hacer la corte a una chica no tratará de obtener sus favores, sino los de la opinión pública: «Mi propósito era

que se hablase de mí» (125). He aquí, por consiguiente, ese *se* del que emana la palabra más segura, la más real, más real que la realidad, puesto que tiene más valor que el hecho designado.

La escritura comparte las características de la escritura no personal. Constant se interroga a menudo, especialmente en su *Diario*, sobre el alcance y la significación de la escritura; y señala a cada momento afinidades entre escritura y palabra pública. He aquí un pasaje del *Diario* que se cita frecuentemente: «Al empezarlo (el *Diario*) me he marcado la ley de escribir todo cuanto experimentase. He observado esta ley lo mejor que he podido y, sin embargo, es tal la influencia de la costumbre de hablar para la galería, que a veces no la he cumplido enteramente» (428). Escribir es «hablar para la galería»: por el simple hecho de escribir (y de no hablar) Constant ve su discurso acercarse al que se habría dirigido a un público, acercarse a la palabra no personal. Esta presencia del público en la escritura será señalada por Constant muchas veces aún. «Mostremos buena fe y no escribamos para nosotros como para el público» (*Amélie et Germaine*, 248). Ni un momento deja de hacer notar la existencia de un lector que no es nadie en particular, que es la no persona: «Veréis que...» (*Journal*, 352); «Si se leyera lo que he escrito de eso algunas veces...» (518). Por el hecho mismo de escribir, las palabras no se dirigen ya al *yo* (como en el «pensamiento»), ni a un *tú* definido (lo que era el caso de la palabra; las cartas son, por consiguiente, la escritura que está más próxima a ellos), sino a un *se*. Y ahí están las consecuencias: escribir es instaurar la realidad, lo mismo que lo era en la palabra no personal. Y así Constant escribirá: «Al menos consigno aquí mi impresión para que no pueda ser cambiada» (385). O, cuando haya descrito en su *Diario* la muerte de Julia Talma, se verá obligado a abandonarlo para no sentir la presencia de la muerte.

Vemos aquí, entre otras cosas, los riesgos que corren quienes consideran los diarios de Constant como una pura constatación, como un reflejo de la vida de Constant sin formar parte de ella. Identificar a Constant con el personaje de sus diarios no es legítimo precisamente porque es Constant quien escribe ese diario (y ese Constant que volvemos a encontrar bajo los rasgos de Adolfo, no es nunca más que un Constant *escrito*: el del diario, el de las cartas). Él mismo nos pone incesantemente en guardia: el diario no es una descripción transparente, un puro reflejo de la «vida»: la escritura no podría serlo nunca. «Debo consignar aquí que trato mi diario como mi vida» (*Journal*, 391). Y también: «Este diario se ha convertido para mí en una sensación de la que tengo una especie de necesidad» (428). El diario excluye a la vida, es más opaco, más material que ella. Así se explican esas notaciones extrañas en las que el tiempo de la vida se encuentra reemplazado por el espacio de la escritura: «Espero, cuando llegue abajo de la otra página, estar fuera de aquí» (668), o «Al final de la página veinticinco después de ésta, tal vez me extrañe mucho todo cuanto experimento ahora...» (642).

La impersonalidad de la escritura explica acaso la facilidad que tienen los personajes de *Adolphe* para escribir, comparada con sus dificultades para hablar. Tal ocurre con el padre de Adolfo: «Sus cartas eran afectuosas..., pero apenas estábamos en presencia el uno del otro, había en él algo de forzado» (52). Y con Adolfo mismo: «Convencido por estas reiteradas experiencias que no tendré nunca el valor de hablar a Ellenore, me he determinado a escribirla» (70). Y puede decirse que, de una manera más general, Adolfo no llega a explicarse bien con Ellenore (por la palabra), pero lo logra perfectamente con el lector por la escritura.

Volvamos una vez más aún a las reglas que se han aislado al comienzo: La palabra, si es verdadera es falsa; si es falsa es

verdadera. Si queremos reunir las dos reglas en una sola, habrá que decir: las palabras no significan la presencia de las cosas, sino su ausencia. Así formulada, esta ley es oportuna para el conjunto de los referentes, y no sólo para una de sus partes: la verbalización cambia la naturaleza de las actividades psíquicas e indica la ausencia de ellas; no cambia la naturaleza de los objetos materiales pero fija su ausencia más bien que su presencia.

Todos los casos analizados hasta ahora entran en el marco de esta ley. Veamos otro caso, particularmente elocuente, que se encuentra en *Cécile*: «El cuidado que se tomaba de asegurarme que, una vez casada, nunca se había arrepentido de esta unión, me convenció en seguida de que no había tardado mucho en arrepentirse» (188). O también esta frase de Adolfo: «¡Encanto del amor, quien te ha sentido, no podría describirte!» (90). La descripción del amor designa su ausencia, igual que la afirmación de ausencia de arrepentimiento designa la presencia del amor (la ausencia de la ausencia). Las palabras no designan las cosas, sino lo contrario de las cosas.

Hay que comprender estas afirmaciones paradójicas justamente como tales. No pueden reemplazarse las palabras por sus contrarias a fin de paliar las amenazas que acechan a la comunicación; no se trata de un mal empleo del lenguaje. El sentido de la paradoja quedaría obliterado si no existiese más que una ley única que declara que el empleo de las palabras implica la ausencia de su referente. Las palabras designan lo contrario de lo que parecen designar: si esta apariencia, esta «semblanza», desapareciese, se desvanecería inmediatamente todo el sentido de la ley contradictoria del lenguaje.

Incesantemente se nos recuerda en *Adolphe* esa realidad primera, necesaria para que la transgresión sea posible. El barón de T*** dirá a Adolfo: «Los hechos son positivos, son públicos (una vez más la opinión pública que vuelve «positivo» un «he-

cho»); ¿pensáis destruirlos impidiéndome el recordarlos?» (130). Y el propio Adolfo afirmará: «Lo que no se dice, no por eso existe menos» (86). Estas frases no contradicen, pues, de ningún modo, la doctrina de la palabra que se desprende de todo cuanto precede; bien al contrario, suministran la condición necesaria, esa relación primera sin la que no habría existido la paradoja de la palabra.

Esta reflexión sobre la naturaleza de la palabra y en consecuencia de toda comunicación, lleva en Constant a un sentimiento que podría caracterizarse como el del «verbo trágico». La comunicación no es sino un malentendido disimulado o diferido; el esfuerzo de comunicar es un juego de niños. Esto es lo que Constant ha debido de experimentar profundamente a juzgar por ciertas frases extraídas de su *Diario*: «Nunca es uno conocido más que por sí mismo, nadie más que uno mismo puede juzgarse: entre los otros y uno hay una barrera infranqueable» (139). «Los otros son los otros, nadie podrá hacer que sean yo... Hay entre nosotros y lo que no es nosotros una barrera insuperable» (428). «En el fondo, mi vida no está en ninguna parte más que en mí mismo... su interior está rodeado de no sé qué barrera que los otros no pueden salvar...» (494). Esta barrera obsesiva que Constant no puede impedirse de sentir, reside en la naturaleza misma de la palabra y es, en efecto, insuperable: razón suficiente para ese pesimismo que nos afecta a menudo al leer los textos de Constant. No podríamos consolarnos con la idea de que al no hacerse la comunicación, los sentimientos que debían convertirse en su objeto quedan intactos: sabemos ahora que no existen más que en esa comunicación. Obramos entonces, dirá Constant, «como si quisiéramos vengarnos en nuestros propios sentimientos del dolor que experimentamos al no poderlos hacer conocer» (53). Cortado del otro, el ser no existe.

El único consuelo que podríamos aportar a Constant pro-

viene de su teoría misma: puesto que toda palabra verdadera, tan pronto como se ha articulado, se vuelve falsa, a causa del cambio que produce en el objeto descrito, esa misma teoría es falsa ciertamente, en la medida en que la palabra, después de articulada la teoría, ya no es la misma.

Palabra y deseo

Una gran parte del texto de *Adolphe* trata, como hemos visto, de la palabra. Sólo hay tal vez otro tema representado en la obra con tal abundancia: el del deseo. La coexistencia de ambos en el interior de un texto no es gratuita; y será instructivo comparar la estructura de la palabra, como acabamos de verla, con la del deseo. Recordemos aquí brevemente esa estructura del deseo (de la que se puede hallar un estudio profundo en un ensayo de Maurice Blanchot: «Adolfo o la desgracia de los sentimientos verdaderos», *La part du feu*).

El deseo de Adolfo sólo durará el tiempo de su insatisfacción puesto que desea su deseo más que el objeto mismo del deseo. Una vez con Ellenore, ya no será feliz, no soñará más que con la independencia que le falta; pero una vez libre, no puede gozar de ella: «¡Cómo me pesaba esa libertad que tanto había echado de menos! ¡Cómo le faltaba a mi corazón esa dependencia que tan a menudo me había indignado!» (173-4). La abolición de la distancia entre el sujeto y el objeto del deseo destruye al propio deseo.

Surgen de ahí varias consecuencias. Primero, el deseo nunca será tan fuerte como en la ausencia de su objeto; lo que lleva a Constant a una valorización absoluta de la ausencia, a una desvalorización de la presencia. Constant escribirá en su diario: «Mi imaginación que siente tan vivamente los inconvenientes

de toda situación presente...» (363); «Cualquiera que sea mi voluntad, sólo en la ausencia puede ejecutarse la resolución que sea» (383). Llegará incluso a esta fórmula, única en su concisión: «Sólo amo en la ausencia...» (716).

La satisfacción del deseo significa su muerte y por consiguiente la desdicha. Ser amado es ser desdichado. «Nadie fue más amado, más ensalzado, más acariciado que yo, y nunca fue menos dichoso un hombre», escribe también Constant (507). En cuanto se es amado, ya no se puede amar. ¿Cómo explicarse que dejemos de desear el objeto que, un cuarto de hora antes, ansiábamos con tanto ardor? ¿Cómo el mismo objeto puede provocar, una tras otra, dos actitudes tan diferentes? La respuesta está en que ese objeto sólo es el mismo materialmente y no simbólicamente; y esta última dimensión es la que aquí nos importa. Hay que abandonar de nuevo toda imagen estática del conocimiento: el objeto no es el mismo según esté ausente o presente: no existe independientemente de la relación que con él tenemos. O, como el mismo Constant lo formula: «El objeto que nos escapa es por necesidad completamente distinto del que nos persigue» (302).

Nada favorece tanto el deseo como el obstáculo. El amor de Adolfo comienza tan sólo a partir del primer obstáculo con que tropieza (una carta fría de Ellenore); y, a continuación, cada obstáculo vencido disminuirá su deseo. Más aún, no sólo el obstáculo refuerza el deseo, sino que lo crea (tema favorito de los mitos y de los cuentos populares: recordemos todas las historias de prohibición). Constant escribe a propósito de su segunda mujer: «Horriblemente cansado de ella cuando había querido unirse a mí, en cuanto me dijo que, a ruegos de su padre, quería aplazar esta unión, me sentí invadido otra vez por una pasión devoradora» (302).

Además no basta decir que se desea no la presencia de un objeto, sino su ausencia; una vez más digamos que no se trata

de un mal uso lingüístico, y cambiar las palabras por sus contrarios no arreglaría las cosas. La paradoja y la tragedia del deseo vienen precisamente de su doble naturaleza. Deseamos a la vez el deseo y su objeto. Adolfo sería desgraciado al no obtener el amor de Ellenore, como es desgraciado por haberlo logrado. La elección no está más que entre desgracias diferentes. Constant lo dirá en su comentario sobre el carácter de Adolfo: «Su posición y la de Ellenore no tenían solución y eso es precisamente lo que yo he querido. He mostrado a Adolfo atormentado por amar sólo débilmente a Ellenore; pero no hubiera estado menos atormentado si la hubiera amado más. Sufría por ella al no experimentar un profundo amor: con un sentimiento más apasionado, hubiera sufrido para ella» (40). O de modo análogo, a propósito de madame de Staël: «Ha tenido siempre, sobre nuestra amistad, ese género de inquietud que le impedía encontrarla fatigante porque ella no se creía nunca suficientemente segura de esa amistad» (355). Por consiguiente, hay que elegir entre la inquietud y el cansancio, entre el dolor y la indiferencia.

En ese mundo desgarrado por la ley contradictoria que lo constituye, Constant sólo ve una certidumbre positiva: evitar el dolor de otro. Si la lógica del deseo nos pone en un mundo relativo, el dolor del otro es un valor absoluto, y su negación, su repulsa, el único punto de referencia positivo. Este principio determinará la conducta de Adolfo lo mismo que lo ha hecho para Constant (es en lo que pensamos al hablar de su «debilidad de carácter»). La dicha, o más bien lo que aquí la reemplaza, la ausencia de desdicha, depende de nuevo enteramente del otro: «El *nec plus ultra* de la felicidad sería hacernos recíprocamente el menor daño posible» (511).

Podemos ahora restablecer sin esfuerzo la relación profunda entre palabra y deseo. La una y el otro funcionan de una manera análoga. Las palabras implican la ausencia de las cosas, lo

mismo que el deseo implica la ausencia de su objeto; y estas ausencias se imponen a pesar de la necesidad «natural» de las cosas y del objeto del deseo. La una y el otro desafían la lógica tradicional que quiere concebir los objetos en sí mismos, independientemente de su relación con aquél por el cual existen. La una y el otro terminan en un callejón sin salida: el de la comunicación, el de la dicha. Las palabras son a las cosas lo que el deseo es al objeto del deseo.

Esto no quiere decir, ya lo vemos, que se desea lo que se dice. La equivalencia es más profunda, consiste en la identidad del mecanismo, del funcionamiento, y puede realizarse tanto en la identidad como en la oposición. «Tanto más violento cuanto más débil me sentía», dirá Adolfo de sí mismo (157); palabras a las que hacen eco las de Constant: «Soy duro porque soy débil» (*Journal*, 507). Aquí las palabras sustituyen a las cosas; pero las cosas son precisamente el deseo.

Podríamos ahora preguntarnos en qué medida esta teoría de la palabra, esbozada por Constant, tiene algo que ver con la literatura; ¿no se trataba más bien de escribir un capítulo de la historia de la psicología (lo que J. Hytier sugería en *Les romans de l'individu*: «El nombre de Constant debería figurar en los manuales de psicología»)? Hay sin embargo un hecho material que ya debería ponernos en guardia: casi todos los elementos de esa teoría se encuentran en *Adolphe*, y hasta exclusivamente en *Adolphe*. Los diarios o los demás escritos no hacen sino confirmar una parte de las teorías de Constant. ¿Sería una casualidad que el único texto puramente literario de Constant esté enteramente consagrado a este tema?

Puede proponerse la siguiente explicación de este hecho. Es razonable suponer que la variedad temática de la literatura no es más que aparente: que en la base de toda literatura se encuentran, por decirlo así, los mismos universales semánticos, muy poco numerosos, pero cuyas combinaciones y transforma-

ciones suministran toda la variedad de los textos existentes. Si esto es así, podemos estar seguros de que el deseo sería uno de esos universales (el cambio podría ser otro). Ahora bien, al tratar de la palabra, Constant trata también del deseo: hemos ya observado la equivalencia formal de ambos. Puede decirse entonces que toda esta problemática es fundamentalmente literaria: El deseo sería incluso una de esas constantes que permiten definir a la misma literatura.

Pero podemos preguntarnos ¿por qué el deseo había de ser uno de los universales semánticos de la literatura? (Su importancia en la vida humana no es por sí solo una razón suficiente.) Acabamos de ver que el deseo funciona como la palabra (lo mismo, por lo demás, que el cambio); ahora bien, la literatura es también palabra, aunque palabra diferente. Tomando el deseo como una de esas constantes temáticas, la literatura, de un modo indirecto, nos descubre su secreto que es su ley primera: este secreto es que ella es su propio objeto esencial. Al tratar del deseo no hace más que tratar de ella misma. Por consiguiente, podemos desde ahora adelantar una hipótesis sobre la naturaleza de los universales semánticos de la literatura: éstos nunca serán más que transformaciones de la literatura misma.

LA NARRACIÓN PRIMITIVA

Existe la imagen de una narración simple, sana y natural, sin los vicios de las narraciones modernas. Los novelistas actuales, por razones sobre las que no se ha establecido aún un acuerdo, se apartan de la buena narración de antaño y no siguen sus reglas: ¿Se trata, por parte de esos novelistas, de una perversidad innata, o de un vano prurito de originalidad, de una obediencia ciega a la moda?

Se pregunta uno cuáles son las narraciones reales que han permitido semejante inducción. En todo caso, resulta muy instructivo releer, con esa intención, la *Odisea*, esa primera narración que, *a priori*, debería corresponder mejor a la imagen de la narración primitiva. Rara vez encontraremos, en obras más recientes, tantas «perversidades» acumuladas, tantos procedimientos que hacen de esta obra todo, excepto una narración sencilla.

La imagen de la narración primitiva no es una imagen ficticia, prefabricada para las necesidades de una discusión. Está implícita, tanto en ciertos juicios sobre la literatura actual, como en ciertas observaciones eruditas sobre las obras del pasado. Fundándose en una estética propia de la narración primitiva, los comentadores de los relatos antiguos declaran extraña al cuerpo de la obra tal o cual de sus partes; y lo que es peor, creen no hacer referencia a ninguna estética particular. Precisamente, a propósito de la *Odisea*, donde no se dispone de una certidumbre histórica, esa estética determina las decisiones

de los eruditos sobre las «inserciones» y las «interpolaciones».

Sería enojoso enumerar todas las leyes de esa estética. Recordemos solamente algunas de ellas:

La *ley de lo verosímil*: todas las palabras, todos los actos de un personaje deben armonizarse en una verosimilitud psicológica, como si en todas las épocas se juzgase verosímil la misma combinación de cualidades. Así se nos dice: «Todo ese pasaje se miraba ya desde la antigüedad como un añadido porque sus palabras parecían no responder al retrato de Nausicaa que el poeta hace en otros lugares».

La *ley de la unidad de los estilos*: no pueden mezclarse lo bajo y lo sublime. Se nos dirá así que un pasaje que «no va» con el conjunto debe considerarse naturalmente como una interpolación. La *ley de la prioridad de lo serio*: toda versión cómica de una narración sigue en el tiempo a su versión seria; prioridad temporal también de lo bueno sobre lo malo: es más antigua la versión que hoy se juzga como la mejor. «La entrada de Telémaco en casa de Menelao está imitada de la entrada de Ulises en casa de Alcinoo, lo que parece indicar que *el viaje de Telémaco* fue compuesto después de las *Narraciones en casa de Alcinoo*».

La *ley de la no contradicción* (piedra angular de toda crítica de erudición): si de la yuxtaposición de dos pasajes se desprende una incompatibilidad referencial, uno de los dos, por lo menos, es apócrifo. La nodriza se llama Euriclea en la primera parte de la *Odisea*, Eurinomea en la última; entonces las dos partes tienen autores diferentes. Según la misma lógica, las partes del *Adolescente* no pueden haber sido escritas ambas por Dostoievski. Ulises se presenta como más joven que Néstor, pero se encuentra con Ifitos que ha muerto durante la infancia de Néstor: ¿cómo no podría tratarse aquí de un pasaje interpolado? Del mismo modo, deberían excluirse como apócrifas un buen número de páginas de la *Recherche* en las que el joven

Marcel parece tener distintas edades en un mismo momento de la historia. O también: «En estos versos se reconoce la torpe sutura de una larga interpolación; pues ¿cómo Ulises puede hablar de irse a dormir cuando estaba convenido que volvería a partir el mismo día?» Los diferentes actos de *Macbeth* tienen entonces también autores diferentes, puesto que en el primero leemos que lady Macbeth tiene hijos, y en el último, que nunca los había tenido.

Los pasajes que no obedecen al principio de la no contradicción son apócrifos; ¿pero acaso no lo es también este principio mismo?

La *ley de la no repetición* (por difícil que sea creer que pueda imaginarse semejante ley estética): en un texto auténtico no hay repeticiones. «El pasaje que aquí comienza viene a repetir por tercera vez la escena del taburete que Antinoo y del escabel que Eurímaco han lanzado precedentemente contra Ulises... Este pasaje tiene por consiguiente buenas razones para parecer "sospechoso".» «Según tal principio, podría cortarse una buena mitad de la *Odisea* como "sospechosa" o también como "una repetición chocante".» Es difícil, sin embargo, imaginar una descripción de la epopeya que no presente repeticiones, tan fundamental parece ser en ella el papel de esas repeticiones.

La *ley antidigresiva*: toda digresión de la acción principal está añadida ulteriormente por un autor diferente. «Del verso 222 al verso 286 se inserta una larga narración referente a la llegada inesperada de un tal Teoclimeno, cuya genealogía nos será señalada en detalle. Esta digresión, lo mismo que otros pasajes que más lejos se referirán a Teoclimeno, es poco útil para la marcha de la acción principal.» O mejor aún: «Ese largo pasaje de los versos 394 al 466 que Victor Bérard (*Introduction à l'Odysée*, I, p. 457) tiene por una interpolación, no deja de parecer al lector de hoy día una digresión no sólo inú-

til, sino que además no viene a cuento, que suspende la narración en un momento crítico. Podemos sin dificultad extirparla del contexto».[1] Pensemos lo que quedaría de un *Tristram Shandy* si se «extirpasen» todas las digresiones que interrumpen tan enojosamente la narración.

Bien entendido, la inocencia de la crítica de erudición es falsa; esta crítica aplica, conscientemente o no, a toda narración, criterios elaborados a partir de algunas narraciones particulares (ignoro cuáles). Pero hay también una conclusión más general que deducir: es que la narración primitiva no existe. No hay narración natural; toda narración es una selección y una construcción; es un discurso y no una serie de acontecimientos. No existe una narración «propia» frente a unas narraciones «figuradas» (como, por lo demás, tampoco hay sentido propio); todas las narraciones son figuradas. No hay más que el mito de la narración propia; y de hecho, es una narración doblemente figurada: la figura obligatoria está secundada por otra, que Dumarsais llamaba el «correctivo»: una figura que está ahí para disimular la presencia de las otras figuras.

Antes del canto

Examinemos ahora algunas de las propiedades de la narración en la *Odisea*. Y, en primer lugar, tratemos de caracterizar los tipos de discurso de los que se sirve la narración y que volvemos a encontrar en la sociedad descrita en el poema.

Hay dos grandes tipos de palabra de propiedades tan diferentes que puede uno preguntarse si pertenecen al mismo fenómeno: son la palabra acción y la palabra narración.

1. «*Extirpar*, quitar con un instrumento cortante: extirpar un tumor.» (Definición del *Petit Larousse*.)

La palabra acción: En efecto, aquí se trata siempre de realizar un acto que no es simplemente la enunciación de esas palabras. Este acto está generalmente acompañado, para el que habla, de un riesgo; y podría definirse mejor esta palabra como un *riesgo*. No hay que tener miedo a hablar («el terror les hacía palidecer y sólo Eurímaco sabía responderle»[1]). La piedad corresponde al silencio, la palabra se alía con la protesta. («El hombre debería siempre guardarse de ser impío, y gozar *en silencio* de los dones que los dioses le envían.») Hay tal vez palabras piadosas que no implican riesgo; pero, en principio, hablar es ser audaz, atreverse. Así, a las palabras de Ulises que no carecen de respeto para el interlocutor, se responde: «¡Miserable! ¡Te castigaré sin la menor vacilación! ¡Habráse visto tal lengua! ¡Acabas de decir aquí, delante de todos estos héroes una sarta de palabras inconvenientes! ¡Ciertamente, no tienes miedo!», etc. El hecho mismo de que alguien se atreva a hablar justifica la observación «no tienes miedo».

El paso de Telémaco de la adolescencia a la edad viril está casi únicamente señalado por el hecho de que comienza a hablar: «Todos se asombraban, mordiéndose los labios, de que Telémaco se atreviese a hablar de modo tan altivo». Hablar es asumir una responsabilidad y por eso es también correr un peligro. El jefe de la tribu tiene derecho a hablar, los otros corren el riesgo de hablar por cuenta propia.

Si la palabra-acción se considera ante todo como un riesgo, la palabra-narración es un arte, por parte del locutor, así como un placer para los dos comunicantes. Los discursos van a la par aquí, no con los peligros mortales, sino con las alegrías y las delicias. «¡En esta sala, dejaos ir al placer de los discursos y a las alegrías del festín!» «¡Éstas son las noches sin fin que dejan espacio para el sueño y para el deleite de las historias!»

1. El autor toma ésta y todas las demás citas de la traducción francesa de Victor Bérard.

Así como el jefe de un pueblo era la encarnación del primer tipo de palabra, el aeda viene a ser el campeón indiscutible de la palabra-narración. La admiración general se centra en el aeda porque sabe decir bien; merece los más grandes honores: «es así que su voz lo iguala a los Inmortales»; es un regalo escucharlo. Nunca un auditor comenta el contenido del canto, sino sólo el arte del aeda y su voz. Por el contrario, no puede pensarse que Telémaco, cuando se dispone a hablar en el ágora, sea escuchado con observaciones sobre la calidad de su discurso; este discurso es transparente y sólo se reacciona ante su referencia. «¡Qué predicador de ágora de cabeza más exaltada!... ¡Vamos, Telémaco, deja a un lado tus proyectos y tus palabras malvadas!...», etc.

Hagamos notar aquí que esa oposición entre la palabra de la que se dice que es justa y la palabra que se califica de bella ha desaparecido de nuestra sociedad; hoy, en principio, se le pide al poeta que diga la verdad, se discute la significación y no la belleza de sus palabras. Son dos reacciones totalmente distintas.

La palabra-narración, la palabra-arte, encuentra su sublimación en el canto de las Sirenas que, al mismo tiempo, va más allá de esta dicotomía de base. Las Sirenas tienen la voz más hermosa de la tierra y su canto es el más bello sin ser por eso diferente del canto del aeda: «¿Has visto al público mirar al aeda al que han inspirado los dioses para gozo de los mortales? ¡Mientras canta, nadie quiere más que oírlo, y siempre!» No se puede ya dejar al aeda mientras está cantando; las Sirenas son como un aeda que no se interrumpe. El canto de las Sirenas es, por lo tanto, un grado superior de la poesía, del arte del poeta. Hay que señalar aquí muy particularmente la reproducción de ese canto por Ulises. ¿De qué trata ese canto irresistible que indefectiblemente lleva a la muerte a los hombres que lo escuchan, tal es la fuerza de su atractivo? Es un

canto que trata de sí mismo. Las Sirenas sólo dicen una cosa: que están cantando: «¡Ven aquí! ¡Ven a nosotras! ¡Ulises tan celebrado! ¡Honor de la Acaya!... ¡Detén tu barco! ¡Ven a escuchar nuestras voces! Nunca un barco negro ha doblado nuestro cabo sin oír las dulces melodías que salen de nuestros labios...» La palabra más bella es la que se habla.

Al propio tiempo, es una palabra que iguala al acto más violento que imaginarse pueda: dar(se) la muerte. El que ha oído el canto de las Sirenas no podrá sobrevivir: cantar significa vivir, si escuchar equivale a morir. «Pero una versión más tardía de la leyenda, dicen los comentarios de la *Odisea*, pretendía que, después del paso de Ulises, las Sirenas despechadas se habían precipitado al mar desde lo alto de su roca.» Si escuchar equivale a vivir, cantar significa morir. El que habla sufre la muerte si el que oye se le escapa. Las Sirenas hacen perder la vida al que las oye, porque de otro modo ellas deben de perder la suya.

El canto de las Sirenas es, a la vez, esa poesía que debe desaparecer para que en ella haya vida, y esa realidad que debe morir para que haya literatura. El canto de las Sirenas ha de detenerse para que pueda aparecer un canto sobre las Sirenas. Si Ulises no hubiera escuchado a las Sirenas, si hubiera perecido junto a su roca, nosotros no habríamos conocido su canto: todos los que lo habían escuchado habían muerto y no podían retransmitirlo. Ulises, al privar de vida a las Sirenas, les ha dado la inmortalidad. Y Homero, el aeda cuyo canto es tan bello que se le confunde con el de las Sirenas, ha podido contarnos su historia como si fuesen ellas mismas las que lo hacían.

La palabra fingida

Si tratamos de descubrir las propiedades internas que distinguen a los dos tipos de palabra, aparecen dos oposiciones independientes. En primer término, en el caso de la palabra-acción, se reacciona ante el aspecto referencial del enunciado (como se ha visto en el caso de Telémaco); si se trata de una narración, el único aspecto que retienen los interlocutores parece ser su aspecto literal. La palabra-acción se percibe como una información, la palabra-narración como un discurso. En segundo término, y esto parece contradictorio, la palabra-narración procede del modo constativo del discurso, mientras que la palabra-acción es siempre un performativo. En el caso de la palabra-acción es cuando el proceso de enunciación toma una importancia primordial y se convierte en la referencia primera del enunciado; la palabra-narración trata de otra cosa y evoca la presencia de un proceso distinto del de su enunciación. Contrariamente a lo que suele suceder, la transparencia corre pareja con el performativo, la opacidad con el constativo.

El canto de las Sirenas no es lo único que viene a enturbiar esta configuración ya de suyo compleja. A ello se añade otro registro verbal, muy frecuente en la *Odisea*, que podría llamarse «la palabra fingida». Se trata de las mentiras que sus personajes profieren.

La mentira forma parte de un caso más general que es el de toda palabra inadecuada. Puede designarse así el discurso en el que se opera un visible desfase entre la referencia y el referente, entre el designatum y el denotatum. Al lado de la mentira se encuentran los errores, el fantasma, lo fantástico. En cuanto tomamos contacto con este tipo de discurso, podemos darnos cuenta de lo frágil que es el concepto según el cual la significación de un discurso está constituida por su referente.

Las dificultades comienzan cuando buscamos a qué tipo de palabra pertenece la palabra fingida en la *Odisea*. Por un lado, sólo puede pertenecer al constativo; sólo la palabra constativa puede ser verdadera o falsa, el performativo escapa a esa categoría. Por otro lado, hablar para mentir no equivale a hablar para dejar constancia, sino a hablar para actuar: toda mentira es necesariamente performativa. La palabra fingida es, a la vez, narración y acción.

El constativo y el performativo se interpenetran sin cesar. Pero esta interpenetración no anula a la oposición misma. En el interior de la palabra-narración, vemos ahora dos polos distintos, aunque haya un paso posible entre ambos: por una parte, está el canto mismo del aeda; nunca se hablará de verdad o de mentira a su propósito; lo que retiene a los auditores es únicamente el aspecto literal del enunciado. Por otra parte, están los múltiples breves relatos que se hacen los personajes a todo lo largo de la historia, sin que por ello se conviertan en aedas. Esta categoría de discursos marca un grado en el acercamiento hacia la palabra-acción: la palabra es aquí constativa, pero toma también otra dimensión que es la del acto; todo relato se profiere para servir a una finalidad precisa, que no es sólo el deleite de los auditores. De ahí el profundo parentesco de la narración con la palabra fingida. Mientras estamos en la narración estamos siempre rozando la mentira. Decir verdades es mentir.

Volvemos a encontrar ese tipo de palabra a todo lo largo de la *Odisea*. (Pero sólo en una dimensión: los personajes se mienten unos a otros, el narrador no nos miente jamás. Las sorpresas de los personajes no son sorpresas para nosotros. El diálogo del narrador con el lector no es isomorfo al de los personajes.) La aparición de la palabra fingida se señala por un rasgo particular: se invoca necesariamente la verdad.

Telémaco pregunta: «¡Bueno, veamos, respóndeme *sin fingi-*

mientos, punto por punto!; ¿cuál es tu nombre, cuáles son tu pueblo, tu ciudad y tu raza?...» Atenea, la diosa de los ojos garzos, replica: «Sí, voy a responderte en seguida *sin fingimientos*: me llamo Mentes; tengo el honor de ser hijo del sabio Anquíalos, mando a nuestros buenos remeros de Tafos», etc.

El propio Telémaco miente al porquero y a su madre, para ocultar la llegada de Ulises a Ítaca; y acompaña sus palabras de fórmulas tales como «me gusta *hablar francamente*», «he aquí, madre, desde el principio hasta el fin, la *verdad*».

Ulises dice: «No quiero, Eumeo, más que decir en seguida a la prudente Penélope, la hija de Ícaro, *toda la verdad*». Sigue poco después el relato de Ulises ante Penélope, cuajado de mentiras. Y también Ulises, cuando encuentra a su padre, a Laertes: «Sí, voy ahora mismo a responderte, *sin fingimientos*». Tras lo que viene toda una serie de mentiras.

La invocación de la verdad es signo de mentiras. Esta ley parece tan fuerte, que Eumeo, el porquero, deduce de ella una consecuencia: la verdad contiene para él un indicio de mentira. Ulises le cuenta su vida; este relato es enteramente inventado (y precedido naturalmente de la fórmula: «voy a responderte *sin fingimientos*»), excepto en un detalle: es que Ulises continúa vivo. Eumeo cree todo, pero añade: «No hay más que un punto, mira, que me parece inventado. ¡No! ¡No! ¡No creo en cuentos sobre Ulises! En tu situación, ¿por qué esos grandes embustes? ¡Estoy bien informado sobre el regreso del amo! Es el odio de todos los dioses lo que le abruma...» La única parte del relato que trata de falsa, es la sola verdadera.

Los relatos de Ulises

Se ve que las mentiras aparecen muy frecuentemente en los relatos de Ulises, que son numerosos y cubren una buena parte de la *Odisea*. La odisea no es, pues, una simple narración, sino una narración de narraciones. Consiste en la explicación de los relatos que se hacen sus personajes. Una vez más, ninguna muestra de narración primitiva y natural; ésta, según parece, tendría que disimular su naturaleza de narración; mientras que la *Odisea* no hace más que exhibirla. Ni aun la narración proferida en nombre del narrador escapa a esa regla, pues en el interior de la *Odisea* hay un aeda ciego que canta precisamente las aventuras de Ulises. Nos hallamos ante un proceso que no trata de disimular un proceso de enunciación, sino de explicitarlo. Al mismo tiempo, esta explicitación revela pronto sus límites. Tratar del proceso de enunciación en el interior del enunciado, es producir un enunciado cuyo proceso de enunciación está siempre por describir. La narración que trata de su propia creación no puede interrumpirse nunca, si no es arbitrariamente, pues siempre queda una narración por hacer, queda siempre por referir cómo ha podido surgir esta narración que estamos leyendo y escribiendo. La literatura es infinita en el sentido de que trata siempre de su propia creación. El esfuerzo de la narración de decirse por una autorreflexión, sólo puede ser un fracaso; cada nueva explicitación añade una nueva capa a ese espesor que cubre el proceso de enunciación. Este vértigo infinito tan sólo puede cesar cuando el discurso adquiere una perfecta opacidad: en ese momento, el discurso se dice sin que tenga necesidad de hablar de sí mismo.

Ulises no experimenta esos remordimientos en sus relatos. Las historias que cuenta forman, aparentemente, una serie de

variaciones, pues a primera vista trata siempre de lo mismo: cuenta su vida. Pero el tono de la historia cambia según el interlocutor, que es siempre diferente: Alcinoo (nuestra narración de referencia), Atenea, Eumeo, Telémaco, Antinoo, Penélope, Laertes. La multitud de esos relatos no sólo hace de Ulises una viva encarnación de la palabra fingida, sino que también permite descubrir ciertas constantes. Toda narración de Ulises se determina por su final, por su punto de llegada: sirve para justificar la situación presente. Estos relatos se refieren siempre a una cosa ya hecha y ponen en relación un pasado con un presente: deben de acabarse con un «yo»-«aquí»-«ahora». Si los relatos son divergentes, es que las situaciones en que han sido proferidos son distintas. Ulises se presenta bien ataviado ante Atenea y Laertes: la narración debe explicar su riqueza. Por el contrario, en los demás casos aparece cubierto de harapos y la historia narrada debe de justificar un estado semejante. El contenido del enunciado está dictado enteramente por el proceso de enunciación: la singularidad de ese tipo de discurso aparecería con más fuerza aún si pensáramos en esas narraciones más recientes, donde no es el punto de llegada, sino el punto de partida el único elemento fijo. Allí, cada paso hacia delante es un paso en lo desconocido, a cada nuevo movimiento vuelve a ponerse en causa la dirección a seguir. Aquí es el punto de llegada el que determina el camino a recorrer. La narración de Tristram Shandy no refiere un presente a un pasado, ni siquiera un pasado a un presente, sino un presente a un futuro.

En la *Odisea* hay dos Ulises: uno que corre las aventuras, otro que las cuenta. Es difícil decir cuál de los dos es el personaje principal. Atenea misma lo duda. «¡Pobre eterno jactancioso! ¡No estar más que hambriento de artimañas!... Vuelves a tu tierra, y sólo piensas aún en los cuentos de bandidos, en las mentiras que tan caras te son desde tu infancia...» Si Ulises tarda tanto en volver a su hogar, es porque no es ése su deseo

más profundo: su deseo es el del narrador (¿quién cuenta las mentiras de Ulises, Ulises u Homero?). Ahora bien, el narrador desea contar. Ulises no quiere volver a Ítaca para que la historia pueda continuar. El tema de la *Odisea* no es el retorno de Ulises a Ítaca; ese retorno, por el contrario, es la muerte de la *Odisea,* su final. El tema de la *Odisea* son los relatos que forman la *Odisea,* es la *Odisea* misma. Por eso Ulises, cuando vuelve a su patria, no piensa en eso y no se alegra de ello; no piensa más que en los «cuentos de bandidos y en las mentiras»: piensa en la *Odisea.*

Un futuro profético

Las narraciones falaces de Ulises son una forma de repetición: discursos diferentes disimulan una referencia idéntica. Otra forma de repetición es el empleo muy particular del futuro que muestra la *Odisea* y que podría llamarse profético. Se trata, otra vez, de una identidad de la referencia: pero junto a esa semejanza con las mentiras, hay también una oposición simétrica: nos referimos a enunciados idénticos cuyos procesos de enunciación difieren; en el caso de las mentiras, es el proceso de enunciación el que era idéntico, mientras que la diferencia se situaba en los enunciados.

El futuro profético de la *Odisea* se acerca más a nuestra imagen habitual de la repetición. Ese tiempo del verbo únicamente se halla empleado en diferentes clases de predicciones, secundado siempre por una descripción de la realización de la acción predicha. Así, la mayoría de los acontecimientos de la *Odisea* se encuentran referidos dos o tres veces (el retorno de Ulises se predice mucho más de dos veces). Pero esos dos relatos de los mismos acontecimientos no se encuentran en el mismo plano; se oponen, en el interior de ese discurso que es la *Odisea,*

como un discurso a una realidad. El futuro parece, en efecto, entrar en una oposición importante con todos los demás tiempos del verbo, cuyos términos son la ausencia y la presencia de una realidad, del no discurso. Sólo el futuro existe únicamente en el interior del discurso; el presente y el pasado hacen referencia a un acto que no es el discurso mismo.

Se pueden señalar varias divisiones en el interior del futuro profético. Primero desde el punto de vista del estado o de la actitud del sujeto de enunciación. A veces, son los dioses los que hablan en futuro; ese futuro entonces no es una suposición, sino una certidumbre, lo que los dioses proyectan se realizará. Es el caso de Circe, de Calipso o de Atenea, que predicen a Ulises lo que le va a suceder. Al lado de ese futuro divino, está el futuro adivinatorio de los hombres: los hombres que tratan de interpretar los signos que los dioses les envían. Por ejemplo, cuando pasa un águila, Elena se levanta y dice: «Ahí está la profecía que un dios me infunde en el corazón y que ha de cumplirse... Ulises volverá a su hogar para vengarse...» En la *Odisea* se encuentran dispersas múltiples interpretaciones humanas de los signos divinos. En fin, a veces son los hombres los que proyectan su porvenir; así Ulises, al comienzo del canto diecinueve, proyecta hasta los menores detalles de la escena que va a producirse poco después. Aquí se profieren igualmente ciertas palabras imperativas.

Las predicciones de los dioses, las profecías de los adivinos, los proyectos de los hombres: todos se realizan, todos se manifiestan justos. El futuro profético no puede ser falso. Hay, sin embargo, un caso en que esta combinación imposible se produce: Ulises, al encontrar a Telémaco o a Penélope en Ítaca, predice que Ulises volverá a su país natal y verá a los suyos. El futuro no puede ser falso más que si lo que predice es cierto —ya cierto.

Las relaciones del futuro con la instancia del discurso nos ofrece otra gama de subdivisiones. El futuro que se realizará en

el curso de las siguientes páginas no es más que uno de esos tipos: llamémoslo futuro prospectivo. A su lado existe el futuro retrospectivo; es el caso en el que se nos cuenta un acontecimiento sin dejar de recordar que ya estaba previsto de antemano. Así, el Cíclope, al saber que el nombre de su verdugo es Ulises, clama: «¡Ah! ¡Maldición! ¡Veo cumplirse los oráculos de nuestro viejo adivino!... Me había predicho exactamente lo que me sucedería y que me quedaría ciego a manos de Ulises...» Y lo mismo Alcinoo cuando ve hundirse sus barcos ante su propia ciudad: «¡Ah! ¡Maldición! Veo cómo se cumplen los oráculos de los viejos tiempos de mi padre», etc. Todo acontecimiento no discursivo no es más que la realización de un discurso, la realidad no es más que una realización.

Esta certidumbre en el cumplimiento de los acontecimientos vaticinados afecta profundamente a la noción de intriga. La *Odisea* no encierra ninguna sorpresa; todo está dicho de antemano; y todo lo que está dicho, sucede. Esto la pone de nuevo en oposición fundamental con todas las narraciones ulteriores, donde la intriga desempeña un papel mucho más importante y donde nunca sabemos lo que va a suceder. En la *Odisea* no sólo lo sabemos, sino que se nos dice con indiferencia. Por ejemplo, a propósito de Antinoo: «él es el primero que probaría las flechas lanzadas por la mano del eminente Ulises», etc. Esta frase, que aparece en el discurso del narrador, sería inconcebible en una novela más reciente. Si continuamos llamando intriga al hilo seguido de los acontecimientos en el interior de la historia, sólo es por comodidad: ¿qué tienen de común la intriga de causalidad que nos es habitual y esta intriga de predestinación propia de la *Odisea*?

LA GRAMÁTICA DE LA NARRACIÓN

El empleo metafórico del que gozan unos términos como «lenguaje», «gramática», «sintaxis», etc., nos hace olvidar habitualmente que estas voces podrían tener un sentido preciso, incluso cuando no se refieren a una lengua natural. Al proponerse tratar de «la gramática de la narración», hay que precisar ante todo cuál es el sentido que toma aquí la palabra «gramática».

Desde los comienzos mismos de la reflexión sobre el lenguaje, ha aparecido una hipótesis, según la cual, más allá de las diferencias evidentes de las lenguas, se puede descubrir una estructura común. Las investigaciones sobre esa gramática universal se han proseguido, con desigual éxito, durante más de veinte siglos. Antes de la época actual, su cima se sitúa sin duda entre los *modistes* de los siglos XIII y XIV. He aquí cómo uno de ellos, Roberto Kilwardby, formulaba su credo: «La gramática no puede constituirse en ciencia si no es a condición de ser una para todos los hombres. Sólo accidentalmente la gramática enuncia unas reglas propias de una lengua particular, como el latín o el griego; del mismo modo que la geometría no se ocupa de líneas o de superficies concretas, la gramática establece la corrección del discurso en tanto que éste hace abstracción del lenguaje real [el uso actual nos haría invertir aquí los términos *discurso* y *lenguaje*]. El objeto de la gramática es el mismo para todo el mundo».[1]

1. Citado según G. WALLERAND, *Les Œuvres de Siger de Courtray* (Les philosophes belges, VIII), Lovaina, Instituto Superior de Filosofía de la Universidad, 1913; cf. sobre todo pp. 42-56.

Pero, si se admite la existencia de una gramática universal, no debe ya limitarse sólo a las lenguas. Tiene que tener, visiblemente, una realidad psicológica; podemos citar a este respecto a Boas, cuyo testimonio cobra tanto más valor cuanto que su autor ha inspirado precisamente la lingüística antiuniversalista: «La aparición de los conceptos gramaticales más fundamentales en todas las lenguas debe ser considerada como la prueba de la unidad de los procesos psicológicos fundamentales» (*Handbook*, I, p. 71). Esta realidad psicológica hace plausible la existencia de la misma estructura fuera de la lengua.

Estas premisas nos autorizan a buscar esa misma gramática universal estudiando las actividades simbólicas del hombre distintas de la lengua natural. Como esa gramática es siempre una hipótesis, evidentemente los resultados de un estudio sobre semejante actividad serán, al menos, tan pertinentes para su conocimiento como los de un estudio sobre el francés, por ejemplo. Desdichadamente existen muy pocas exploraciones profundas sobre la gramática de las actividades simbólicas; uno de los raros ejemplos que pueden citarse es el de Freud y su estudio del lenguaje onírico. Por otra parte, los lingüistas no han intentado nunca tenerlos en cuenta al interrogarse sobre la naturaleza de la gramática universal.

Una teoría de la narración contribuirá también, por consiguiente, al conocimiento de esa gramática, en la medida que la narración es una actividad simbólica. Se instaura aquí una relación de doble sentido: se pueden tomar categorías del rico aparato conceptual de los estudios sobre las lenguas; pero, al mismo tiempo, hay que abstenerse de seguir dócilmente las teorías corrientes sobre el lenguaje: puede ser que el estudio de la narración nos haga corregir la imagen de la lengua, tal y como se encuentra en las gramáticas.

Quisiera ilustrar aquí con algunos ejemplos los problemas que se plantean en el trabajo de descripción de las narra-

ciones, cuando ese trabajo está situado en una perspectiva semejante.[2]

1. Tomemos primero el problema de las partes del discurso. Toda teoría semántica de las partes del discurso debe fundarse en la distinción entre descripción y denominación. El lenguaje desempeña esas dos funciones, y su interpenetración en el léxico nos hace a menudo olvidar su diferencia. Si digo «el niño», esta palabra sirve para describir un objeto, para enumerar sus características (edad, tamaño, etc.); pero, al mismo tiempo, me permite identificar una unidad espacio-temporal, darle un nombre (en particular, aquí, por el artículo). Esas dos funciones están distribuidas irregularmente en la lengua: los nombres propios, los pronombres (personales, demostrativos, etc.), el artículo, sirven ante todo a la denominación, mientras que el nombre común, el verbo, el adjetivo y el adverbio son sobre todo descriptivos. Pero ahí sólo se trata de un predominio, y por eso es útil concebir la descripción y la denominación como desfasadas, por decirlo así, del nombre propio y del nombre común; estas partes del discurso no son más que una forma casi accidental del mismo. Así se explica el hecho de que los nombres comunes puedan convertirse fácilmente en nombres propios («Hotel Futuro») e inversamente («un Jazy»): cada una de las dos formas sirve a los dos procesos, pero en grados diferentes.

Para estudiar la estructura de la intriga de una narración, debemos primero presentar esa intriga bajo la forma de un resumen, donde a cada acción distinta de la historia corresponde una proposición. Se verá entonces que la oposición entre denominación y descripción está aquí mucho más clara que la

2. Las narraciones particulares a que me refiero están todas sacadas del *Decamerón* de Boccaccio. La cifra romana indicará la jornada; la cifra árabe, el cuento. Para un estudio más detallado de estos relatos, se consultará nuestra *Grammaire du Décaméron*, en las Ediciones Mouton.

lengua. Los agentes (sujetos y objetos) de las proposiciones serán siempre nombres propios (conviene recordar que el primitivo sentido de «nombre *propio*» no es el de «nombre que pertenece a alguien», sino el de «nombre en el sentido propio», «nombre por excelencia»). Si el agente de una proposición es un nombre común (un sustantivo), hemos de someterlo a un análisis que distinguirá, en el interior de una misma palabra, su aspecto denominativo y descriptivo. Decir, como a menudo lo hace Boccaccio, «el rey de Francia» o «la viuda» o «el criado», es a la vez identificar una persona única y describir algunas de sus propiedades. Una expresión semejante equivale a una proposición entera: sus aspectos descriptivos forman el predicado de la proposición, sus aspectos denominativos constituyen el objeto de ella. «El rey de Francia sale de viaje» contiene de hecho dos proposiciones: «X es rey de Francia» y «X sale de viaje», en las que X desempeña el oficio de nombre propio incluso cuando ese nombre está ausente del cuento. El agente no puede estar provisto de ninguna propiedad, es más bien como una forma vacía que vienen a llenar diferentes predicados. No tiene más sentido que el de un pronombre como «el que» en «el que corre» o en «el que es valiente». El sujeto gramatical está siempre vacío de propiedades internas, éstas sólo pueden venir de una unión provisional con un predicado.

Mantendremos, por lo tanto, la descripción únicamente en el interior del predicado. Para distinguir ahora varias clases de predicados, hemos de mirar más de cerca la construcción de las narraciones. La intriga minimal completa consiste en el paso de un equilibrio a otro. Una narración ideal comienza por una fuerza estable que viene a perturbar una fuerza cualquiera. Resulta de ello un estado de desequilibrio; por la acción de una fuerza dirigida en sentido inverso, el equilibrio se restablece; el segundo equilibrio es semejante al primero, pero ambos no son nunca idénticos.

Hay, por consiguiente, dos tipos de episodios en una narración: los que describen un estado (de equilibrio o de desequilibrio) y los que describen el paso de un estado a otro. El primer tipo será relativamente estático y, por decirlo así, iterativo: el mismo género de acciones podría repetirse indefinidamente. El segundo, por el contrario, será dinámico y, en principio, no se produce más que una sola vez.

Esta definición de los dos tipos de episodios (y, en consecuencia, de proposiciones que los designan) nos permite asemejarlos a dos partes del discurso: el adjetivo y el verbo. Como se ha observado con frecuencia, la oposición entre el verbo y el adjetivo no es la de una acción sin medida común con una cualidad, sino la de dos aspectos, probablemente iterativo y no iterativo. Los «adjetivos» narrativos serán por lo tanto esos predicados que describen estados de equilibrio o de desequilibrio, los «verbos», los que describen el paso del uno al otro.

Podría causar extrañeza que nuestra gramática de la narración no contenga sustantivos. Pero el sustantivo puede reducirse siempre a uno o a varios adjetivos, como ya ciertos lingüistas lo han hecho notar. Así H. Paul escribe: «El adjetivo designa una propiedad simple o que se presenta como simple; el sustantivo contiene un complejo de propiedades» (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, § 251). Los sustantivos en el *Decameron* se reducen casi siempre a un adjetivo; por ejemplo, «gentilhombre» (II, 6; II, 8; III, 9), «rey» (X, 6; X, 7), «ángel» (IV, 2) reflejan todos una sola propiedad, que es la de «ser de buena cuna». Hay que señalar aquí que las palabras francesas por las que designamos tal o cual propiedad o acción no son pertinentes para determinar la parte del discurso narrativo. Una propiedad puede ser designada tanto por un adjetivo como por un sustantivo o incluso por una locución entera. Se trata aquí de los adjetivos o de los verbos de la gramática de la narración y no de la del francés.

Tomemos un ejemplo que nos permitirá ilustrar esas «partes del discurso» narrativo. Peronella recibe a su amante en ausencia del marido, un pobre albañil. Pero un día éste vuelve pronto. Peronella esconde a su amante en una barrica; al ver al marido, ella le dice que hay uno que quería comprar la barrica y que este hombre está ahora examinándola. El marido la cree y se alegra de la venta. Va a raspar la barrica para limpiarla; entretanto, el amante hace el amor con Peronella, que ha metido la cabeza y los brazos por la abertura de la barrica y la ha tapado de esta forma (VII, 2).

Peronella, el amante y el marido son los agentes de la historia. Los tres son nombres propios narrativos, aunque los dos últimos no estén nombrados; podemos designarlos por X, Y y Z. Los términos de amante y de marido nos indican además un cierto estado (lo que aquí está en juego es la legalidad de la relación con Peronella); funcionan, por consiguiente, como adjetivos. Estos adjetivos describen el equilibrio inicial: Peronella es la esposa del albañil y no tiene derecho a entregarse a otros hombres.

Viene después la transgresión a esta ley: Peronella recibe a su amante. Se trata evidentemente de un verbo que podría designarse como: violar, infringir (una ley). Aporta un estado de desequilibrio, ya que la ley familiar no se respeta.

A partir de este momento, existen dos posibilidades para restablecer el equilibrio. La primera sería castigar a la esposa infiel; pero esa acción hubiera servido para restablecer el equilibrio inicial. Ahora bien, el cuento (o al menos los cuentos de Boccaccio) no describe nunca una repetición semejante del orden inicial. El verbo «castigar» está, pues, presente en el interior del cuento (es el peligro que teme Peronella), pero no se realiza, permanece en estado virtual. La segunda posibilidad consiste en encontrar un medio para evitar el castigo; es lo que va a hacer Peronella, y lo logra disfrazando la situación de dese-

quilibrio (la transgresión de la ley) en situación de equilibrio (la compra de una barrica no infringe la ley familiar). Hay por lo tanto aquí un tercer verbo, «disfrazar». El resultado final es otra vez un estado, y por consiguiente un adjetivo: se instaura una nueva ley, aunque no sea explícita, para que la mujer pueda seguir sus inclinaciones naturales.

De este modo, el análisis de la narración nos permite aislar unidades formales que presentan analogías sorprendentes con las partes del discurso: nombre propio, verbo, adjetivo. Como aquí no se tiene en cuenta la materia verbal que soporta esas unidades, se hace posible dar definiciones de ellas con mayor nitidez que puede hacerse al estudiar una lengua.

2. En una gramática, se distinguen habitualmente las categorías *primarias*, que permiten definir las partes del discurso, de las categorías *secundarias*, que son las propiedades de esas partes: así la voz, el aspecto, el modo, el tiempo, etc. Tomemos aquí el ejemplo de una de estas últimas, el modo, para observar sus transformaciones en la gramática de la narración.

El modo de una proposición narrativa explicita la relación que con ella mantiene el personaje aludido; tal personaje representa, por lo tanto, el papel de sujeto de la enunciación. Se distinguirán, en primer lugar, dos clases: el indicativo, por una parte; todos los otros modos, por otra. Ambos grupos se oponen como lo real a lo irreal. Las proposiciones enunciadas en indicativo se perciben como acciones que han tenido lugar verdaderamente; si el modo es distinto, es que la acción no se ha realizado, pero en potencia existe virtualmente (el castigo virtual de Peronella nos ha proporcionado un ejemplo).

Las antiguas gramáticas explicaban la existencia de las proposiciones modales por el hecho de que el lenguaje sirve no sólo para describir y, por consiguiente, para referirse a la realidad, sino también para expresar nuestra voluntad. De ahí también

la estrecha relación, en varias lenguas, entre los modos y el futuro que habitualmente sólo expresa una intención. No los seguiremos hasta el final: podrá establecerse una primera dicotomía entre los modos propios del *Decameron*, que son en número de cuatro, preguntándonos si están o no vinculados a una voluntad. Esta dicotomía nos da dos grupos: los modos de la *voluntad* y los modos de la *hipótesis*.

Los modos de la voluntad son dos: el obligativo y el optativo. El *obligativo* es el modo de una proposición que debe suceder; es una voluntad codificada, no individual, que constituye la ley de una sociedad. Por esta causa, el obligativo tiene un estatuto particular: las leyes están siempre sobrentendidas, jamás nombradas (no es necesario) y corren el riesgo de pasar inadvertidas para el lector. En el *Decameron*, el castigo debe ser escrito en el modo obligativo: es una consecuencia directa de las leyes de la sociedad y está presente aun cuando no se lleve a efecto.

El *optativo* corresponde a las acciones deseadas por el personaje. En cierto sentido, toda proposición puede ser precedida por la misma proposición en el optativo, en la medida en que cada acción en el *Decameron* —aunque en grados diferentes— resulta del deseo que alguien tiene de ver realizada esa acción. La *renuncia* es un caso particular del optativo: es un optativo afirmado primero, negado después. Así Gianni renuncia a su primer deseo de transformar a su mujer en yegua cuando se entera de los detalles de la transformación (IX, 10). Del mismo modo, Ansaldo renuncia al deseo que tenía de poseer a Dianora, cuando sabe cuál ha sido la generosidad de su marido (X, 5). Un cuento conoce también un optativo en segundo grado: en III, 9, Giletta no sólo aspira a acostarse con su marido, sino a que éste la quiera, en lo que se convierte en el sujeto de una proposición optativa: ella desea el deseo del otro.

Los otros dos modos, condicional y predictivo, no sólo ofrecen una característica semántica común (la hipótesis), sino que

se distinguen por una estructura sintáctica particular: se refieren a una sucesión de dos proposiciones y no a una proposición aislada. Más precisamente, estos modos conciernen a la relación entre esas dos proposiciones que es siempre de implicación, pero con la cual el sujeto de la enunciación puede sostener relaciones diferentes.

El *condicional* se define como el modo que pone en relación de implicación a dos proposiciones atributivas, de suerte que el sujeto de la segunda proposición y el que plantea la condición sean una sola y misma persona (se ha designado a veces el condicional bajo el nombre de prueba). Así, en IX, 1, Francesca pone como condición para conceder su amor que Rinuccio y Alessandro lleven a cabo una hazaña cada uno: si tiene lugar la prueba de su valentía, ella consentirá a sus pretensiones. Igualmente en X, 5: Dianora exige de Ansaldo «un jardín que esté florido en enero como en el mes de mayo»; si lo logra, podrá poseerla. Uno de los cuentos incluso llega a tomar la prueba como tema central: Pirro pide a Lidia, como prueba de su amor, que efectúe tres cosas: matar, ante los ojos de su marido, a su mejor halcón; arrancar un mechón de pelo de la barba de su marido; quitarle, finalmente, uno de sus dientes más sanos. Una vez que Lidia haya llevado a buen término la prueba, Pirro consentirá en acostarse con ella (VII, 9).

El *predictivo*, por último, tiene la misma estructura que el condicional, pero el sujeto que predice no debe ser el sujeto de la segunda proposición (la consecuencia); por ese lado, se acerca al modo «transrelativo» deducido por Whorf. Ninguna restricción pesa sobre el sujeto de la primera proposición. Así puede ser el mismo que el sujeto de la enunciación (en I, 3 se dice Saladino, si pongo en un aprieto a Melquisedec, me dará dinero; en X, 10 se dice Gautier, si soy cruel con Griselda, tratará de perjudicarme). Las dos proposiciones pueden tener el mismo sujeto (IV, 8: si Girolamo se aleja de la ciudad, piensa su madre,

dejará de amar a Salvestra; VII, 7: si mi marido se siente celoso, supone Beatrice, se levantará y saldrá). Estas predicciones están a veces muy elaboradas: así, para acostarse con Lodovico, Beatrice dice a su marido que Lodovico la pretende; de modo semejante, en III, 3, para evocar el amor de un caballero, una dama se queja a un amigo de éste de que no cesa de hacerle la corte. Las predicciones de esos cuentos (que una y otra se revelan justas) no son evidentemente necesarias: las palabras crean aquí las cosas en lugar de reflejarlas.

Este hecho nos conduce a ver que el predictivo es una manifestación particular de la lógica de lo verosímil. Se supone que una acción arrastrará a la otra, porque esa causalidad corresponde a una probabilidad común. Sin embargo, hay que evitar el confundir esa verosimilitud de los personajes con las leyes que el lector experimenta como verosímiles: tal confusión nos llevaría a buscar la probabilidad de cada acción particular, mientras que lo verosímil de los personajes tiene una realidad formal precisa, el predictivo.

Si tratamos de articular mejor las relaciones que presentan los cuatro modos, tendremos, al lado de la oposición «presencia/ausencia de voluntad», otra dicotomía que opondrá el optativo al condicional, por un lado, y el obligativo al predictivo, por el otro. Los dos primeros se caracterizan por una identidad del sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado: aquí se somete uno mismo al examen. Los dos últimos, por el contrario, reflejan acciones exteriores al sujeto enunciante: son leyes sociales y no ya individuales.

3. Si queremos ir más allá del nivel de la proposición, surgen problemas más complejos. En efecto, hasta aquí podíamos comparar los resultados de nuestro análisis con los de los estudios de las lenguas. Pero, como no existe teoría lingüística del discurso, no vamos a tratar de referirnos a ella. Veamos algu-

nas conclusiones generales que pueden sacarse del análisis del *Decameron* sobre la estructura del discurso narrativo.

Las relaciones que se establecen entre proposiciones pueden ser de tres clases. La más simple es la relación temporal donde los acontecimientos se suceden en el texto porque se suceden en el mundo imaginario del libro. La relación lógica es otro tipo de relación; las narraciones están casi siempre fundadas en implicaciones y presuposiciones, mientras que los textos más alejados de la ficción se caracterizan por la presencia de la inclusión. Finalmente, hay una tercera relación de tipo «espacial», en la medida en que las dos proposiciones están yuxtapuestas en razón de un cierto parecido entre sí, dibujando de ese modo un espacio propio del texto. Se trata, como vemos, del paralelismo, con sus múltiples subdivisiones; esa relación parece dominante en los textos de poesía. La narración contiene siempre relaciones de causalidad; pero puede presentar igualmente las otras relaciones; se trata de un predominio cuantitativo más bien que de una presencia exclusiva.[3]

Puede establecerse una unidad sintáctica superior a la proposición; llamémosla *secuencia*. La secuencia tendrá características diferentes según el tipo de relación entre proposiciones; pero, en cada caso, el final irá marcado por una repetición incompleta de la proposición inicial. Por otro lado, la secuencia provoca una relación intuitiva por parte del lector: a saber, que se trata ahí de una historia completa, de una anécdota acabada. Un cuento coincide a menudo, aunque no siempre, con una secuencia: el cuento puede contener varias secuencias, o no contener más que una parte de una.

Si nos ponemos en el punto de vista de la secuencia, pueden distinguirse varios tipos de proposiciones. Esos tipos corres-

3. Trato más extensamente estos tres tipos de relación en el capítulo «Poétique» de la obra colectiva *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Éditions du Seuil, 1968.

ponden a las relaciones lógicas de exclusión (o-o) y de disyunción (y-y). Al primer tipo de proposiciones les llamaremos *alternativas*, puesto que una sola de ellas puede aparecer en un punto de la secuencia; por otro lado, esa aparición es obligatoria. El segundo tipo será el de las proposiciones *facultativas* cuyo lugar no está definido y cuya aparición no es obligatoria. Finalmente, el tercer tipo lo formarán las proposiciones *obligatorias* que siempre deben aparecer en un lugar definido.

Tomemos un cuento que nos permitirá ilustrar esas diferentes relaciones. Una dama de Gascuña se ve ultrajada por «unos malos chicos» durante su estancia en Chipre. Quiere elevar sus quejas al rey de la isla; pero le dicen que sería perder el tiempo, ya que el rey permanece impasible a los insultos de que él mismo es objeto. Pese a todo, va a verlo y le dirige algunas palabras amargas. El rey termina por conmoverse y sale de su indiferencia (I, 9).

Si comparamos este cuento con los otros textos que forman el *Decameron*, podremos identificar el estatuto de cada proposición. En primer término hallamos una proposición obligatoria: el deseo de la dama de modificar la situación precedente; ese deseo vuelve a encontrarse en todos los cuentos de la colección. Por otro lado, dos proposiciones contienen las causas de tal deseo (el ultraje de los malos chicos y el dolor que siente la dama), por lo que puede calificárselas de facultativas: se trata en ellas de una motivación psicológica de la acción modificante de nuestra heroína, motivación que con frecuencia está ausente del *Decameron* (al contrario de lo que sucede en el cuento del siglo XIX). En la historia de Peronella (VII, 2), no hay motivaciones psicológicas; pero también encontramos en este cuento una proposición facultativa: el hecho de que los dos amantes vuelven a hacerse el amor a espaldas mismo del marido. Entiéndase bien: al calificar esta proposición de facultativa, queremos decir que no es necesaria para que se perciba la intriga del

cuento como un todo acabado. El propio cuento la necesita, e incluso ahí está toda la «sal de la historia»; pero es preciso separar el concepto de la intriga del concepto del cuento.

Existen por último proposiciones alternativas. Sírvanos de ejemplo la acción de la dama que viene a modificar el carácter del rey. Desde el punto de vista sintáctico, tiene la misma función que la de Peronella cuando ocultaba a su amante en la barrica: ambas pretenden establecer un equilibrio nuevo. Sin embargo, aquí esta acción es un ataque verbal directo mientras que Peronella se servía del engaño. «Atacar» y «engañar» son entonces dos verbos que aparecen en proposiciones alternativas; dicho de otro modo, forman un paradigma.

Si tratamos de establecer una tipología de las narraciones, no podemos hacerlo más que fundándonos en los elementos alternativos: de nada podrían ayudarnos aquí ni las proposiciones obligatorias que deben aparecer siempre ni las facultativas que pueden aparecer siempre. Por otra parte, la tipología podría fundarse en criterios puramente sintagmáticos: más arriba hemos dicho que la narración consistía en el paso de un equilibrio a otro; pero una narración puede también presentar tan sólo una parte de ese trayecto. Por consiguiente, puede describir únicamente el paso de un equilibrio a un desequilibrio, o a la inversa.

El estudio de los cuentos del *Decameron* nos ha conducido, por ejemplo, a no ver en esa colección más que dos tipos de historia. El primero, del que era un ejemplo el cuento de Peronella, podría llamarse «el castigo evitado». Ahí se sigue el trayecto completo (equilibrio-desequilibrio-equilibrio). Por otro lado, el desequilibrio está provocado por la transgresión de una ley, cosa que merece el castigo. El segundo tipo de historia, ilustrado por el cuento de la dama de Gascuña y el rey de Chipre, puede ser designado como una «conversión». Aquí sólo está presente la segunda parte de la narración: se arranca de

un estado de desequilibrio (un rey indolente) para llegar al equilibrio final. Además, ese desequilibrio no tiene por causa una acción particular (un verbo), sino las cualidades mismas del personaje (un adjetivo).

Estos pocos ejemplos pueden bastar para dar una idea de la gramática de la narración. Podría objetarse que, al hacer esto, no hemos llegado a «explicar» la narración, a deducir unas conclusiones generales. Pero el estado de los estudios sobre la narración implica que nuestra primera labor consista en la elaboración de un aparato descriptivo: antes de poder explicar los hechos, hay que aprender a identificarlos.

Se podría (y se debería) encontrar también imperfecciones en las categorías concretas aquí propuestas; mi objeto era suscitar cuestiones más bien que suministrar respuestas. Me parece, sin embargo, que la idea misma de una gramática de la narración no puede discutirse. Tal idea descansa en la unidad profunda del lenguaje y de la narración, unidad que nos obliga a revisar nuestras ideas sobre uno y otra. Se comprenderá mejor la narración cuando sabemos que el personaje es un nombre, la acción, un verbo. Pero se comprenderá mejor el nombre y el verbo al pensar en el papel que asumen en la narración. En definitiva, el lenguaje sólo podrá ser comprendido cuando se aprenda a pensar su manifestación esencial, la literatura. La inversa es también cierta: combinar un nombre y un verbo, es dar un primer paso hacia la narración. En cierto modo, el escritor no hace más que leer el lenguaje.

LA BÚSQUEDA DE LA NARRACIÓN

La Quête du Graal (edición presentada y establecida por ALBERT BÉGUIN e YVES BONNEFOY). Éd. du Seuil, 1965.

La literatura ha de tratarse como literatura. Este lema, enunciado de tal modo, hace ya incluso cincuenta años, habría podido convertirse en un lugar común y perder, por consiguiente, su fuerza polémica. Sin embargo, no ocurre nada de eso; y la llamada a «un retorno a la literatura» en los estudios literarios conserva siempre su actualidad; más aún, parece estar condenada a ser siempre una fuerza y no un estado adquirido.

Lo que pasa es que este imperativo es doblemente paradójico. En primer lugar las frases del tipo «la literatura es la literatura» tienen un nombre preciso: son tautologías, frases en las que la unión del sujeto y del predicado no produce ningún sentido en la medida en que este sujeto y este predicado son idénticos. Dicho de otro modo, son frases que constituyen un grado cero del sentido. Por otra parte, escribir sobre un texto es producir otro texto; desde la primera frase que el comentador articula queda falseada la tautología que sólo podía subsistir al precio de su silencio. No se puede permanecer fiel a un texto desde el instante en que se escribe. E incluso cuando el nuevo texto produce también literatura, ya no es la misma literatura de la que se trata. Quiérase o no, se escribe: la literatura *no* es la literatura, ese texto *no* es ese texto...

La paradoja es doble; pero en esta duplicidad precisamente reside la posibilidad de superarla. Decir semejante tautología no resulta en vano en la medida misma en que la tautología nunca será perfecta. Se podrá jugar con la imprecisión de la regla, se colocará uno en el juego del juego y la exigencia. «Tratar la literatura como literatura» volverá a encontrar su legitimidad.

Basta, para comprobarlo, fijarse en un texto preciso y en sus exégesis corrientes: en seguida nos damos cuenta de que querer tratar un texto literario como texto literario no es ni una tautología ni una contradicción. La literatura de la Edad Media nos ofrece un ejemplo extremo: será un caso excepcional el ver una obra medieval interrogada dentro de una perspectiva propiamente literaria. N. S. Troubetzkoy, fundador de la lingüística estructural, escribía en 1926 a propósito de la historia literaria de la Edad Media: «Echemos un vistazo a los manuales o a los cursos universitarios relacionados con esta ciencia. Rara vez es cuestión de la literatura como tal literatura. Se trata en ellos de la instrucción (o más exactamente de la ausencia de instrucción) de los rasgos de la vida social reflejados (con más exactitud insuficientemente reflejados) en los sermones, crónicas y «vidas», de la corrección de los textos eclesiásticos; en una palabra, se trata en ellos de muchas cuestiones. Pero rara vez se habla allí de literatura. Existen algunas apreciaciones estereotipadas que se aplican a obras literarias de la Edad Media muy diferentes: algunas de estas obras están escritas en un estilo «florido», otras de una manera «ingenua». Los autores de esos manuales y de esos cursos observan una actitud precisa frente a esas obras: siempre despectiva, desdeñosa; en el mejor de los casos, es una actitud desdeñosa y condescendiente, pero a veces es francamente indignada y malévola. La obra literaria de la Edad Media se juzga «interesante» no por lo que ella es, sino en la medida en que refleja los rasgos de la vida social (es

decir que es juzgada dentro de la perspectiva de la historia social, y no de la historia literaria), o si se quiere, en la medida en que contiene indicaciones, directas o indirectas, sobre los conocimientos literarios del autor (referentes, con preferencia, a obras extranjeras)». Poco más o menos, este juicio podría aplicarse también a los estudios actuales sobre la literatura medieval. (Leo Spitzer lo repetía unos quince años después.)

Ciertamente existen matices que no carecen de importancia en la versión actual de este juicio. Paul Zumthor ha trazado nuevos caminos para el conocimiento de la literatura medieval. Se han comentado y estudiado buen número de textos con una precisión y una seriedad que no hay que subestimar. Las palabras de Troubetzkoy continúan, no obstante, teniendo validez para el conjunto por significativas que sean las excepciones.

El texto del que esbozaremos aquí una lectura ha sido objeto ya de un estudio atento y detallado. Se trata de *la Demanda del Santo Grial*, obra anónima del siglo XIII, y del libro de Albert Pauphilet *Études sur la Queste du Saint-Graal* (H. Champion, 1921). El análisis de Pauphilet tiene en cuenta los aspectos propiamente literarios del texto; todo cuanto nos queda por hacer es tratar de llevar más lejos este análisis.

La narración significante

«La mayor parte de los episodios, una vez referidos, son interpretados por el autor al modo como los doctores de aquella época interpretaban los detalles de la Santa Escritura», escribe Albert Pauphilet.

Ese texto contiene, pues, su propia glosa. Apenas acaba una aventura, su héroe encuentra a algún ermitaño que le revela que lo que ha vivido no es una simple aventura, sino el signo

de otra cosa. Así, desde el comienzo Galaad contempla varias maravillas y no acierta a comprenderlas hasta que no encuentra a un buen hombre. «Señor —dice éste—, me habéis preguntado el significado de esa aventura. Pues bien, es éste. Se os han presentado tres pruebas terribles: la piedra que era pesadísima de levantar, el cuerpo del caballero que había que arrojar fuera, y esa voz que se oía y que hacía perder los sentidos y la memoria. Ved ahora el sentido de esas tres cosas.» Y el buen hombre concluye: «Ahora ya conocéis el significado de esa cosa». Galaad declaró que tenía mucha más significación de lo que él pensaba.

Ningún caballero prescinde de estas explicaciones. Ahí tenemos a Gauvain. «¡No carece de significado esta costumbre de guardar a las doncellas, introducida por los siete hermanos! —¡Ah, señor, dice Gauvain, explicadme ese significado para que yo pueda contarlo cuando vuelva a la corte.» Y Lanzarote: «Lanzarote le refirió las tres palabras que la voz había pronunciado en la capilla, cuando fue llamado piedra, y fuste e higuera. Por Dios santo, concluye el caballero, decidme lo que significan esas tres cosas, pues nunca oí palabra que tuviera tantas ganas de comprender». El caballero puede sospechar que su aventura tiene un segundo sentido pero no puede hallarlo él solo. Y del mismo modo: «Bohort quedó muy asombrado de aquella aventura y no supo lo que significaba; pero adivinaba ciertamente que tenía un sentido maravilloso».

Los poseedores del sentido forman una categoría aparte entre los personajes: son unos «buenos hombres», ermitaños, abades y reclusas. De igual modo que los caballeros no podían saber, ellos no pueden actuar, ninguno participará en la menor peripecia; salvo en los episodios de interpretación. Las dos funciones están rigurosamente distribuidas entre las dos clases de personajes. Esta distribución es tan conocida que los mismos héroes la aceptan como necesaria: «Hemos visto tantas cosas, dormidos o despiertos, repuso Gauvain, que deberíamos ir a

buscar a un ermitaño que nos explicase el sentido de nuestros sueños». Cuando no se logra dar con el ermitaño, es el cielo mismo el que interviene y «una voz se hace escuchar» que lo explica todo.

Desde el principio y de un modo sistemático, nos vemos confrontados con una narración doble, con dos tipos de episodios de naturaleza distinta, pero que se refieren al mismo acontecimiento y que se alternan con regularidad. El hecho de tomar los acontecimientos terrenales como signos de las voluntades celestes era cosa corriente en la literatura de la época. Pero, mientras que otros textos separaban totalmente el significante del significado, omitiendo el segundo habida cuenta de su notoriedad, *la Demanda del Grial* pone los dos tipos de episodios los unos al lado de los otros; la interpretación está incluida en la trama de la narración. Una mitad del texto versa sobre aventuras, la otra sobre el texto que las describe. El texto y el metatexto están puestos en continuidad.

Esta puesta en ecuación podría prevenirnos ya contra una distinción demasiado tajante de los signos y de sus interpretaciones. Unos y otros episodios se asemejan (sin identificarse jamás entre sí) por tener en común el que tanto los signos como su interpretación no son más que *narraciones*. La narración de una aventura significa otra narración; son las coordinadas espacio-temporales del episodio las que cambian, pero no su naturaleza misma. Esto era, repitámoslo, moneda corriente en la Edad Media que estaba habituada a descifrar las narraciones del Antiguo Testamento como otras tantas designaciones de los episodios del Nuevo Testamento; y encontramos ejemplos de esta transposición en *la Demanda del Grial*. «La muerte de Abel en aquel momento en que no había más que tres hombres sobre la tierra, anunciaba la muerte del verdadero Crucificado: Abel significaba la Victoria y Caín representaba a Judas. Del mismo modo que Caín saludó a su hermano antes de matar-

lo, Judas había de saludar a su Señor antes de entregarlo a la muerte. Ambas muertes tienen por consiguiente una perfecta relación, si no por su grandeza, al menos por su significado.» Los comentadores de la Biblia van en busca de una invariante común a las diferentes narraciones.

En *la Demanda del Grial*, las interpretaciones remiten, con mayor o menor imprecisión, a dos series de acontecimientos. La primera pertenece a un pasado que dista algunos centenares de años; hace referencia a José de Arimatea, a su hijo Josefo, al rey Mordrain y al rey Herido; es la habitualmente designada por las aventuras de los caballeros o por sus sueños. Ella misma no es más que una nueva «semblanza» ahora en relación con la vida de Cristo. La relación está claramente establecida en la enumeración de las tres mesas que Perceval describe a su tía. «Sabéis que desde el advenimiento de Jesucristo, hubo tres mesas principales en el mundo. La primera fue la mesa de Jesucristo donde los apóstoles comieron varias veces (...). Después de esta mesa hubo otra a semejanza y recuerdo de la primera. Fue la Mesa del Santo Grial, de la que se vio tan gran milagro en este país en tiempos de José de Arimatea, en los comienzos de la Cristiandad sobre la tierra (...). Después de ésta hubo aún la Mesa Redonda establecida por consejo de Merlín y para un gran significado.» Cada acontecimiento de la última serie significa acontecimientos de las series precedentes. Por ejemplo, entre las primeras pruebas de Galaad se encuentra la del escudo; cuando acaba la aventura, aparece en escena un enviado del cielo. «Escúchame, Galaad: Cuarenta y dos años después de la pasión de Jesucristo aconteció que José de Arimatea (...) abandonó Jerusalén con muchos de sus familiares. Anduvieron», etc.; sigue otra aventura, más o menos parecida a la que le ha sucedido a Galaad y que viene a darnos su sentido. Tal ocurre en cuanto a las alusiones a la vida de Cristo, que se van haciendo tanto más discretas cuanto que la materia se

vuelve más conocida. «Aunque no por su magnitud, por su semejanza, debe compararse vuestra venida a la de Cristo, dice un buen hombre a Galaad. Y lo mismo que los profetas, mucho antes de Jesucristo, habían anunciado su venida, y que con ella libraría a los hombres del infierno, también los ermitaños y los santos han anunciado vuestra venida desde hace más de veinte años.»

La semejanza entre los signos a interpretar y su interpretación no es puramente formal. La mejor prueba de ello la constituye el hecho de que a veces los acontecimientos que pertenecen al primer grupo aparecen más tarde en el segundo. Así, en particular, pasa con un extraño sueño que tiene Gauvain, en el que ve una manada de toros berrendos. El primer buen hombre que topa Gauvain, le explica que se trata precisamente de la demanda del Grial, en la que el caballero participa. Los toros hablan y dicen en el sueño: «Vamos a buscar en otro sitio pastos mejores». Lo que recuerda a los caballeros de la Tabla Redonda que dijeron el día de Pentecostés: «Vamos en busca del Santo Grial», etc. Ahora bien, la narración del voto hecho por los caballeros de la Tabla Redonda se encuentra en las primeras páginas de *la Demanda*, y no en un pasado legendario. No hay, pues, ninguna diferencia de naturaleza entre los relatos significantes y los relatos significados, puesto que los unos pueden aparecer en lugar de los otros. La narración es siempre significante; significa otra narración.

El paso de una narración a otra es posible gracias a la existencia de un código. Este código no es una invención personal del autor de *la Demanda*; es común a todas las obras de la época; consiste en relacionar un objeto con otro, una representación con otra; fácilmente puede tenerse en cuenta la constitución de un verdadero léxico.

Veamos aquí un ejemplo de este ejercicio de traducción. «Cuando ella te hubo ganado con sus palabras falaces, hizo

levantar su tienda y te dijo: "Perceval, ven a descansar hasta que descienda la noche y quítate de ese sol que te abrasa". Esas palabras no están desprovistas de un gran significado y ella quería decir algo muy distinto de lo que tú pudiste entender. La tienda, que era redonda a la manera del universo, representa al mundo, que nunca existirá sin pecado; y porque el pecado habita siempre en él, ella no quería que te alojases fuera. Cuando te decía que te sentases y descansases, quería que estuvieras ocioso y alimentaras tu cuerpo de golosinas terrenas. (...) Ella te llamaba pretendiendo que el sol iba a abrasarte, y no es de sorprender que así lo haya creído. Pues cuando el sol, por el que entendemos a Jesucristo, la verdadera luz, abrasa al hombre con el fuego del Espíritu Santo, el frío y el hielo del Enemigo no pueden ya hacerle gran daño, puesto que su corazón se ha fijado en el gran sol.»

La traducción va siempre, por consiguiente, de lo más conocido a lo menos conocido, por sorprendente que esto pueda parecer. Las acciones cotidianas: sentarse, alimentarse, los objetos más corrientes: la tienda, el sol, se revelan como signos incomprensibles para los personajes y necesitan ser traducidos en la lengua de los valores religiosos. La relación entre la serie a traducir y la traducción se establece a través de una regla que podría llamarse la «identificación por el predicado». La tienda es redonda; el universo es redondo; por lo tanto la tienda puede significar el universo. La existencia de un predicado común permite a los dos sujetos convertirse en el significante uno del otro. O también: el sol es luminoso; por lo tanto el sol puede significar a Jesucristo.

En esta regla de identificación se reconoce por el predicado el mecanismo de la metáfora. Esta figura, con los mismos títulos que las demás figuras de retórica, se encuentra en la base de todo sistema simbólico. Las figuras repertoriadas por la retórica son otros tantos casos particulares de una regla abs-

tracta que rige el nacimiento de significación en toda actividad humana, desde el sueño a la magia. La existencia de un predicado común hace motivado al signo; lo arbitrario del signo, que caracteriza a la lengua cotidiana, parece ser un caso excepcional.

Sin embargo el número de predicados (o de propiedades) que se pueden unir a un sujeto es ilimitado; los significados posibles de todo objeto, de toda acción, son, por consiguiente, infinitos en su número. En el interior de un solo sistema de interpretación, se proponen ya varios sentidos. El buen hombre que explica a Lanzarote la frase: «Eres más duro que la piedra», apenas terminada la primera explicación, sugiere otra nueva: «Pero si se quiere, puede entenderse "piedra" de otro modo aún». El color negro significa el pecado en una aventura de Lanzarote. La Santa Iglesia es la virtud en un sueño de Bohort. Es lo que permite al Enemigo, disfrazado de sacerdote, sugerir falsas interpretaciones a los crédulos caballeros. Ahí lo tenemos, dirigiéndose a Bohort: «El ave que parecía un cisne es el símbolo de una joven que te ama de veras desde hace mucho y que pronto vendrá a pedirte que seas su amigo. (...) El pájaro negro es el gran pecado que te hará desdeñarla...» Y unas páginas más adelante vemos la otra interpretación, suministrada por un sacerdote sin disfraz: «El pájaro negro que se te apareció es la Santa Iglesia que dice: "Soy negra, pero soy bella, sabe que mi sombrío color vale más que la blancura de otro". En cuanto al ave blanca que parecía un cisne, era el Enemigo. En efecto, el cisne es blanco por fuera y negro por dentro», etc.

¿Cómo orientarse en esta arbitrariedad de los significados, arbitrariedad mucho más peligrosa que la del lenguaje ordinario? El representante del bien y el representante del mal se sirven de la misma regla general de la «identificación por el predicado». No es gracias a ella como habríamos podido descubrir la falsedad de la primera interpretación; sino porque, y

esto es lo esencial, el número de significados es reducido y porque su naturaleza es conocida de antemano. El ave blanca no podría simbolizar a una joven inocente pues los sueños nunca hablan de eso; no puede simbolizar, en último término, más que dos cosas: Dios y el demonio. No de otro modo se hace una cierta interpretación analítica del sueño: lo arbitrario desbordante que da toda interpretación por el predicado común está circunscrito y regularizado por el hecho de que sabemos que lo que se va a descubrir: «las ideas de sí y de los parientes inmediatamente consanguíneos, los fenómenos del nacimiento, del amor y de la muerte» (Jones). Los significados están dados de antemano, aquí como allá. La interpretación de los sueños que encontramos en *la Demanda del Grial*, obedece a las mismas leyes que las de Jones, y contiene lo mismo de *a priori*; sólo cambia la naturaleza de los *a priori*. Veamos un último ejemplo (análisis de un sueño de Bohort): «Una de las flores se inclinaba hacia la otra para quitarle su blancura del mismo modo que el caballero intentó desflorar a la doncella. Pero el buen hombre los separaba, lo que significa que Nuestro Señor, que no quería perderlos, os envió para separarlos y salvar la blancura de ambos...»

No bastará que los significantes y los significados, las narraciones a interpretar y sus interpretaciones sean de la misma naturaleza. *La Demanda del Grial* va más lejos; nos dice: el significado *es* significante, lo inteligible *es* sensible. Una aventura es *a la vez* una aventura real y el símbolo de otra aventura: en esto la narración medieval se distingue de las alegorías a las que estamos acostumbrados y en las que el sentido literal se ha vuelto puramente transparente, sin ninguna lógica propia. Pensemos en las aventuras de Bohort. Este caballero llega una noche a una «fuerte y alta torre»; pasa en ella la noche; mientras está sentado a la mesa con la «dueña de la mansión», entra un criado para anunciar que la hermana mayor de ésta le re-

clama la propiedad de sus bienes; que, a menos que ella no envíe al día siguiente a un caballero para enfrentarse con un representante de la hermana mayor en combate singular, quedará privada de sus tierras. Bohort ofrece sus servicios para defender la causa de la que es su anfitrión. Al día siguiente, va al campo del encuentro donde se entabla un duro combate. «Los dos caballeros se alejan, toman su distancia, luego se lanzan al galope el uno sobre el otro y se asestan tan recios golpes que atraviesan sus escudos y rasgan sus cotas de malla. (...) Arriba y abajo hacen trizas sus adargas, rompen las cotas de malla por la parte de las caderas y por los brazos; se hacen profundas heridas, cuya sangre tiñe las claras espadas tajantes. Bohort encuentra en el caballero mucha mayor resistencia de la que se figuraba.» Se trata así, en efecto, de un combate real, en el que se puede ser herido, en el que hay que desplegar todas las fuerzas (físicas) para llevar la aventura a buen término.

Bohort gana el combate. La causa de la hermana menor queda salvada y nuestro caballero parte en busca de nuevas aventuras. Ahora encuentra a un buen hombre que le explica que la dama no era en modo alguno una dama, ni el caballero adversario un caballero. «Por esa dama entendemos a la Santa Iglesia que mantiene a la cristiandad en la verdadera fe, y que es el patrimonio de Jesucristo. La otra dama, la que había sido desheredada, y que le hacía la guerra, es la Ley Antigua, el enemigo que pelea siempre contra la Santa Iglesia y sus adeptos.» Así, pues, el combate no era un combate real y material, sino simbólico; eran dos ideas las que se batían y no dos caballeros. Continuamente se alza y se plantea la oposición entre lo material y lo espiritual.

Semejante concepto del signo contradice nuestros hábitos. Para nosotros, el combate debe desarrollarse o bien en el mundo material o bien en el de las ideas; es terrenal o celestial, pero no ambas cosas a la vez. Si lo que se bate son dos ideas, la san-

gre de Bohort no puede verterse, sólo su espíritu es el que queda afectado. Mantener lo contrario es infringir una de las leyes fundamentales de nuestra lógica, que es la de la exclusión de un tercero. Esto y su contrario no pueden ser ciertos al mismo tiempo, dice la lógica del discurso cotidiano; *la Demanda del Grial* afirma exactamente lo contrario. Todo acontecimiento tiene un sentido literal *y* un sentido alegórico.

Este concepto de la significación es fundamental para *la Demanda del Grial* y es por su causa por lo que nos cuesta trabajo comprender lo que es el Grial, entidad material y espiritual al mismo tiempo.

Se afirma incesantemente la intercesión imposible de los contrarios, a pesar de todo: «Ellos, que hasta ese momento no eran más que espíritu, aunque tuvieran un cuerpo», se nos dice de Adán y Eva, y de Galaad: «Se puso a temblar, pues su carne mortal sentía las cosas espirituales». El dinamismo de la narración descansa en esta función de dos en uno.

A partir de esta imagen de la significación, puede ya darse una primera aproximación sobre la naturaleza de la «demanda» y sobre el sentido del Grial: la demanda del Grial es la demanda de un código. Hallar el Grial es aprender a descifrar el lenguaje divino, lo que, como hemos visto, quiere decir hacer suyos los *a priori* del sistema; por lo demás, igual que en el psicoanálisis, no se trata aquí de un aprendizaje abstracto (cualquiera que conoce los principios de la religión, como hoy los del tratamiento analítico), sino de una práctica muy personalizada. Galaad, Perceval y Bohort, logran con mayor o menor facilidad, interpretar los signos de Dios. Lanzarote, el pecador, a pesar de toda su buena voluntad, no lo logra. En el dintel del palacio en el que podría contemplar la divina aparición, ve dos leones que montan la guardia. Lanzarote interpreta peligro, y no recurre a su espada. Pero éste es el código profano y no el divino. «Pronto vio venir desde lo alto una mano en llamas que

le asestó un rudo golpe en el brazo e hizo saltar su espada por los aires. Una voz le dijo: «¡Ah! Hombre de poca fe y de pocas creencias, ¿por qué das más crédito a tu brazo que el de tu Creador? Miserable, ¿crees que quien te ha tomado a su servicio no sea más poderoso que tus armas?» Había, pues, que interpretar el acontecimiento: como prueba de la fe. Por esta misma razón, en el interior del palacio, Lanzarote no verá más que una parte ínfima del misterio del Grial. Ignorar el código, es hacerse negar para siempre el Grial.

Estructura de la narración

Pauphilet escribe:

«Este cuento es un conjunto de transposiciones cada una de las cuales, si se toma separadamente, proporciona con exactitud matices del pensamiento. Para descubrir su encadenamiento hay que referirlas a su significación moral. El autor, por decirlo así, compone en el plano abstracto y luego traduce.»

La organización de la narración se hace, por consiguiente, al nivel de la interpretación y no al de los acontecimientos a interpretar. Las combinaciones de estos acontecimientos son a veces singulares, poco coherentes, pero eso no quiere decir que la narración carece de organización; simplemente lo que pasa es que esa narración se sitúa al nivel de las ideas y no al de los acontecimientos. A este propósito, habíamos hablado de la oposición entre la causalidad de los acontecimientos y la causalidad filosófica; y Pauphilet, muy acertadamente, hace un parangón entre esta narración y el cuento filosófico del siglo XVIII.

La sustitución de una lógica por otra no se lleva a efecto sin sus problemas. En este movimiento, *la Demanda del Grial* re-

vela una profunda dicotomía, a partir de la cual se elaboran diversos mecanismos. Se hace entonces posible explicitar, a partir del análisis de ese texto particular, ciertas categorías generales de la narración.

Examinemos las pruebas, uno de los acontecimientos más frecuentes en *la Demanda del Grial.* La prueba está ya presente en los primeros relatos folklóricos; consiste en la reunión de dos acontecimientos bajo la forma lógica de una frase condicional: «Si X hace tal o cual cosa, entonces (le) sucederá esto o aquello». En principio el acontecimiento del antecedente ofrece cierta dificultad, mientras que el del consecuente es favorable al héroe. *La Demanda del Grial* presenta, bien entendido, tales pruebas con sus variantes: pruebas positivas o hazañas (Galaad retira la espada de la escalinata), y negativas, o tentaciones (Perceval logra no sucumbir a los encantos del diablo transformado en una hermosa muchacha); pruebas logradas (las de Galaad sobre todo) y pruebas fallidas (las de Lanzarote), que inauguran respectivamente dos series simétricas: prueba-logro-recompensa o prueba-fracaso-penitencia.

Hay aún otra categoría que permite situar mejor las diferentes pruebas. Si se comparan las pruebas que sufren Perceval y Bohort, por una parte, con las de Galaad, por la otra, se percibe una diferencia esencial. Cuando Perceval emprende una aventura, nunca sabemos de antemano si saldrá o no victorioso de ella; unas veces fracasa y otras triunfa. La prueba modifica la situación precedente: antes de la prueba, Perceval (o Bohort) no era digno de continuar la busca del Grial; después, si triunfa, lo es. No ocurre del mismo modo en lo tocante a Galaad. Desde el comienzo del texto, Galaad está señalado como el Buen Caballero, el invencible, el que realizará las aventuras del Grial, imagen y reencarnación de Jesucristo. No puede pensarse que Galaad fracase; la forma condicional de la partida no se respeta ya. Galaad no es el elegido porque triunfa de las

pruebas, sino que triunfa de las pruebas porque es el elegido.

Esto modifica profundamente la naturaleza de la prueba; incluso se impone la distinción de dos tipos de pruebas y decir que las de Perceval o Bohort son pruebas narrativas, mientras que las de Galaad son pruebas rituales. Efectivamente, las acciones de Galaad se parecen mucho más a ritos que a aventuras ordinarias. Sentarse en la Silla Peligrosa sin perecer; retirar la espada de la escalinata; llevar el escudo sin peligro, etcétera, no son pruebas verdaderas. La Silla estaba inicialmente destinada a «su dueño»; pero cuando Galaad se acerca a ella la inscripción se transforma en «Ésta es la silla de Galaad». ¿Qué tiene entonces de hazaña el que Galaad se siente en ella? Tal ocurre con la espada: el rey Artús declara que «los más famosos caballeros de mi casa han fracasado hoy al retirar la espada de la escalinata»; a esto responde juiciosamente Galaad: «Señor, no hay de qué asombrarse, ya que al ser una aventura para mí, no podía ser para ellos». Y otro tanto pasa con el escudo que trae la desgracia a todos excepto a uno; el caballero celeste había ya explicado: «Toma este escudo y llévaselo (...) al buen caballero llamado Galaad. (...) Dile que el Alto Maestro le ordena que lo lleve», etc. Tampoco aquí hay hazaña alguna, Galaad no hace sino obedecer las órdenes que emanan de lo alto, no hace más que seguir el rito que se le ha prescrito.

Cuando se ha descubierto la oposición entre lo narrativo y lo ritual en *la Demanda*, se da uno cuenta de que los dos términos de esta oposición están proyectados sobre de la narración, de suerte que ésta se divide esquemáticamente en dos partes. La primera se parece a la narración folklórica, es narrativa en el sentido clásico de la palabra; la segunda es ritual, pues, a partir de un cierto momento no sucede nada sorprendente, los héroes se convierten en servidores del gran rito: el rito del Grial (Pauphilet habla a este propósito de Pruebas y

de Recompensas). Ese momento se sitúa en el encuentro de Galaad con Perceval, Bohort y la hermana de Perceval; esta última prescribe lo que deben de hacer los caballeros y la narración no es más que la realización de sus palabras. Estamos entonces en el punto opuesto de la narración folklórica, tal y como aparece aún en la primera parte, a pesar de la presencia del ritual en torno a Galaad.

La Demanda del Grial está construida sobre la tensión de esas dos lógicas: la narrativa y la ritual, o, si se quiere, la profana y la religiosa. Desde las primeras páginas pueden observarse ambas: las pruebas, los obstáculos (tales como la oposición del rey Artús al comienzo de la búsqueda) pertenecen a la lógica narrativa habitual; la aparición de Galaad, la decisión de la búsqueda —es decir, los acontecimientos importantes de la narración— pertenecen a la lógica ritual. Las apariciones del Santo Grial no se encuentran en una relación necesaria con las pruebas a las que se someten los caballeros, y que prosiguen entretanto.

La articulación de las dos lógicas tiene efecto a partir de dos conceptos contrarios del tiempo (de los que ninguno coincide con el que nos es más habitual). La lógica narrativa implica idealmente, una temporalidad que podría calificarse como la del «presente perpetuo». El tiempo está allí constituido por el encadenamiento de innumerables instancias del discurso; ahora bien, éstas definen la idea misma del presente. Se habla siempre del acontecimiento que se produce durante el acto mismo de la palabra; hay un paralelismo perfecto entre la serie de los acontecimientos de los que se habla y la serie de las instancias del discurso. El discurso nunca va retrasado, ni tampoco adelantado a lo que evoca. Siempre, además, los personajes viven en el presente, y sólo en el presente; la sucesión de los acontecimientos está regida por la lógica que les es propia, no está influenciada por ningún factor externo.

Por el contrario, la lógica ritual descansa en un concepto del tiempo que es el del «eterno retorno». Ningún acontecimiento se produce por primera vez ni por última vez. Todo ha sido ya anunciado; y ahora se anuncia lo que vendrá después. El origen del rito se pierde en el origen de los tiempos; lo que importa del rito es que constituye una regla que está presente ya, que está ahí ya. Contrariamente al caso que antecede, el presente «puro» o «auténtico», que se percibe como tal plenamente, no existe. En ambos casos, el tiempo está en cierto modo suspendido, pero de modo diverso: la primera vez, por la hipertrofia del presente, la segunda por su desaparición.

La Demanda del Grial, como toda narración, contiene las dos lógicas. Cuando una prueba se desarrolla y no sabemos cómo va a terminar; cuando la vivimos con el héroe, instante tras instante, y el discurso permanece pegado al acontecimiento, el relato obedece evidentemente a la lógica narrativa y habitamos el presente perpetuo. Cuando, por el contrario, la prueba se ha iniciado y se predice que su final está previsto desde hace siglos, que por consiguiente, sólo viene a ilustrar la predicción, nos encontramos en el eterno retorno y el relato se desarrolla según la lógica ritual. Esta segunda lógica, así como la temporalidad del tipo «eterno retorno» salen aquí vencedores del conflicto entre ambas lógicas.

Todo ha sido vaticinado. En el momento en que la aventura sucede, el héroe no hace más que realizar un vaticinio. Los azares de su camino llevan a Galaad hasta un monasterio; se entabla la aventura del escudo; de repente el caballero celeste anuncia que todo está vaticinado. «Esto es lo que tienes que hacer, dice Josefo. Donde entierren a Nasciano coloca el escudo. Allí irá Galaad cinco días después de haber recibido la orden de caballería. Todo se ha realizado tal y como lo había anunciado, puesto que al quinto día has llegado a la abadía en donde yace el cuerpo de Nasciano.» No quedaba lugar al azar ni siquiera

a la aventura: Galaad ha desempeñado simplemente su papel en un rito preestablecido.

El caballero Gauvain recibe un rudo golpe que le asesta Galaad con su espada; inmediatamente surge en su recuerdo el vaticinio: «Ya se han cumplido las palabras que oí el día de Pentecostés, con motivo de la espada en la que puse la mano. Se me anunció no pasaría mucho tiempo sin que recibiese un golpe terrible, y es el que acaba de asestarme la espada de este caballero. La cosa se ha realizado tal y como se me predijo». El menor gesto, el más mínimo incidente están relacionados con el pasado y con el presente al mismo tiempo: los caballeros de la Tabla Redonda viven en un mundo de recuerdos del pasado.

Ese futuro retrospectivo, restablecido en el momento de la realización de un vaticinio, se completa por un futuro prospectivo donde está uno ya situado, ante el mismo vaticinio. El desenlace de la intriga viene referido desde las primeras páginas con todos los detalles necesarios. La tía de Perceval dice: «Pues sabemos bien, en este país como en otros sitios, que al final, la gloria de la Demanda corresponderá a tres caballeros, más que a todos los otros: dos serán totalmente puros, el tercero será casto. De los dos que están vírgenes, uno será el caballero que tú buscas, el otro serás tú; el tercero será Bohort de Gaunes. Esos tres acabarán la Demanda.» ¿Puede decirse algo más claro y definitivo? Y para que no olvidemos la predicción, no se cesa de repetírnosla. Y lo mismo la hermana de Perceval que predice dónde ha de morir su hermano: «Por mi honor, haz que me entierren en el Palacio Espiritual. ¿Sabes por qué te lo pido? Porque Perceval reposará allí y tú después de él».

El narrador de la *Odisea* se permitía declarar, varios cantos antes de que el suceso aconteciera, la manera en que iba a desarrollarse. Por ejemplo, a propósito de Antinoo: «Él es el primero que probaría las flechas arrojadas por la mano del eminente Ulises», etc. Pero el narrador de *la Demanda* hace

exactamente lo mismo, no hay diferencia, sobre este punto preciso, en la técnica narrativa de ambos textos. «Se quitó el yelmo; Galaad hizo otro tanto; y se dieron un beso, porque se tenían un gran cariño, como se vio muy bien a la hora de la muerte, pues el uno sobrevivió muy poco al otro.»

En suma, si todo el presente estaba ya contenido en el pasado, el pasado, por su parte, permanece presente en el presente. La narración vuelve sin cesar, aunque de un modo subrepticio, sobre sí misma. Cuando leemos el comienzo de *la Demanda*, creemos comprenderlo todo: éstos son los nobles caballeros que deciden partir a la busca, etc. Pero es necesario que el presente se vuelva pasado, recuerdo, aviso, para que otro presente nos ayude a comprenderlo. Ese Lanzarote, que creíamos fuerte y perfecto, es un pecador incorregible: vive en adulterio con la reina Ginebra. Ese señor Gauvain, el primero que hace el voto de partir para la demanda, nunca la llevará a término, porque su corazón es duro y no piensa bastante en Dios. Aquellos caballeros que admirábamos al comienzo son pecadores inveterados que han de recibir castigo: hace años que no se han confesado. Lo que observábamos ingenuamente en las primeras páginas sólo eran apariencias, sólo un simple presente. La narración consistirá en un aprendizaje del pasado. Incluso las aventuras que nos parecían obedecer a la lógica narrativa resultan ser signos de otra cosa, partes de un inmenso rito.

El interés del lector (y *la Demanda del Grial* se lee con indudable interés) no viene, como vemos, de la interrogación que habitualmente provoca ese interés: ¿Qué va a ocurrir ahora? Desde el comienzo sabemos perfectamente lo que va a ocurrir, sabemos quién va a conseguir el Grial, quién va a ser castigado y por qué. El interés nace de otra interrogación: ¿Qué es el Grial? Son, pues, dos tipos diferentes de interés, y también dos tipos diferentes de narración. El uno se desarrolla en una línea horizontal: queremos saber lo que cada aconte-

cimiento provoca, lo que hace. El otro tipo representa una serie de variaciones que se colocan en línea vertical; lo que se busca en cada acontecimiento es lo que realmente es. El primero es una narración de continuidad, el otro lo es de sustituciones. En nuestro caso, sabemos desde el principio que Galaad acabará victoriosamente la búsqueda: la narración de contigüidad carece de interés; pero no sabemos exactamente lo que es el Grial y, por consiguiente, queda lugar para un apasionante relato de sustituciones en el que se llega lentamente hacia la comprensión de lo que estaba planteado desde el principio.

Por supuesto, esa misma oposición se encuentra en otras partes. Los dos tipos fundamentales de la novela policíaca: la novela de misterio y la novela de aventuras ilustran esas dos mismas posibilidades. En el primer caso, la historia se da en las primeras páginas, pero es incomprensible: se comete un crimen ante nuestros ojos, pero desconocemos a los verdaderos agentes, e ignoramos los verdaderos móviles. La investigación consiste en volver incesantemente sobre los mismos acontecimientos, en verificar y corregir los menores detalles, hasta que, al fin, surge la verdad sobre aquella historia inicial. En el segundo caso, no hay misterio, no hay vuelta atrás: cada acontecimiento provoca otro y el interés que ponemos en la historia no procede de la espera de una revelación de los datos iniciales; son sus consecuencias las que mantienen el suspense. La construcción de sustituciones viene a oponerse de nuevo a la construcción unidireccional y contigua.

De una manera más general, puede decirse que el primer tipo de organización es más frecuente en la ficción, el segundo en la poesía (aunque debemos dejar bien entendido que elementos de los dos tipos se encuentran siempre juntos en la misma obra). Sabido es que la poesía se funda esencialmente en la simetría, en la repetición (en un orden espacial) mientras que la ficción está construida sobre relaciones de causalidad

(orden lógico) y de sucesión (orden temporal). Las posibles sustituciones representan otras tantas repeticiones, y ése es precisamente el orden que aparece en la última parte de *la Demanda del Grial*, aquella donde la causalidad narrativa o la continuidad no desempeñan ya ningún papel. Galaad querría llevar a sus compañeros con él; Cristo se lo prohíbe alegando como razón la repetición únicamente y no una causa utilitaria. «¡Ah! Señor, dijo Galaad, ¿por qué no permites que vengan todos conmigo?» «Porque no lo quiero, y porque eso debe ser a semejanza de mis Apóstoles...»

De las dos técnicas principales para la combinación de intrigas, el encadenamiento y la inserción, la que hemos de esperar descubrir aquí es la segunda; y eso es lo que se produce. Los relatos insertados abundan particularmente en la última parte del texto, donde tienen una doble función: ofrecer una nueva variación sobre el mismo tema y explicar los símbolos que continúan apareciendo en la historia. En efecto, las secuencias de interpretación, frecuentes en la primera parte, desaparecen ahora; la distribución complementaria de las interpretaciones y de los relatos interpolados indica que ambos tienen una función semejante. La «significancia» de la narración se realiza ahora a través de las historias insertadas. Cuando los tres compañeros y la hermana de Perceval suben a la nave, todos los objetos que se encuentran en ella dan pretexto para un relato. Más aún, todo objeto es el término de un relato, su último eslabón. Las historias interpoladas sustituyen a un dinamismo que falta entonces en la narración-cuadro: los objetos se convierten en héroes de la historia, al tiempo que los héroes se inmovilizan como objetos.

La lógica narrativa queda batida en brecha a lo largo de toda la narración. Quedan, sin embargo, algunos indicios de la batalla como para recordarnos su intensidad. Por ejemplo, esa escena espantosa en la que Lyonnel, desencadenado, quiere ma-

tar a su hermano Bohort; o esa otra, en la que la damisela, hermana de Perceval, entrega su sangre para salvar a un enfermo. Esos episodios cuentan entre los más inquietantes del libro y es al propio tiempo difícil descubrir la función que tienen. Sirven, sin duda, para caracterizar a los personajes, para reforzar la «atmósfera»; pero percibimos también que aquí la narración ha recobrado sus derechos, y logra emerger por encima de los innumerables enrejados funcionales y significantes, en la no-significación que resulta asimismo ser la belleza.

Hay como una especie de consuelo al encontrar, en una narración donde todo está organizado, donde todo es significante, un pasaje que exhibe audazmente su no-sentido narrativo y que forma así el mejor elogio posible de la narración. Se nos dice, por ejemplo: «Galaad y sus dos compañeros cabalgaron con tal prisa que, en menos de cuatro días llegaron a orillas del mar. Y habrían podido llegar antes, pero, al no saber muy bien el camino, no habían seguido el más corto». ¿Qué importancia tiene? O también, refiriéndose a Lanzarote: «Miró en torno suyo, sin descubrir a su caballo; pero cuando hubo mirado bien, lo encontró, lo ensilló y se montó en él». El «detalle inútil» es tal vez el más útil de todos para la narración.

La Demanda del Grial

¿Qué es el Grial? Esta interrogación ha suscitado múltiples comentarios; citemos la respuesta que da el propio Pauphilet: «El Grial es la manifestación novelesca de Dios. *La Demanda del Grial*, por lo tanto, bajo el velo de la alegoría no es más que la busca de Dios, el esfuerzo de los hombres de buena voluntad hacia el conocimiento de Dios». Pauphilet sostiene esta interpretación frente a otra más antigua y más literal, que, fun-

dándose en ciertos pasajes del texto, quería ver en el Grial un simple objeto material (aunque en conexión con el rito religioso), una suerte de cáliz. Pero sabemos ahora que en *la Demanda del Grial*, lo inteligible y lo sensible, lo abstracto y lo concreto, pueden formar una sola cosa; por eso no nos sorprenderemos al leer algunas descripciones del Grial que lo presentan como un objeto material, mientras que otras lo presentan como una entidad abstracta. Por un lado, el Grial se identifica con Jesucristo y con cuanto él simboliza: «Vieron entonces salir del Santo Vaso un hombre completamente desnudo, cuyos pies y cuyas manos manaban sangre, y que les dijo: "Caballeros míos, soldados míos, hijos leales, vosotros que en esta vida mortal os habéis convertido en criaturas espirituales, y que con tal ahínco me habéis buscado que ya no puedo por más tiempo ocultarme a vuestros ojos"», etc. Dicho de otro modo, lo que los caballeros buscaban (el Grial) era Jesucristo. Por otra parte, una página más allá, leemos: «Cuando miraron al interior de la nave, vieron sobre la cama la mesa de plata que habían dejado en la morada del rey pescador. El Santo-Grial estaba allí, cubierto de una tela de seda roja». No es evidentemente Jesucristo el que descansa allí cubierto con una tela de seda, sino el cáliz. La contradicción no existe, como se ha visto, más que para nosotros que queremos aislar lo sensible de lo inteligible. Para el cuento, «el alimento del Santo Grial sustenta el alma al mismo tiempo que sostiene al cuerpo». El Grial es ambas cosas a la vez.

Sin embargo, el hecho mismo de que esas dudas existen sobre la naturaleza del Grial es significativo. Esta narración refiere la búsqueda de una cosa: ahora bien, los que buscan ignoran su naturaleza, están obligados a buscar, no lo que designa la palabra, sino lo que significa; es una búsqueda de sentido («la demanda del Santo Grial no cesará... antes de que se *sepa* la verdad»). Es imposible establecer quién menciona el

primero al Grial; la palabra parece haber estado ahí ya siempre; pero, incluso después de la última página, no estamos muy seguros de haber comprendido bien su sentido. La busca de lo que el Grial quiere decir no se acaba nunca. Por esa razón, nos vemos obligados a poner este concepto en relación con otros que aparecen a lo largo del texto. De esta puesta en relación resulta una nueva ambigüedad, menos directa que la primera, pero también más reveladora.

La primera serie de equivalencias y de oposiciones relaciona al Grial con Dios, pero también, por medio de la aventura, con la narración. Las aventuras las envía Dios; si Dios no se manifiesta, no hay aventuras. Jesucristo dice a Galaad: «Tienes, pues, que ir allí y acompañar a ese Santo Vaso que saldrá esta noche del reino de Logres donde no se le volverá a ver jamás y donde no acontecerá ya más ninguna aventura». El buen caballero Galaad tiene tantas aventuras como quiere; los pecadores, como Lanzarote y sobre todo como Gauvain, buscan aventuras en vano. «Gauvain... anduvo muchos días sin encontrar aventura»; se cruza con Yvain: «Nada, respondió, no había encontrado aventuras»; va con Hestor: «Caminaron ocho días sin encontrar nada». La aventura es a la vez una recompensa y un milagro divino; basta preguntar a un buen hombre que os diría en seguida la verdad. «Te ruego que nos digas, dijo el señor Gauvain, por qué no encontramos tantas aventuras como antes.» «La razón, dice el buen hombre, es que las aventuras que surgen ahora son los signos y las apariciones del Santo Grial.»

Así, pues, Dios, el Grial y las aventuras forman un paradigma cuyos miembros tienen todos un sentido semejante. Pero, por otro lado, sabemos que la narración no puede originarse si no hay una aventura que relatar. Es de lo que se queja Gauvain: «El señor Gauvain... cabalgó mucho tiempo sin topar con ninguna aventura que valga la pena narrar. (...) Un día

encontró a Hestor des Mares que cabalgaba solo y se reconocieron con alegría. Pero se quejaron uno y otro de no tener que contar ninguna hazaña extraordinaria». La narración se sitúa, pues, al otro extremo de la serie de equivalencias que parte del Grial y pasa por Dios y por la aventura; el Grial no es más que una narración.

Existe, sin embargo, otra serie de la que la narración forma igualmente parte y cuyos términos no se parecen en modo alguno a los de la primera. Hemos visto a la lógica narrativa retirarse incesantemente ante otra lógica ritual y religiosa; la narración es la gran vencida en este conflicto. ¿Por qué? Porque la narración, tal y como existe en la época de *la Demanda*, se relaciona con el pecado y no con la virtud; con el demonio y no con Dios. Los personajes y los valores tradicionales de las novelas de caballería no sólo quedan impugnados, sino escarnecidos. Lanzarote y Gauvain eran los campeones de aquellas novelas; aquí quedan humillados en cada página y continuamente se les dice que las hazañas de que son capaces carecen de todo valor. («Y no creáis que las aventuras de ahora consisten en aplastar hombres o matar caballeros», dice el buen hombre a Gauvain.) Incluso son batidos en su propio terreno: Galaad es mejor caballero que los dos y desmonta al uno y al otro de sus caballos. Lanzarote consiente que le insulten sus propios criados, permite que lo venzan en los torneos; veámosle en su humillación. «Es absolutamente preciso que me oigáis, dijo el criado, y es lo mejor que podéis hacer. ¡Fuisteis la flor de la caballería sobre la tierra! ¡Cuitado! ¡Estáis bajo el hechizo de la que ni os ama ni os estima! (...) Lanzarote no respondió nada, tan afligido que hubiera preferido morir. El criado le injuriaba y ofendía con las palabras más viles, y Lanzarote le escuchaba con tal confusión que no se atrevía a levantar los ojos hasta él.» Lanzarote, el invencible, no se atreve a levantar la vista hasta quien le está insultando; el amor que

siente hacia la reina Ginebra, y que es un símbolo del mundo caballeresco es arrastrado por el fango. Por consiguiente, no es sólo Lanzarote el que es digno de lástima, sino toda la novela de caballería. «Volviendo a cabalgar, se puso a pensar que nunca había sido tan maltratado y que no le había jamás ocurrido volver de un torneo del que no hubiera resultado vencedor. Este pensamiento le entristeció mucho e iba diciéndose que todo le mostraba que era el más pecador de los hombres, puesto que sus faltas y su malaventura le habían quitado la vista y la fuerza.»

La Demanda del Grial es una narración que niega precisamente aquello que constituye la materia tradicional de las narraciones: aventuras de amor o de guerra, hazañas terrenales. Como un *Don Quijote anticipado*, este libro declara la guerra a las novelas de caballería y, a través de ellas, a lo novelesco. Por lo demás, la narración no pierde la ocasión de vengarse: las páginas más apasionantes están consagradas a Yvain, el pecador; lejos de eso, de Galaad no puede haber, propiamente hablando, narración: la narración es el dispositivo de una aguja ferroviaria, la elección de una vía mejor que de otra; ahora bien, con Galaad, la vacilación y la elección no tienen sentido ya: ya puede dividirse en dos el camino que lleva, Galaad seguirá siempre la «buena vía». La novela está hecha para referir aventuras terrenales; pero el Grial es una entidad celeste. Hay, por consiguiente, una contradicción en el título mismo de ese libro: la palabra «demanda» o «búsqueda» remite a los procedimientos primitivos de la narración y consecuentemente a lo terrenal; el Grial es una superación de lo terrenal hacia lo celestial. Así, cuando Pauphilet dice que «el Grial es la manifestación novelesca de Dios», pone uno al lado del otro dos términos aparentemente irreconciliables: Dios no se manifiesta en las novelas; las novelas dependen del dominio del Enemigo, no del de Dios.

Pero si la narración remite a los valores terrenales, e incluso resueltamente al pecado y al demonio (por esta razón *la Demanda del Grial* trata sin cesar de combatirlo), llegamos a un resultado sorprendente: la cadena de equivalencias semánticas que había partido de Dios, se ha convertido, en el remolino de la narración, en su contrario, el Demonio. No busquemos, sin embargo, en esto una especie de perfidia por parte del narrador: no es Dios el que es ambiguo y polivalente en este mundo, es la narración. Se ha querido utilizar la narración terrenal con fines celestes y la contradicción se ha quedado en el interior del texto. No la habría si se alabara a Dios con himnos o sermones, ni si la narración tratara de las hazañas caballerescas habituales.

La integración de la narración en esas cadenas de equivalencias y de oposiciones tiene una particular importancia. Lo que aparecía como un significado irreductible y último —la oposición entre Dios y el demonio, o entre la virtud y el pecado, o incluso, en nuestro caso, entre la virginidad y la lujuria— no es tal oposición gracias a la narración. Parecía a primera vista que la Escritura, que el Libro Sagrado constituía un obstáculo para esa perpetua referencia de uno a otro nivel de significación; de hecho, semejante obstáculo es ilusorio, pues cada uno de los dos términos que forman la oposición de base de la última red designa, a su vez, el texto, es decir toda la primera capa. Así el círculo se cierra y ya no se detendrá jamás el retroceso del «sentido último».

Por eso, la narración aparece como el tema fundamental de *la Demanda del Grial* (como lo es de toda narración, pero siempre de un modo diferente). En definitiva, la demanda del Grial no es sólo la demanda de un código y de un sentido, sino también de una narración. Significativamente, las últimas palabras del libro refieren su historia: el último eslabón de la intriga es la creación de esa misma narración que acabamos de leer.

«Y cuando Bohort hubo narrado las aventuras del Santo Grial tal y como las había visto, fueron puestas por escrito y conservadas en la biblioteca de Salebières, de donde las exhumó Maese Gautier Map; y con ellas hizo el libro del Santo Grial por el amor del rey Enrique, su señor, que hizo trasladar la historia del latín al francés...»

Podría objetarse que, si el autor hubiera querido decir todo eso, lo habría hecho con más claridad; y por lo demás ¿no se atribuyen ahí a un autor del siglo XIII ideas propias del siglo XX? En *la Demanda del Grial* encontramos ya una respuesta: el sujeto de enunciación de este libro no es una persona cualquiera, es la narración misma, es el cuento. Al principio y al final de cada capítulo vemos aparecer ese sujeto, tradicional para la Edad Media: «Pero aquí el cuento cesa de hablar de Galaad, y vuelve a monseñor Gauvain. El cuento refiere que, cuando Gauvain se hubo separado de sus compañeros...» «Pero aquí el cuento cesa de hablar de Perceval, y vuelve a Lanzarote que se había quedado en casa del buen hombre...» A veces esos pasajes se hacen muy largos; su presencia no es ciertamente una convención vacía de sentido: «Si se pregunta al libro por qué el hombre no se llevó el ramo del paraíso mejor que la mujer, el libro responde que es a ella, y no a él, a quien le corresponde llevar ese ramo...»

Ahora bien, si el autor podía no comprender muy bien lo que estaba escribiendo, el cuento, sin duda alguna, sí que lo sabía.

APÉNDICE

TROPOS Y FIGURAS

I

ACTUALIDAD DE LA RETÓRICA

No hace mucho tiempo, se nos enseñaba que la lingüística es una ciencia muy reciente, nacida a comienzos del siglo XIX de los descubrimientos de los hermanos Schlegel y, sobre todo, de los pioneros del indoeuropeo Bopp y Rask. Su desarrollo parecía claro: una línea recta hasta los neogramáticos; después, la revolución de Saussure que abre la vía a la «verdadera» lingüística, la lingüística estructural. Sólo algunos nombres evocadores lograban perforar las tinieblas de los siglos precedentes: raros antecesores que, por lo demás, no habían ido muy lejos.

Sería un error creer que esta imagen fue la de cada lingüista en particular; pero lo cierto es que, de una u otra forma, ha conocido una vasta extensión; sus huellas quedan bien visibles incluso en la hora actual. Sin embargo, algunos cambios bruscos en el desarrollo presente de esta ciencia, así como los constantes esfuerzos de algunos espíritus lúcidos han cambiado profundamente esta imagen; y ahora nos damos cuenta de que la historia de la reflexión sobre el lenguaje comienza al mismo tiempo que la historia de toda la cultura humana. A nuestros ojos se dibuja una tradición secular, rica pero desconocida, que

tendremos que reinterpretar y revaluar. La tarea es atrayente, pero difícil, ya que han de unificarse conocimientos procedentes de disciplinas diferentes, que van desde la filosofía hasta la gramática.

En esa tradición ocupa un lugar preferente la retórica. Como primer signo de la conciencia humana del lenguaje, la retórica ha conocido varias alzas y varias bajas, para naufragar imperceptiblemente, pero, según parece, definitivamente, durante el siglo XIX. Sin cubrir enteramente el campo de la lingüística actual, el de la retórica lo supera en extensión; la descripción retórica sigue siendo hoy la única que tenemos de ciertos aspectos esenciales del lenguaje; podemos estar seguros de que la lingüística tendrá que interesarse por los problemas que provocaban las encarnizadas polémicas de los retóricos.

Así ocurría, por ejemplo, con el fenómeno designado con el nombre de «tropos» y «figuras». Con la muerte de la retórica, se hizo de buen tono burlarse de todo cuidado de clasificación y de ese espíritu meticuloso que aspiraba a poner una etiqueta sobre cada matiz del sentido de las palabras. La ciencia suscribe, al parecer, el credo de Victor Hugo:

Syllepse, hypallage, litote,
frémirent; je montai sur la borne Aristote,
et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.[1]

Se olvidaba que tales figuras correspondían, sin embargo, a «algo» y que, habiéndose erigido en ciencia desde ese momento los estudios del lenguaje, había que encontrarles una explicación nueva, puesto que la antigua no valía nada. Al rechazar la antigua manera de tratar el problema, no se dieron cuenta

1. *Silepsis, hipálage, litote,*
se estremecieron; subí al hito Aristóteles
y declaré las palabras iguales, libres y mayores de edad.

de que habían dado también de lado al problema mismo. Así comenzó el largo período asemántico de la lingüística cuyo final apenas entrevemos hoy todavía. Las reflexiones de los retóricos sobre los tropos y las figuras eran indudablemente semántica; y, negándose a tomar el relevo de los retóricos, los primeros lingüistas modernos condenaban a su ciencia a una ceguera ante una de las grandes partes de su objeto. ¿Era porque los creadores de los estudios del indoeuropeo estaban sumidos en la historia, mientras que los retóricos eran, ante todo, «sincronistas»?

Para examinar el concepto retórico de los tropos y de las figuras, hemos elegido un solo período de la historia: el siglo XVIII y los comienzos del XIX franceses. Semejante limitación no estaría justificada si no se tratase precisamente de esa parte de la retórica: sabido es que, desde el clasicismo, los retóricos tendían a omitir todas las otras partes excepto la *elocutio*; en compensación, ésta se enriquecía en extensión y en profundidad. Lejos de ser dóciles imitadores de la Antigüedad, los retóricos franceses se dirigían hacia caminos desconocidos en el estudio del lenguaje figurado, estimulados a ello sin duda por el desarrollo de la filosofía y de la gramática.

Entre los numerosos retóricos de esa época se destacan dos personajes: Du Marsais y Fontanier. Du Marsais, a quien podríamos calificar como el más grande lingüista francés del siglo XVIII, nos ha dejado, junto a sus obras de gramática, un precioso tratado de *Los Tropos* que durante mucho tiempo ha pasado por ser una obra maestra en su género. A comienzos del siglo XIX, Fontanier reedita el tratado de Du Marsais acompañado de un *Commentaire raisonné*, tan largo como la misma obra comentada. Algunos años después, publica su propio curso de retórica, en dos volúmenes, verdadera enciclopedia de figuras y de tropos (citaremos de aquí en adelante esas obras sirviéndonos de las abreviaturas DT = C. Ch. Du Marsais, *Des Tropes,*

ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue, París, 1730; citamos la edición de 1818; CR = P. Fontanier, *Les Tropes de Du Marsais, avec un commentaire raisonné...*, París, 1818; MC = P. Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes, ou Eléments de la science du sens des mots*, París, 1821; citamos la cuarta edición, de 1830. FD = P. Fontanier, *Des figures du discours autres que les tropes*, París, 1827). En el presente estudio, nos limitaremos a estas pocas obras, ya que las demás retóricas de esa época no son, la mayoría de las veces (y según los contemporáneos), más que un reflejo de éstas y particularmente de la de Du Marsais.

Tras las páginas de estos libros, aparecen dos personalidades muy diferentes. El texto de Du Marsais es rico en sugestiones originales e inesperadas, que vienen frecuentemente con desorden, pues su autor alardea de un cierto desprecio por toda clasificación. La extensión de cuanto le interesa es ciertamente sorprendente: se encuentran, por ejemplo, en este tratado, observaciones sobre los aspectos lingüísticos de géneros tales como el proverbio y el enigma. A su lado, Fontanier hace más bien un papel de «mecanicista»: es un profesor concienzudo que trata sobre todo de poner en evidencia sus principios de clasificación, los cuales sigue al pie de la letra sin preocuparse demasiado del valor interno de los fenómenos. Así su gran distinción dentro de los tropos aísla, con un espíritu puramente taxinómico, las figuras que se realizan en el interior de una palabra de las que engloban a varias palabras. La personificación, por ejemplo, se encuentra en las figuras formadas por varias palabras («la virtud se contenta y vive con pocos recursos») mientras que la metáfora se halla en las figuras formadas por una sola. («El tiempo es gran consuelo.») Este error es muy característico del espíritu formal de los escritos de Fontanier; pero no hay que creer que este «taxinomista» ignora todo de la

dinámica del lenguaje. Volvamos a leer, por ejemplo, el pasaje en el que Fontanier, a continuación de la *Grammaire générale et raisonnée*, zanja la cuestión de la oposición entre sintagma verbal y atributo: «Por *verbo*, entiendo aquí el único verbo propiamente dicho, el verbo *ser*, llamado *verbo abstracto* o *verbo sustantivo*; y no esos verbos impropiamente dichos, los verbos *concretos*, que se forman por la combinación del verbo ser con un participio: *amo, leo, vengo* por *soy amante, soy leyente, soy viviente*» (MC p. 30). Este espíritu transformacionalista tiene razones sobradas para sorprendernos hoy.

El *Commentaire* de Fontanier es, a la vez que un homenaje a Du Marsais, una crítica de su imprecisión, crítica que se ejerce a veces sobre el objeto mismo de este estudio. Du Marsais ve el campo de la retórica de igual manera que ven el suyo los lexicólogos actuales: es «el conocimiento de los diferentes sentidos en que una misma palabra se emplea en una misma lengua» (DT, p. V). La polisemia —y también la sinonimia— vienen, pues, a ser el objeto principal de su estudio; el único sentido que no quiere tomar en cuenta es el «sentido propio», es decir, el sentido etimológico. Ese estudio de tropos está inscrito, con razón, al lado de las otras ciencias lingüísticas: la sintaxis, los «preliminares de la sintaxis» (= la morfología), la «prosodia» (= la fonética), etc. Según Du Marsais tal estudio pertenece a la gramática: «este tratado me parece ser una parte esencial de la Gramática; puesto que es incumbencia de la Gramática hacer entender la verdadera significación de las palabras, y el sentido en que se emplean en el discurso» (DT, p. 22).

Fontanier cree descubrir en este programa una inconsecuencia lógica: pues «¿no puede tener una misma palabra más sentidos *propios* que el sentido primitivo?» (CR, p. 44). El objeto de la retórica para él está constituido por los sentidos figurados; pero éstos no son mucho menos numerosos que los que

Du Marsais estudiaba como no etimológicos. Así, la retórica deja lugar a una lexicografía que se ocuparía de los sentidos propios. Por ese lado, Fontanier plantea un problema siempre de actualidad para los semánticos: ¿cómo distinguir la existencia de dos sentidos particulares de la simple influencia del contexto sobre un mismo sentido? Veamos los criterios de Fontanier: «una palabra se toma en sentido *propio*... siempre que aquello que significa no está significado particular y propiamente por ninguna otra palabra de la que en rigor hubiéramos podido servirnos (criterio recogido recientemente por Kurylowicz) siempre, digo, que su significación, primitiva o no, le es de tal modo habitual, de tal modo ordinaria, que no podría ser considerada como de circunstancia o como un préstamo, pero que se puede, al contrario, considerar como en cierto modo forzada y necesaria» (CR, p. 44-45).

Podría resumirse la discusión sobre los límites del objeto retórico del modo siguiente:

sentidos etimológicos	sentidos derivados	Du Marsais
sentidos propios	sentidos figurados	Fontanier

(la parte de la derecha corresponde al objeto de la retórica).

Lo que nos sorprende sobre todo es que, tanto para el uno como para el otro, queda una parte del sentido del que no hay que ocuparse (a la izquierda en nuestro cuadro). Tocamos ahí a los principios mismos de la retórica.

II

EL LENGUAJE FIGURADO

Para que haya un lenguaje figurado, es necesario que, frente a él, exista un lenguaje natural. El mito del lenguaje natural nos permite comprender los fundamentos de la retórica y, al mismo tiempo, las causas de su muerte. Los retóricos, lo mismo que los gramáticos de época clásica, creen que existe una manera simple y natural de hablar que no exige descripción porque cae por su peso. El objeto de la retórica, es lo que se aparta de esta manera simple de hablar; pero no se hace ninguna otra reflexión sobre esa manera; de modo que todo el conocimiento que nos aportan los retóricos es un conocimiento relativo a una incógnita.

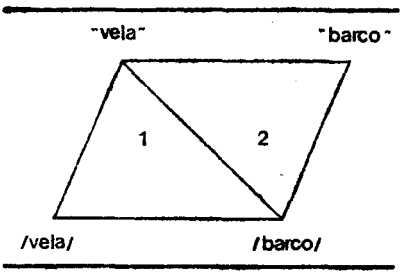
Ese problema estaba presente en el espíritu de los retóricos y veremos que Du Marsais ha ido más lejos en la tentativa de captar la esencia del lenguaje figurado. Pero el concepto corriente es el del lenguaje figurado como opuesto al lenguaje natural, y Fontanier se ha hecho el portavoz de ese concepto: «Las figuras... se alejan... de la manera simple, de la manera ordinaria y común de hablar, en el sentido de que podrían ser sustituidas por algo más ordinario y más común» (CR, p. 3-4).

Se ven entonces las razones profundas del ocaso retórico. Con el advenimiento del Romanticismo, y posteriormente, en toda la cultura moderna, se deja de creer en la existencia de una dicotomía «natural-artificial» en el interior del discurso. Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante. Se ha privado así de sus bases a la retórica, y su derrumbamiento es sólo una consecuencia de eso.

Los contemporáneos de Fontanier podían reprocharle el declarar casi todos los modos de hablar como distintos del inasequible modo «simple y común»: uno se pregunta, en efecto, a qué podría parecerse ese discurso patrón «natural» incoloro y muerto (podemos hacernos una idea de ello releyendo las «traducciones» en lenguaje «simple» de las figuras en los tratados de retórica). Pero hoy nosotros damos la bienvenida a la avidez de los retóricos: estamos dispuestos a perdonarles esa fe en lo natural por habernos dejado la descripción de un número tan elevado de fenómenos lingüísticos. Y felizmente esa avidez es grande: de tal suerte que a veces nos preguntamos si sólo se trata de una manera simple de hablar o bien también de pensar. «Lo que ella —Eriphile en *Iphigénie* de Racine— hubiera podido decir en dos palabras lo desarrolla en seis versos» (CR, p. 221): ¡Figura! —La concisión forma parte, por consiguiente, de la manera simple de hablar.

Antes de ver los criterios por los que los retóricos trataban de delimitar la oposición natural-figurado, examinemos la técnica que empleaban para descubrir y delimitar una figura. Esta técnica es bien conocida de los lingüistas actuales bajo el nombre de conmutación. En efecto, el procedimiento de descripción de los retóricos consiste en sustituir una de las partes de la frase por una expresión diferente, de suerte que el sentido de esa frase quede invariante. Pero al no estar fijado con certeza

lo invariante, puede hablarse de dos conmutaciones diferentes, la una fundada en el sentido, la otra en la forma. Tomemos por ejemplo la figura formada al emplear *vela* por *barco*:



Hay, por lo tanto, dos posibilidades de conmutación. Ya sea que se conserve como invariante la palabra *vela* y se mida la distancia entre sus dos sentidos, el de *vela* y el de *barco* (el triángulo 1), ya sea que se conserve como invariante el sentido (la cosa) *barco* y se comparen las palabras *vela* y *barco* que sirven para designarlo (el triángulo 2). Esta diferencia no estaba claramente formulada por los retóricos a los que vemos servirse de las dos posibilidades alternativamente: así para las metáforas se comparan siempre los diferentes sentidos de una palabra (estudio polisémico), mientras que para las metonimias y las sinécdoques se establece la relación de dos términos y se trata de clasificarlos (estudio sinonímico). El primer estudio tiene no obstante un campo menos extenso, pues no se refiere más que a las figuras que llevan consigo un cambio de significación (los «tropos»), mientras que el segundo es válido para todas.

El empleo exclusivo de esta técnica para describir las figuras revela un rasgo importante de la reflexión lingüística de esa época. Los retóricos tienen un conocimiento paradigmático del

discurso. En cada momento del discurso, hay la posibilidad de elegir entre dos variantes por lo menos: la expresión figurada (marcada) y la expresión natural (no marcada). Está ausente la idea de un orden en la contigüidad. En esto también Du Marsais va más allá del pensamiento retórico ordinario; en varias ocasiones declara que la figura nace de una combinación nueva de las palabras, y no solamente de una elección particular: «únicamente mediante una nueva unión de los términos es como las palabras se dan el sentido metafórico» (DT, p. 161). Pero, sin embargo, esa idea queda sin aplicación en los análisis concretos que hace.

Volvámonos ahora hacia los ensayos de los retóricos para explicitar la oposición lenguaje natural/lenguaje figurado. Se han propuesto varias interpretaciones.

1. LÓGICA/ALÓGICA. Según un concepto muy difundido, el lenguaje natural se caracteriza por su estructura lógica, mientras que el lenguaje figurado sería una desviación hacia la alógica. Mas si, en rigor, se llega a presentar las figuras como expresiones alógicas, cuesta mucho trabajo definir el carácter lógico del discurso común. Una figura sería, por ejemplo, pedir unas cosas que se tienen ya; otra, «una especie de amplificación por la que se distingue y se acumula, en una misma frase, varias ideas accesorias, sacadas de un mismo fondo» (CR, o. 221). Se ve el peligro del concepto «lógico»: hay que postular como lógicas un número demasiado grande de reacciones para poder presentar todas las figuras como desvíos lógicos; ¿por qué había de ser más lógico dar pocos detalles en lugar de muchos? Por otro lado, se corre el riesgo entonces de traspasar los límites de lo que es lingüístico para entrar en el campo general del comportamiento.

Tal peligro desaparece cuando la figura en cuestión está constituida por una construcción sintáctica. En este caso, la

forma lógica buscada se aproxima a lo que hoy llamamos «proposiciones nucleares» o «atómicas». Así, Fontanier ve una figura en el siguiente diálogo:

«—¿Qué quiere usted que él hiciese contra tres?

»—¡Que muriera!»

«¡Que muriera!» no es una manera lógica de hablar; la forma de base será, según Fontanier, «lo que yo quería es que muriera». Esta conciencia de la dinámica del lenguaje se ve comprometida, sin embargo, por la escasa verificación lingüística a la que están sometidas las formas emparentadas: por ejemplo, Du Marsais declara la forma «vivir de su trabajo» como derivada de la forma de base «vivir mediante su trabajo».

Las relaciones de los retóricos con la lógica no se limitan a esta confrontación más bien vaga. El objeto de la descripción retórica no es sólo clasificar ejemplos, sino también dar una explicación de ellos, o más precisamente, elevar cada clase de ejemplos a la categoría de modelos. Distinciones tales como las de continente/contenido, parte/todo, etc., en el interior de la metonimia, por ejemplo, no sólo deben servir para agrupar las figuras ya existentes, sino también para indicar los medios con ayuda de los cuales se pueden crear otras nuevas. No obstante, los retóricos se dan cuenta de que sus construcciones no autorizan necesariamente la creación de tal o cual figura y que todo, en último análisis, depende de esa fuerza espontánea e incontrolable que es el uso. En la siguiente declaración de Du Marsais se hace bien patente el destino trágico del retórico desgarrado entre la lógica de la descripción y el inasequible «genio de la lengua»: «No hay que creer que pueda permitirse tomar indiferentemente un nombre por otro, sea por metonimia, sea por sinécdoque; es necesario, además, que las expresiones figuradas estén autorizadas por el uso... Si se dijera que una fuerza naval estaba compuesta de cien *mástiles* o de cien *remos* en lugar de decir cien *velas*, se expresaría uno de un

modo ridículo: cada parte no se toma por el todo, y cada nombre genérico no se toma por una especie particular, ni todo nombre de especie por el género; es sólo el uso el que da a una palabra mejor que a otra semejante privilegio» (DT, p. 127).

2. FRECUENTE/POCO FRECUENTE. No podrá sorprendernos el descubrir en los retóricos una segunda interpretación que es también la de los estilísticos actuales. En este caso, se atribuye una gran frecuencia a las expresiones del lenguaje «natural», mientras que las figuras tendrían una menor frecuencia. Así es como puede interpretarse la «manera común y ordinaria» de Fontanier, el cual declara también: «con mil ejemplos podría probarse que las figuras más atrevidas al comienzo dejan de ser vistas como figuras cuando se han convertido en usuales y totalmente comunes» (CR, p. 56).

Pero la fragilidad de este criterio tampoco escapa a la atención de los retóricos; todas las expresiones raras no son figuras, y las figuras no son siempre raras. Du Marsais ataca violentamente este concepto corriente: «antes bien que las figuras se alejan del lenguaje ordinario de los hombres, ocurriría al contrario que las maneras de hablar sin figuras serían las que se alejarían, si fuera posible hacer un discurso donde no hubiera más que expresiones no figuradas» (DT, p. 3).

Para conservar el principio de frecuencia, Fontanier modifica más tarde la frecuencia absoluta en frecuencia relativa: no es que la figura no sea una expresión común, sino que debe ser menos común que otra expresión del mismo sentido. «Las figuras, por comunes que sean y por familiares que las haya vuelto la costumbre, no pueden merecer y conservar su título de *figuras* sino en tanto que son de un uso libre, y que no están en cierto modo impuestas por el lenguaje» (MC, p. 56).

Es inútil recordar la actualidad de esta discusión en los estudios estilísticos y semánticos.

3. INDESCRIPTIBLE/DESCRIPTIBLE. Pero si esas dos primeras parejas de categorías resultan no pertinentes para la descripción, ¿cómo puede llegarse a descubrir las figuras retóricas? Du Marsais da a eso una respuesta que merece la atención y que no ha sido retenida por los demás retóricos. Como hemos visto, para él la figura es tan común como las otras expresiones, y tan absolutamente «normal»; pero lo que la distingue del resto del discurso es que podemos describirla, mientras que el discurso natural es indescriptible. Veamos cómo se explica:

«Las maneras de hablar en las que (los gramáticos y los retóricos) no han observado más propiedad que la de hacer conocer lo que se piensa, son llamadas simplemente *frases*, *expresiones*, *períodos*; pero las que expresan no sólo pensamientos, sino además unos pensamientos enunciados de un modo particular que les da un carácter propio, ésas, digo, son llamadas *figuras*» (DT, p. 9).

El discurso que simplemente nos hace conocer el pensamiento es invisible y por consiguiente es imposible describirlo. Pues, no lo olvidemos, el pensamiento surge de lo «natural», y por lo tanto se explica por sí solo, por lo que el retórico no tiene nada que decir sobre él. El discurso sin figuras es un discurso completamente transparente y, por ello mismo, inexistente. Entonces es cuando aparece la figura, como un diseño colocado sobre esa transparencia, diseño que nos permite por primera vez captar el discurso en sí mismo y no sólo en tanto que mediador de la significación. El «carácter propio» del discurso, que hoy se llama su función poética, lo vuelve opaco, como un traje sobre un cuerpo invisible, y nos permite verlo por primera vez. La existencia de las figuras equivale a la existencia del discurso; ése es su rasgo distintivo y su justificación.

A partir de estas observaciones, se puede concluir que existen dos polos en la conciencia humana del lenguaje: el discurso transparente y el discurso opaco. El discurso transparente sería

el que deja visible la significación pero que en sí mismo es imperceptible: sería un lenguaje que no sirve más que para «hacerse entender». Frente a él hay el discurso opaco que está tan bien cubierto de «diseños» y de «figuras» que no deja entrever nada tras él; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface en sí mismo. Todos los enunciados lingüísticos se situarían en el espacio entre esos dos polos, acercándose más o menos al uno o al otro.

Se ve surgir ahí una nueva función de la retórica: la de hacernos tomar conciencia de la existencia del discurso. El lenguaje que sólo sirve para transmitir otra cosa no existe, ya que se oblitera en la comunicación. No es por lo tanto una casualidad el que los sofistas griegos hayan descubierto al mismo tiempo la existencia del discurso y de la retórica: esta última está destinada a describirnos el aspecto perceptible del discurso humano. Ahora pueden comprenderse las entonaciones solemnes en las palabras de Du Marsais cuando nos habla de las figuras: «Ha habido tropos en la lengua de los caldeos, en la de los egipcios, en la de los griegos y en la de los latinos: se hace uso de ellos hoy incluso entre los pueblos más bárbaros, porque, en una palabra, esos pueblos son también hombres...» (DT, p. 258). El empleo de las figuras se eleva al rango distintivo de la humanidad porque equivale a la conciencia que tiene el hombre de la existencia de su discurso.

4. Neutro/valorizado defectuoso. El criterio de descriptibilidad que acabamos de discutir se aplica a todas las figuras retóricas, sin que pueda limitarse su número: es figura lo que ha sido institucionalizado como figura. Pero esta característica no nos da una imagen suficientemente clara de la esencia de las figuras, y debemos examinar un último criterio propuesto.

Uno de los rasgos más corrientes de la reflexión retórica es

que a menudo confunde lo descriptivo con lo prescriptivo. A partir de esta confusión, se declara como figura lo que trae consigo ventajas, cualidades positivas al discurso. Hay incluso figuras que se definen como modos de hacer las cosas visibles y concretas (la hipotiposis) o como un concierto entre la expresión y el pensamiento (el armonismo) (FD, p. 185), sin que se nos describa la base lingüística de la figura.

No habría que detenerse en este criterio si no hiciera destacarse a otro que ha llamado la atención de los lingüistas de nuestra época. En todo tratado de retórica, tras los capítulos que elogian las cualidades del lenguaje figurado viene otro consagrado al abuso de los tropos; en este capítulo se señala el riesgo que se corre de estropear el discurso en lugar de embellecerlo. ¿Por qué las figuras se revelan como armas de doble filo, que actúan para el mal si no actúan para el bien? La figura y el defecto se encuentran, por lo tanto, al mismo lado de la dicotomía oponiéndose a la expresión correcta, normativa. Fontanier percibe perfectamente la facilidad que existe de pasar de la figura a la incorrección cuando escribe: «Fácilmente se ve por todos estos ejemplos en qué casos la *inversión* es *figura*. Lo es cuando contribuye a la belleza, al encanto de la expresión... ¿En qué casos, por el contrario, es un defecto? En todos aquellos en los que no se produce ninguno de los efectos arriba mencionados» (FD, p. 26). La figura es una incorrección lingüística, pero no se percibe como tal si no es cuando carece de significación estética. Existe incluso una figura particular cuya función es neutralizar el carácter de incorrección de las otras: es el *correctivo*, es decir ciertas expresiones como «por decirlo así», «si nos está permitido hablar de este modo», etc. (DT, página 149).

En este caso cada figura podrá describirse como la transgresión de una regla particular del lenguaje; regla que a menudo no estará registrada en los manuales lingüísticos. Se abre así

una inesperada vía para el estudio del lenguaje; Jean Cohen ha ido en ese sentido al interpretar las figuras retóricas en su *Structure du langage poétique* (París, 1966). El campo de tales infracciones está situado entre lo que es *agramático* y lo que es *inaceptable* en una lengua. Fontanier lo define ya así: «El genio de la lengua... permite a veces apartarse del uso ordinario, o, por decir mejor, permite y confiesa un uso que no es el uso común y habitual; y, si nunca autoriza un desorden real, al menos puede autorizar un cierto cambio de orden, y un orden, una acomodación nueva y completamente particular...» (FD, página 19).

Por consiguiente, disponemos así de un criterio mucho más sólido y preciso que los anteriores; gracias a él podremos acercarnos al ideal soñado por los retóricos que querían elevar a la categoría de modelo a cada figura retórica. Nos daremos cuenta, de todas formas, de que no podremos utilizarlos siempre, pues ciertos aspectos del discurso no están regidos por reglas.

Una última pregunta sobre el estatuto del lenguaje figurado sería: ¿cuál es el efecto semántico de la figura? Esta pregunta es particularmente interesante en lo que concierne a las figuras tropos, es decir las que evocan en la conciencia otro sentido de la palabra distinto del que tiene en la frase. Si digo *vela* en lugar de *barco*, ¿qué relación se establece entre los dos sentidos de *vela*? A veces, los retóricos han tenido una tendencia a creer en una sustitución completa (el primer sentido de *vela* sería borrado por entero); pero, en su análisis de los tropos defectuosos, exigían una armonía, no sólo al nivel de los sentidos figurados, sino también al nivel de los sentidos propios.

«À ce cœur qu'il vous laisse, osez prêter un bras.» «¿Hay algo más absurdo, exclama Fontanier, que un brazo prestado a un corazón?» (MC, p. 240). Pero lo absurdo está al nivel de los sentidos propios, mientras que las palabras están tomadas aquí en su sentido figurado. Por ello, Fontanier da una fórmula más

prudente: «la palabra empleada por tropo tenía ya antes una significación propia y... puede conservarla todavía con la nueva que se le hace tomar» (CR, p. 40). Hay que confesar, no obstante, que la semántica actual no dispone aún de un medio preciso para describir este fenómeno, que sería más bien una asimilación de sentidos mejor que una substitución (sin hablar de la connotación «Literatura» que surge al mismo tiempo).

III

ENSAYO DE CLASIFICACIÓN

Cada nuevo retórico se siente obligado a proponer una nueva clasificación de las figuras retóricas. Los retóricos están literalmente obsesionados por la necesidad de clasificar y reclasificar. Nos han dejado múltiples tentativas que hoy sólo pueden causarnos sorpresa, ya que sus principios de clasificación no nos convencen ya: la mayoría de tales fenómenos lingüísticos estaban considerados a partir de principios no lingüísticos.

Las antiguas clasificaciones son malas. ¿Pero es acaso inútil clasificar? Todo depende del papel que atribuimos a la clasificación. En la medida en que clasificar quiere decir hacer resaltar los rasgos pertinentes de un fenómeno relacionándolo con otros o poniéndolo en oposición a ellos, no vemos razón alguna para maldecir de las clasificaciones. En la medida en que clasificar quiere decir imponer una imagen estática de los fenómenos y creerlos suficientemente conocidos a partir de esa distribución en clases, se pueden temer los efectos del espíritu taxinómico. Por lo tanto, no hemos de privarnos de una nueva clasificación de las figuras retóricas, tomando «clasificar» en un sentido próximo a «conocer».

En lo que llevamos dicho hemos señalado dos criterios que

nos permiten identificar las figuras. El primero era el de la descriptibilidad: una expresión se convierte en figura desde el momento en que sabemos cómo describirla. Es evidente que esas figuras constituyen una clase abierta a la que, una vez que la hayamos descrito, añadiremos toda forma lingüística. Aquí nos limitaremos, sin embargo, a las que han sido anotadas por los retóricos clásicos.

Ese criterio concierne a todas las figuras existentes y puede llamársele el criterio débil.

Por otra parte, hemos visto que un gran número de figuras se dejan describir como una desviación de una cierta regla del lenguaje, explícita o implícita. Ese criterio no se aplica, sin embargo, más que a una parte de las figuras y lo llamaremos en lo sucesivo el criterio fuerte.

Hay, pues, dos grupos de tropos: los que presentan una anomalía lingüística y los que no contienen ninguna. Llamaremos al primer grupo *anomalías*, al segundo, *figuras* (en el sentido restringido de la palabra); el primer grupo es evidentemente una subclase del segundo.

Examinemos, en primer término, las anomalías. Como ya lo hemos dicho, opondremos cada anomalía no a la «expresión propia», sino a la regla lingüística infringida. Según el carácter de esa regla, distinguiremos cuatro grupos de anomalías que se relacionan con los siguientes dominios: la relación sonido-sentido; la sintaxis; la semántica; la relación signo-referente.

1. Sonido-sentido. Pueden distinguirse aquí dos subclases: las infracciones a las reglas de derivación morfofonémicas, propias de una lengua (las *figuras de dicción*); y las infracciones al principio del paralelismo entre sonido y sentido. Este principio podría formularse así: los sonidos diferentes corresponden a sentidos diferentes, los sonidos semejantes corresponden a sentidos semejantes. La *aliteración*, la *paranomasia* y la

asonancia (lo mismo que la *rima*) son infracciones a este principio pues hay aproximación de sonidos sin que haya aproximación de sentidos.

Es evidente que los principios o reglas que tendremos que establecer no deben figurar necesariamente en cualquier teoría lingüística. Se encuentran en la conciencia que los sujetos parlantes tienen de su lengua; lo que les hace percibir como anomalías las figuras enumeradas.

2. SINTAXIS. La teoría sintáctica ha retenido los nombres de algunas figuras para designar ciertas construcciones particulares. Así la *elipsis* (omisión de una parte de la frase) con variantes tales como la *reticencia* (frase inacabada). Así la *inversión*, a propósito de la cual Fontanier mismo trata de restablecer las reglas infringidas: «La inversión... tiene lugar: 1.°, siempre que el sujeto va enunciado después de sus modificativos, o después del verbo que tienen bajo su ley; 2.°, cuando el régimen precede a la palabra a que hace referencia; 3.°, cuando el complemento de este régimen es su regente» (FD, p. 20). Así, la ambigüedad que ha sido el objeto de una gran atención en estos últimos años y que los retóricos habían bautizado con el nombre de *sentido turbio* (por ejemplo: «El físico arranca todos *sus* secretos a la naturaleza»). El sentido de la palabra «ambigüedad» indica por sí solo la regla transgredida: toda frase o parte de frase debe tener un solo sentido.

Otro grupo de anomalías sintácticas se compone de los diversos de falta de concordancia o de concordancia imperfecta. Las figuras más conocidas aquí son el *zeugma* (que hemos discutido en el artículo titulado «Las anomalías semánticas», *Langages*, 1, 1966) y la *silepsis*. Esta última consiste, según Fontanier, «en tomar una misma palabra en dos sentidos diferentes a la vez...» (MC, p. 107); resulta de ello una concordancia incorrecta, por

ejemplo: «Sufro... ardiendo en más *hogueras* de las que encendí».

3. SEMÁNTICA. Pueden distinguirse aquí varios grupos. El primero se formaría con lo que hemos llamado (artículo citado) «las anomalías combinatorias»; recubren una gran parte de las *metáforas*, *metonimias* y *sinécdoques* tradicionales. La regla aquí infringida es la que sigue: para que dos palabras puedan combinarse en una expresión, deben cada una poseer una parte del sentido. Los ensayos que los retóricos han hecho para clasificar esas «partes de sentido» son los primeros análisis componenciales a gran escala; han sido así establecidas oposiciones binarias de semas, tales como abstracto/concreto, animado/inanimado, humano/animal, materia/producto, objeto moral/físico, objeto natural/artificial, etc. Igualmente se presentan aquí figuras como la *personificación*, la *prosopopeya* (que se funda en la omisión de los semas «Humano & Presente»), la *fabulación*, que son todas metáforas prolongadas, y el *hipálage*, dos infracciones complementarias en el interior de una frase.

Un segundo grupo estaría formado por las ambigüedades; su principio ha sido anunciado por Fontanier: «Las palabras no han podido significar cada una, en el principio, más que una sola cosa» (CR, p. 382). Se encuentra ahí el *sentido equívoco*, que es una ambigüedad simple, y la *antanaclasis* que tiene lugar cuando se toma una palabra en dos sentidos diferentes en el interior de un enunciado. Du Marsais ha formulado la regla infringida: «A lo largo de un razonamiento, siempre debe tomarse una palabra en el mismo sentido en que se ha tomado primeramente, en otro caso el razonamiento no sería correcto» (DT, p. 282). Al mismo grupo deben referirse la *alusión* (evocación de otro sentido de las palabras), la *mímesis* (evocación del estilo de otra obra) y la *alegoría*, ambigüedad al nivel del enunciado que tiene dos interpretaciones coherentes.

Un tercer grupo estará constituido por las figuras que se aproximan a las tautologías. La regla transgredida es una exigencia de no redundancia semántica. Se presentarán aquí ciertas *repeticiones* tautológicas, el *pleonasmo*, la *metábola* (acumulación de sinónimos) y el *epíteto* (que, como lo ha mostrado J. Cohen, es siempre redundante).

Finalmente el último grupo de anomalías semánticas se encuentra en el campo de las contradicciones; la regla está una vez más contenida en el nombre mismo de la infracción: es una exigencia de no contradicción. La figura retórica correspondiente es el *paradojismo*, por ejemplo: «Para *reparar* de los años el *irreparable* ultraje...» Hay que observar aquí que las contradicciones exigen una identidad del tiempo verbal en los dos términos opuestos. «Los ciegos ven» no sería una contradicción para Fontanier ya que es una elipsis de «los que *eran* ciegos *ven*». Se puede citar aquí igualmente el *entimemismo*, silogismo desprovisto de una de sus premisas.

4. SIGNO-REFERENTE. Pensando en este grupo de figuras es como ha podido caracterizarse el lenguaje figurado como un lenguaje fingido, falso, desprovisto de sinceridad: en él, en efecto, se trata de evitar el llamar a las cosas de que se habla por su nombre aunque posean uno. Según las relaciones que existen entre los dos nombres, pueden establecerse de nuevo subclases. El nombre sustituido puede ser lo contrario del nombre del objeto: así tenemos la *ironía* con sus múltiples matices, la *concesión* (se finge conceder algo al adversario), la *deliberación* (se finge dudar sobre la resolución que vamos a tomar). Una figura más particular que entra también aquí es la *preterición* por la que se declara no hacer lo que se está haciendo, por ejemplo:

Je ne vous peindrai point le tumulte et les cris,
Le sang de tous côtés ruisselant dans Paris,
Le fils assassiné sur le corps de son père..., etc.[1]

Esta figura aparece únicamente en las frases performativas: es una negación de la parte performativa o una interrogación sobre ella, mientras que la parte constativa permanece intacta. En otros términos, es una contradicción entre el sentido del acto de enunciación declarado y el del acto de enunciación implícito.

Un segundo grupo quedaría formado por palabras que presentan una diferencia cuantitativa con el término propio como son la *hipérbole* (más) y la *litote* (menos). Observemos que la litote representa al mismo tiempo un modo de poner en evidencia la diferencia entre la negación gramatical y la negación léxica que es oposición. Esta figura podría formalizarse del siguiente modo: si A y B son dos antónimos (dos palabras que forman una oposición), se sustituye A por no-B, por ejemplo: «Pitágoras no es un autor despreciable» por «Pitágoras es un autor estimable».

Un tercer grupo reúne los casos de una falta de correspondencia entre la forma gramatical empleada y la que exigiría el referente: éste sería el caso de la *enálage* (empleo del presente en vez de otro tiempo); de la *asociación* (empleo de una persona del verbo inadecuada, por ejemplo el profesor que pregunta a los alumnos: «¿Qué es lo que hemos hecho hoy?»). Esta figura, como lo ha observado Michel Butor, puede encontrar una curiosa utilización en literatura.

También cabe aquí la *interrogación*, que se convierte en

1. *No os voy a pintar el tumulto y los gritos,*
La sangre que corría por doquier en París,
El hijo asesinado sobre el cuerpo de su padre..., etc.

figura desde el momento en que no ha lugar a hacerla. Como lo ha señalado muy bien Fontanier, «con la negación afirma; sin negación niega» (FD, p. 157). Por ejemplo:

Celui qui fit vos yeux ne verra point de crimes?...
Que peuvent contre Dieu tous les rois de la terre...? [1]

El último grupo de esta clase de figuras no se caracteriza por ninguna relación particular entre el término ausente y el término presente; la mayor parte del tiempo se trata de una propiedad del objeto en lugar del objeto mismo. Pertenecen a este grupo la *perífrasis*, la *antonomasia*, la *pronominación* y también una parte de las *metonimias*, *sinécdoques* y *metáforas*.

Podemos pasar ahora al segundo gran tipo de expresiones figuradas, a las *figuras* propiamente dichas. En este caso, la figura no se opone a una regla, sino a un discurso que no se sabe describir. Volveremos a encontrar las mismas cuatro clases que para las anomalías.

1. SONIDO-SENTIDO. Tenemos de nuevo aquí un cotejo de palabras semejantes fonéticamente pero, a la inversa de las paranomasias y de las antanaclasis, aquí van acompañadas de una proximidad de sentidos. Distinguiremos las *repeticiones* no-tautológicas, la *reversión* («No hay que vivir para comer, sino que hay que comer para vivir»), el *políptoton* (varias formas de una misma palabra, por ejemplo: «Vanidad de vanidades, y todo vanidad»), y la *derivación*, que «consiste en emplear en una misma frase o en un mismo período varias palabras derivadas de un mismo origen» (FD, p. 130), por ejemplo: «Pues hay un doble placer en burlar al burlador».

1. *¿Quien hizo vuestros ojos no verá crímenes?...*
¿Qué pueden contra Dios todos los reyes de la tierra?...

2. SINTAXIS. Al haber inventariado la sintaxis la mayor parte de las construcciones posibles, encontraremos en ella lo que antaño era considerado como figuras retóricas: la *aposición*, el *apóstrofe*, la *incidencia* con sus numerosas formas (*paréntesis*, *epifonema*, *interrupción*, *suspensión*, etc.), la *exclamación*, la *conjunción*, la *disyunción* y la *adjunción*, que son diferentes formas de la subordinación. Señalemos igualmente el *dialogismo*, estilo directo que Fontanier considera como derivado del estilo indirecto, y la *subiectio*, interrogación no englobada en una frase compleja: «¿Queréis del público merecer los amores? Al escribir variad sin cesar vuestros discursos...» sería derivado de «Si queréis...», etc.

3. SEMÁNTICA. Por el contrario, la semántica está lejos todavía de haber inventariado los diferentes tipos de enunciados y por ello es por lo que podemos detenernos más extensamente sobre las proposiciones procedentes de la retórica. Distinguimos aquí la *retroacción*, discusión de un tema ya tratado; la *gradación*, que «consiste en presentar una serie de ideas o de sentimientos de tal modo que lo que sigue dice siempre un poco más o un poco menos que lo que precede» (FD, p. 101); la *corrección* («El heredero... se atreve a aplaudir, ¿qué digo?, se atreve a apoyar el error...»); la *comparación*, acercamiento de dos fenómenos distintos; la *antítesis*, disposición paralela de antónimos; la *expolición*, sinonimia prolongada; la *ocupación* que «consiste en prevenir o en rechazar por adelantado la objeción que pudieran hacernos» (FD, p. 220; reconocemos aquí una figura cuya importancia para la obra de Dostoievski ha mostrado M. Bakhtin; se trata de un diálogo disimulado en el monólogo). Hay, en fin, la *sustentación* caracterizada por Fontanier como una figura que «consiste en tener al lector o al oyente en suspenso, y en sorprenderlo después con algo que

estaba muy lejos de esperar» (FD, p. 230), figura que ha sido llevada a la novela policíaca clásica. El estudio ulterior de estas figuras, como, por lo demás, de muchas de las enumeradas anteriormente, podrá permitir un análisis lingüístico del enunciado.

4. SIGNO-REFERENTE. La única figura de este género inventariado por Fontanier es la *descripción* con sus múltiples subdivisiones: la *topografía*, descripción de lugar; la *cronografía*, descripción del tiempo; la *prosopografía*, descripción del aspecto exterior; la *etiopea*, descripción moral, de las costumbres; el *retrato*, unión de las dos precedentes; el *paralelo*, comparación al nivel del enunciado; el *cuadro*, descripción de acontecimientos y fenómenos. Como puede verse, no hay aquí infracción a ninguna regla; se llega simplemente a describir una de las relaciones posibles entre el signo y el referente, mientras que las otras permanecen indescriptibles.

Terminamos así esta sumaria clasificación de las expresiones figuradas. Las figuras que no hemos mencionado pueden encontrar sitio fácilmente en una de las rúbricas indicadas. Es cierto que ciertas figuras podrían ser inscritas con iguales razones en varias rúbricas, pero esto se explica por la interpenetración de los fenómenos lingüísticos.

El siguiente cuadro resume este ensayo de clasificación.

	SONIDO-SENTIDO	SINTAXIS	SEMÁNTICA	SIGNO-REFERENTE
ANOMALÍAS	figuras de dicción *(derivación incorrecta)* aliteración paranomasia asonancia *(semejanza fónica)*	elipsis reticencia abrupción *(elipsis)* sentido turbio *(ambigüedad)* inversión zeugma silepsis *(falta de concordancia)*	metáfora metonimia sinécdoque hipálage personificación prosopopeya fabulación *(combinatorias)* antanaclasis sentido equívoco alegoría alusión mímesis *(ambigüedades)* pleonasmo epíteto metábole repetición *(tautologías)* paradojismo entimemismo *(contradicciones)*	ironía antífrasis concesión deliberación preterición *(contrarios)* litote hipérbole *(más-menos)* interrogación asociación enálage *(sintaxis)* antonomasia perífrasis pronominación melonimia sinécdoque metáfora *(otras)*
FIGURAS	repetición reversión políptoton derivación	aposición apóstrofe incidencia dialogismo subiectio exclamación conjunción adjunción disyunción	retroacción gradación corrección comparación antítesis expolición sustentación ocupación	*descripción:* topografía cronografía prosopografía etiopea retrato paralelo cuadro

IV

LENGUAJE FIGURADO Y LENGUAJE POÉTICO

¿Es el lenguaje figurado idéntico al lenguaje poético? En otro caso, ¿cuáles son sus relaciones?

En general, puede decirse que los retóricos han dado a la primera pregunta una respuesta negativa. Y esto por dos razones. Por una parte, la experiencia les ha probado que existe una poesía sin figuras, lo mismo que un lenguaje figurado fuera de la poesía. Ya hemos visto cómo Du Marsais insistía en la gran extensión de las figuras en el lenguaje popular; él es también el que insiste sobre la belleza de la poesía sin figuras. Por otra parte, hay una diferencia en la jerarquía de las dos nociones: el lenguaje figurado es una especie de almacenamiento potencial en el interior del lenguaje, mientras que el lenguaje poético es ya una construcción, una utilización de ese material bruto. «¿No pertenecen las *figuras del Discurso* a todos los géneros de escribir? ¿No pertenecen tanto a la poesía como a la elocuencia, y al estilo más común como al estilo más elevado?, exclama Fontanier. No sin embargo, qua ya sea la Retórica, ya sea la Poética, no puedan perfectamente aún ocuparse de esas especies de figuras; sino que no deben ocuparse de ellas más que

bajo una sola relación, la relación con el uso» (DT, pp. XIV-XV).

La segunda cuestión no ha recibido en la época clásica una respuesta ponderada. Los retóricos se han interesado más bien en las relaciones entre los tropos y los otros aspectos de un texto literario, en el cual están incluidos. Debemos retener aquí varias sugerencias. Un gramático de la época, el padre Radonvilliers, ha propuesto una división de base entre los tropos de uso, o tropos de la lengua, y los tropos de invención, o tropos del escritor. Los primeros formarían parte del vocabulario común; los segundos serían únicamente una invención personal. Fontanier ve también este límite muy claramente y no aconseja el empleo corriente de los tropos de invención: «Son siempre una especie de propiedad particular, la propiedad particular de su autor; y por consiguiente no puede uno servirse de ellos como de sus bienes propios, o como de un bien común a todos» (MC, p. 237). Es evidente, no obstante, que no ha lugar a hablar separadamente de dos lenguajes figurados separados, uno poético y otro común.

Los tropos inventados o tomados del lenguaje común se introducen en la obra que es una construcción acusadamente especificada. En otros términos, al estar codificados varios aspectos del lenguaje literario, no puede utilizarse indiferentemente una figura cualquiera en un texto cualquiera. Hay que seguir diversas distribuciones. En primer lugar están los estilos: bajo, medio, elevado; cada uno tiene una predilección por ciertas figuras y una repugnancia por otras. Vienen luego los géneros: la prosa y la poesía («No se diría en prosa que *una lira da a luz los sonidos*. La misma observación se verifica en los demás tropos», nos previene Du Marsais [DT, p. 172]); después los grandes géneros de la época clásica (Fontanier aconseja una gradación ascendente para los géneros comedia, tragedia, epopeya, oda); y, finalmente, quedan las más pequeñas delimitaciones de los géneros, determinadas por el asunto: «Las

figuras que gustan en un epitalamio, desagradan en una oración fúnebre» (DT, p. 152). Se llega así a la correspondencia entre el asunto tratado y los medios léxicos empleados, codificada enteramente por la retórica: «Pero no es sólo por las ideas más sublimes por lo que se desdeña a los tropos; se los da de lado también por esos sufrimientos penosos que abruman el espíritu y lo ahogan como bajo su peso» (MC, pp. 220-221).

Esta respuesta, por útil que resulte para el estudio de los textos literarios de la época, no explica por qué el lenguaje figurado aparece más a menudo, aunque no exclusivamente en poesía, y más generalmente, en literatura; ni en qué se asemejan y se distinguen el lenguaje literario y el lenguaje figurado. Tratemos, a modo de conclusión, de atacar más de cerca el problema.

La única cualidad común a todas las figuras retóricas es, como lo ha mostrado el análisis precedente, su opacidad, es decir su tendencia a hacernos percibir el discurso mismo y no sólo su significación. El lenguaje figurado es un lenguaje que tiende hacia la opacidad, o en suma es un lenguaje opaco. Pero entonces parece dibujarse una contradicción: por una parte, la función del lenguaje figurado es hacer presente el discurso mismo; por la otra, sabemos que el lenguaje literario está destinado a hacernos presentes las cosas descritas y no el discurso mismo. ¿Cómo se explica entonces que el lenguaje figurado sea el material preferido de la poesía?

Para superar esta contradicción, tenemos que explicitar más las nociones de discurso transparente y opaco, y de lenguaje poético. El discurso transparente ideal, caso de que existiera, no implicaría la presencia máximum de las cosas de que se habla, sino al contrario su ausencia total. La palabra no sirve para salvaguardar las cosas sino para destruirlas: al pronunciar una palabra, sustituimos la presencia real del objeto por un concepto abstracto. El discurso opaco lucha contra el sen-

tido abstracto para imponer la presencia casi física de las palabras.

¿Cuál es el estatuto del lenguaje literario? Su característica más relevante es que las «cosas» no existen, las palabras no tienen referente (*denotatum*) sino únicamente una referencia que es imaginaria. En el lenguaje común, hay una sola referencia que es tanto la del acto de enunciación como la del enunciado. En el lenguaje poético estas dos referencias están y el lector tiene que suplir la segunda por sí mismo. ¿Cuál es su reacción ante esa situación? Maurice Blanchot ha descrito perfectamente esa reacción en su ensayo «El lenguaje de la ficción» (*La Part du feu*, París, 1949): para el lector de la literatura, «el sentido de las palabras se resiente de una falta primordial y, en lugar de rechazar toda referencia concreta a lo que él designa, como en las relaciones habituales, tiende a pedir una verificación, a suscitar un objeto o un saber preciso que confirme su contenido» (p. 82). Esa «falta primordial» es la ausencia de referente; la reacción es una evocación más fuerte de la referencia imaginaria, en detrimento de nuevo del sentido abstracto de las palabras; ese sentido abstracto que reina en el lenguaje común donde la presencia de referente nos dispensa de todo esfuerzo para hacerlo presente.

En resumen: el lenguaje figurado se opone al lenguaje transparente para imponer la presencia de las palabras; el lenguaje literario se opone al lenguaje común para imponer la presencia de las cosas. La existencia de un adversario común explica su afinidad y, al mismo tiempo, la posibilidad que tienen de pasarse el uno sin el otro. La literatura utiliza las figuras retóricas como un arma en su antagonismo con el sentido puro, con la significación abstracta que han tomado las palabras en el discurso cotidiano. Esta colaboración se realiza de diferente modo en prosa y en poesía; pero, de una manera general, el lenguaje literario no se confunde con el lenguaje figurado. Incluso pue-

den, en un caso extremo, ser opuestos el uno al otro: no es una victoria de la literatura si lo que percibimos es la descripción y no lo que está descrito. Esta relación dialéctica se inscribe en el conjunto complejo de las relaciones que mantiene la literatura con el lenguaje.

ensayos/planeta

DE LINGÜÍSTICA Y CRÍTICA LITERARIA

Volúmenes publicados

1. Francisco R. Adrados:
   Estudios de lingüística general (2.ª edición)

2. Emilio Orozco Díaz:
   El teatro y la teatralidad del Barroco

3. Ángel Valbuena Prat:
   El teatro español en su Siglo de Oro (2.ª edición)

4. Georges Poulet:
   Los caminos actuales de la crítica (Introducción de Antonio Prieto)

5. Mario Fubini:
   Métrica y poesía

6. Guido Mancini:
   Dos estudios de literatura española (Palmerín de Olivia y L. F. de Moratín)

7. Manuel Alvar:
   El Romancero: tradicionalidad y pervivencia (2.ª edición, corregida y muy aumentada)

8. M. Baquero Goyanes:
   Estructuras de la novela actual (2.ª edición)

9. Cesare Segre:
   Crítica bajo control (2.ª edición)

10. Guillermo Díaz-Plaja:
    Al filo del Novecientos

11. F. López Estrada:
    Rubén Darío y la Edad Media

12. José S. Lasso de la Vega:
    De Sófocles a Brecht (2.ª edición)

13. Tzvetan Todorov:
    Literatura y significación (2.ª edición)

14. Victor Sklovski:
    Sobre la prosa literaria

15. José Simón Díaz:
    La bibliografía: conceptos y aplicaciones

16. José María Valverde:
Azorín

17. Antonio Prieto:
Ensayo semiológico de sistemas literarios

18. Helmut Hatzfeld:
Estudios de literaturas románicas

19. Erich von Richthofen:
Tradicionalismo épico-novelesco

20. Gabriela Makowiecka:
Luzán y su Poética

21. Alfredo Hermenegildo:
La tragedia en el Renacimiento español

23. Esteban Pujals:
La poesía inglesa del siglo XX

24. Leo Pollmann:
La épica en las literaturas románicas

25. Joaquín Arce:
Tasso y la poesía española

26. Juan Villegas Morales:
La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX

27. Antonio García Berrio:
Significado actual del formalismo ruso (La doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas)

En preparación

Ignacio Prat:
«Aire nuestro» de Jorge Guillén

Isidoro Montiel:
Ossián en España

Francisco R. Adrados:
Estudios de semántica y sintaxis

Isabel Criado:
Personalidad de Pío Baroja (Trasfondo psicológico de un mundo literario)

J. M. Díez Borque, Luciano García Lorenzo y AA. VV.:
Semiología del teatro

James W. Harris:
Fonología generativa del español

Helmut Hatzfeld:
Estudios de estilística

Martín de Riquer:
Los trovadores. Estudio y textos (2 vols.)

Antoni Comas:
Literatura catalana

Manuel Alvar y Bernard Pottier:
Morfología histórica del español

ensayos/planeta

DE LINGÜÍSTICA Y CRÍTICA LITERARIA

13