

SEIS PASEOS POR LOS  
BOSQUES NARRATIVOS  
Umberto Eco



Editorial Lumen

UMBERTO ECO

SEIS PASEOS POR LOS  
BOSQUES NARRATIVOS

HARVARD UNIVERSITY, NORTON LECTURES  
1992-1993

*Traducción de Helena Lozano Miralles*

EDITORIAL LUMEN

1

ENTRAR EN EL BOSQUE

Quisiera empezar recordando a Italo Calvino, que hace ocho años tenía que impartir, en este mismo lugar, sus seis Norton Lectures, pero llegó a escribir sólo cinco, y nos dejó antes de poder comenzar su estancia en la Harvard University. No recuerdo a Calvino sólo por razones de amistad, sino porque estas conferencias mías estarán dedicadas en gran parte a la situación del lector en los textos narrativos, y a la presencia del lector en la narración está dedicado uno de los libros más bellos de Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...*

En los mismos meses en los que se publicaba el libro de Calvino, salía en Italia un libro mío que se titulaba *Lector in fabula* (sólo parcialmente semejante a la versión inglesa cuyo título es *The Role of the Reader*). La diferencia entre título italiano y título inglés se debe a que el título italiano (o mejor dicho, latino), traducido literalmente al inglés, sonaría «The Reader in the Fairy Tale», y no significaría nada. En cambio, en italiano se dice «lupus in fabula» como equivalente del inglés «speak of the devil», expresión que se usa cuando llega alguien de quien se estaba hablando. Como en la expresión italiana se evoca la figura popular del lobo, que por definición aparece en todas las fábulas y cuentos, he ahí que en italiano podía hacer resonar esa cita para colocar en los cuentos, o en cualquier texto narrativo, al lector. En efecto, el lobo puede no estar, y veremos enseguida que en su lugar podría estar un ogro, pero el lector está siempre, y no sólo como componente del acto de contar historias, sino también como componente de las historias mismas.

Quien comparara hoy mi *Lector in fabula* con *Si una noche de invierno* de Calvino, podría pensar que mi libro es un comentario teórico a la novela de Calvino. Pero los dos libros salieron casi al mismo tiempo y ninguno de los dos sabía qué estaba haciendo el

otro, aunque a ambos, evidentemente, nos apasionaba el mismo problema. Cuando Calvino me envió su libro debía de haber recibido ya, sin duda, el mío, porque su dedicatoria dice: «A Umberto, superior stabat lector, longequae inferior Italo Calvino». La cita, es evidente, procede de la fábula de Fedro del lobo y el cordero («Superior stabat lupus, longequae inferior agnus»), y Calvino se estaba refiriendo a mi *Lector in fabula*. Queda bastante ambiguo ese «longequae inferior» (que puede querer decir tanto «aguas abajo» como «de menor importancia»). Si «lector» hubiera de ser entendido *de dicto*, y por lo tanto, se refiriera a mi libro, entonces deberíamos pensar o en un acto de irónica modestia, o bien en la elección (orgullosa) de apropiarse del papel del cordero, dejando al teórico el del Lobo Malo. Pero si «lector» ha de entenderse *de re*, entonces se trataba de una afirmación de poética y Calvino quería rendir homenaje al lector. Para rendir homenaje a Calvino, tomaré como punto de partida la segunda de las *Propuestas para el próximo milenio* que Calvino había escrito para las Norton Lectures, la dedicada a la rapidez, donde se refiere al 57.º de los *Cuentos populares italianos* que él mismo había reunido:

Un Rey enfermó. Vinieron los médicos y le dijeron: «Oíd, Majestad, si queréis curaros tendréis que tomar una pluma del Ogro. Es un remedio difícil, porque el Ogro, cristiano que ve, cristiano que se come».

El Rey lo dijo a todos, pero nadie quería ir. Entonces se lo pidió a uno de sus subordinados, muy fiel y corajudo, que le dijo: «Allá voy».

Le indicaron el camino: «En lo alto del monte hay siete cuevas: en una de las siete está el Ogro».<sup>1</sup>

Calvino nota que «nada se dice de la enfermedad del rey, de cómo es posible que un ogro tenga plumas, de cómo son las siete cuevas». Y de estas observaciones saca la ocasión para elogiar la característica de la rapidez, aunque recuerda que «esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación».<sup>2</sup> De-

1. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Garzanti, 1988 (*Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p. 50).

2. *Ibid.*, p. 59.

dicaré a la dilación, de la que Calvino no ha hablado, mi tercera conferencia. Ahora, sin embargo, quisiera decir que toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque —mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes— de este mundo no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos. Y es que, como ya he escrito, todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca. Si yo les llamo diciendo «cojo la autopista y llego dentro de una hora», está implícito que, junto con la autopista, cogeré también el coche.

En *Agosto, moglie mia non ti conosco*, del gran escritor cómico Achille Campanile, se encuentra el siguiente diálogo:

...Gedeone hizo exagerados gestos para llamar a un coche de caballos estacionado en el fondo de la calle. El viejo cochero bajó fatigosamente del pescante y se dirigió apresuradamente, a pie, hacia nuestros amigos, diciendo:

—¿En qué puedo servirle?

—¡No, hombre, no! —gritó Gedeone, impaciente—, yo quiero el coche.

—¡Ah! —respondió el cochero, desilusionado—, creía que me llamaba a mí.

Volvió atrás, subióse al pescante y preguntó a Gedeone, que no había tardado en ocupar un lugar en el coche, junto a Andrea:

—¿Adónde vamos?

El caballo tendió las orejas, con explicable temor.

—No se lo puedo decir —opuso Gedeone, que quería mantener el secreto sobre la expedición.

El cochero, que no era curioso, no insistió. Durante algunos minutos, todos permanecieron contemplando el panorama, sin moverse. Finalmente, Gedeone dejó escapar un: «¡Al castillo de Fiorenzina!», que hizo estremecer al caballo e indujo al cochero a decir:

—¿A esta hora? Llegaremos de noche.

—Es verdad —murmuró Gedeone—, iremos mañana por la mañana. Venga a buscarme a las siete en punto.

—¿Con el coche? —preguntó el cochero.

Gedeone reflexionó un instante. Finalmente dijo:

—Sí, será mejor.

Mientras se dirigía a la pensión, se volvió de nuevo al cochero y le gritó:

—¡Oiga, no se olvide! ¡También con el caballo!

—Bueno, como usted quiera —respondió el otro, sorprendido.<sup>3</sup>

El fragmento se nos presenta absurdo, porque primero los protagonistas dicen menos de lo que se debería decir, y luego sienten la necesidad de decir (y hacer que se les diga) lo que no era necesario que el texto dijera.

A veces un escritor, por decir demasiado, se vuelve más cómico que sus personajes. Era muy popular en Italia, en el siglo XIX, Carolina Invernizio, que hizo soñar a enteras generaciones de proletarios con historias que se titulaban *El beso de una muerta*, *La venganza de una loca* o *El cadáver acusador*. Carolina Invernizio escribía fatal y alguien ha observado que tuvo el valor, o la debilidad, de introducir en la literatura el lenguaje de la pequeña burocracia del joven Estado italiano (a la que pertenecía su marido, director de una panadería militar). Y he aquí cómo empieza Carolina su novela *El albergue del delito*:

La noche era espléndida, pero muy fría. La luna, desde lo alto del horizonte, iluminaba las calles de Turín, como en pleno día. En el reloj de la estación daban las siete.

Bajo el sotechado de cristales y de hierros se oía un rumor ensordecedor, porque dos trenes directos se cruzaban: uno partía y llegaba el otro.<sup>4</sup>

No debemos ser muy severos con la señora Invernizio: oscuramente intuía que la rapidez es una gran virtud narrativa, pero no habría podido empezar, como Kafka, con «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto».<sup>5</sup>

Inmediatamente sus lectores le habrían preguntado por qué y cómo Gregorio Samsa se había convertido en un insecto, y qué había comido el día antes. Por otra parte, Alfred Kazin cuenta que una vez Thomas Mann le prestó una novela de Kafka a Einstein,

3. *Opere*, Milán, Bompiani, 1989, p. 830 (*En agosto, esposa mía, no te conozco*, traducción de Juan Moreno, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, pp. 173-174).

4. *El albergue del delito*, traducción de C. G. E., Barcelona, Maucci, 1910, p. 5.

5. «La metamorfosis», traducción de Jorge Luis Borges, en *La metamorfosis y otros cuentos*, Barcelona, Edhasa, 1987, p. 15.

que se la devolvió diciendo: «No he conseguido leerla: ¡el cerebro humano no tiene tal complejidad!».<sup>6</sup>

Aparte de Einstein, que quizá deploraba una cierta lentitud de la narración (pero alabaremos más adelante el arte de la dilatación), no siempre el lector sabe colaborar con la rapidez del texto. En *Reading and Understanding*, Roger Schank nos cuenta otra historia:

Juan amaba a María pero ella no quería casarse con él. Un día un dragón raptó a María del castillo. Juan montó a la grupa de su caballo, y mató al dragón. María accedió a casarse con él. Vivieron felices y contentos para siempre.

Schank —que en este libro se preocupa de lo que entienden los niños cuando leen— le ha formulado algunas preguntas a una niña de tres años:

- ¿Cómo es que Juan mató al dragón?
- Porque era malo.
- ¿Qué es lo que tenía de malo?
- Lo había herido.
- ¿Y cómo lo había herido?
- A lo mejor le había echado fuego.
- ¿Por qué accede María a casarse con Juan?
- Porque le quería mucho y él deseaba mucho casarse con ella.
- ¿Cómo es que María se decide a casarse con Juan cuando al principio no quería?
- Ésta es una pregunta difícil.
- Sí, ¿pero tú cuál crees que es la respuesta?
- Porque antes ella no quería en absoluto y luego él discute tanto y le habla tanto a ella de que se casen que entonces a ella le entran ganas de casarse con ella, quiero decir con él.<sup>7</sup>

Evidentemente formaba parte del conocimiento del mundo de esa niña el hecho de que los dragones echan fuego por la nariz, pero no que se puede ceder a un amor no correspondido sólo por gratitud, o por admiración. Una historia puede ser más o menos

6. *On Native Grounds*, Nueva York, Harcourt Brace, 1982, p. 445.

7. *Reading and Understanding*, Hillsdale, Erlbaum, 1982, p. 21.

rápida, o sea, más o menos elíptica, pero su elipticidad debe estimarse con respecto al tipo de lector al que se dirige.

Ya que estoy tratando de justificar todos los títulos que tengo la condenada idea de elegir, permítanme que justifique el título que he elegido para mis Norton Lectures. El bosque es una metáfora para el texto narrativo; no sólo para los textos de los cuentos de hadas, sino para todo texto narrativo. Hay bosques como Dublín, donde en lugar de Caperucita Roja podemos encontrarnos con Molly Bloom, o como Casablanca, donde nos encontramos con Ilsa Lund o Rick Blaine.

Un bosque es, para usar una metáfora de Borges (otro huésped de las Norton Lectures cuyo espíritu estará presente en estas conferencias mías), un jardín cuyas sendas se bifurcan. Incluso cuando en un bosque no hay sendas abiertas, todos podemos trazar nuestro propio recorrido decidiendo ir a la izquierda o a la derecha de un cierto árbol y proceder de este modo, haciendo una elección ante cada árbol que encontremos. En un texto narrativo, el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento. Es más, esta obligación de elegir se manifiesta en cualquier enunciado, cuando menos en cada ocurrencia de un verbo transitivo. Mientras el hablante va a terminar la frase, nosotros, aunque sea inconscientemente, hacemos una apuesta, anticipamos su elección, o nos preguntamos angustiados qué elección hará (al menos en casos de enunciados dramáticos como «anoche en el cementerio vi...»).

A veces el narrador quiere dejarnos libres de hacer anticipaciones sobre la continuación de la historia. Véase, por ejemplo, el final de *Gordon Pym* de Poe:

Pero surgió a nuestro paso una figura humana velada, cuyas proporciones eran mucho más grandes que las de cualquier habitante de la tierra. Y la piel de aquella figura tenía la perfecta blancura de la nieve.<sup>8</sup>

Ahí, donde la voz del narrador se detiene, el autor quiere de nosotros que nos pasemos la vida preguntándonos qué puede haber pasado, y por miedo de que todavía no nos devore la pasión

8. *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1971, p. 210.

de saber lo que jamás nos será revelado, el autor, no la voz narrante, introduce después del final una nota en la que nos advierte de que, después de la desaparición de Mr. Pym, «se teme que los pocos capítulos que faltaban para completar su narración... se hayan perdido irremediablemente en el accidente que le costó la vida».<sup>9</sup> De ese bosque ya no saldremos nunca más, y no salieron Jules Verne, Charles Romyn Dake y H. P. Lovecraft, que decidieron quedarse para continuar la historia de Pym.

Pero hay casos en los que el narrador nos quiere demostrar que nosotros no somos Stanley, sino Livingstone, y estamos condenados a perdernos en los bosques haciendo siempre la elección equivocada. Véase Laurence Sterne, y precisamente el principio del *Tristram Shandy*:

Ojalá mi padre o mi madre, o mejor dicho ambos, hubieran sido más conscientes, mientras los dos se afanaban por igual en el cumplimiento de sus obligaciones, de lo que se traían entre manos cuando me engendraron.

¿Qué habrá hecho el matrimonio Shandy en ese delicado momento? Para dejarle al lector el tiempo de hacer alguna razonable previsión (incluso las más inconvenientes), Sterne divaga todo un párrafo (donde se ve que Calvino hacía bien en no despreciar el arte de la dilación), y a continuación nos revela cuál fue el error de aquella escena primaria:

—*Perdona, querido*, dijo mi madre, *¿no te has olvidado de darle cuerda al reloj? ¡Por D-!*, gritó mi padre lanzando una exclamación pero cuidando al mismo tiempo de moderar la voz. —*¿Hubo alguna vez, desde la creación del mundo, mujer que interrumpiera a un hombre con una pregunta tan idiota?*<sup>10</sup>

Como ven, el padre piensa de la madre lo que el lector está pensando de Sterne. ¿Hubo alguna vez, por muy maligno que fuera, autor que frustrara hasta tal punto las previsiones de sus lectores?

Sin duda, después de Sterne, la narrativa de las vanguardias ha

9. *Ibid.*, p. 210.

10. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, traducción de Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 5-6.

intentado a menudo no sólo poner en crisis nuestras expectativas de lectores, sino incluso crear un lector que espera, del libro que está leyendo, una total libertad de elección. Pero de esta libertad se goza precisamente porque —en virtud de una tradición milenaria, desde los mitos primitivos hasta la moderna novela policiaca— el lector suele estar dispuesto a hacer sus propias elecciones en el bosque narrativo, presumiendo que unas sean más razonables que otras.

He dicho razonables, como si se tratara de elecciones inspiradas en el sentido común. Pero sería trivial dar por supuesto que para leer un libro de ficción haya que proceder según el sentido común. Sin duda, no es lo que nos pedían Sterne o Poe, y ni siquiera lo que nos pedía el autor, si en sus orígenes había uno, de *Caperucita Roja*. En efecto, el sentido común nos impondría que reaccionáramos ante la idea de que en el bosque hay un lobo que habla. Entonces, ¿qué entiendo cuando digo que el lector debe, en el bosque narrativo, hacer elecciones razonables?

En este punto tengo que remitirme a dos conceptos que he tratado ya en mis libros anteriores: se trata de la pareja Lector Modelo y Autor Modelo.<sup>11</sup>

El lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto. El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual.

Si alguna vez han visto una película cómica en un momento de profunda tristeza, sabrán que difícilmente consigue uno divertirse; y no sólo esto, podrían tener incluso la oportunidad de volver a ver la misma película años después, y no conseguir sonreír aún, porque cada imagen les recordaría la tristeza de aquella primera experiencia. Evidentemente como espectadores empíricos estarían «leyendo» la película de manera equivocada. ¿Pero equivocada con respecto a qué? Con respecto al tipo de espectador en quien había pensado el director, un espectador dispuesto, precisa-

11. Cf. *Lector in Fabula*, Milán, Bompiani, 1979 (*Lector in fabula*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981).

mente, a sonreír, y a seguir unas peripecias que no le atañen directamente. A este tipo de espectador (o de lector de un libro) lo llamo lector modelo; un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. Si un texto empieza con «Había una vez», manda una señal que inmediatamente selecciona el propio lector modelo, que debería ser un niño, o alguien que está dispuesto a aceptar una historia que vaya más allá del sentido común.

Después de haber publicado mi novela *El péndulo de Foucault*, un antiguo amigo de la infancia, que no veía desde hacía años, me escribió: «Querido Umberto: no recordaba haberte contado la patética historia de mi tío y de mi tía, pero me parece poco correcto que la hayas usado para tu novela». Ahora bien, en mi novela yo cuento unos episodios que conciernen a un cierto tío Carlo y a una tía Caterina, que en la historia son los tíos del protagonista Jacopo Belbo y, en efecto, estos personajes existieron de veras: aunque fuera con algunas variaciones, yo había contado una historia de mi niñez, que atañía a un tío y a una tía que se llamaban de otra forma. Le contesté, a ese amigo mío, que el tío Carlo y la tía Caterina eran tíos míos, sobre los cuales, por lo tanto, tenía el *copyright*, y no tíos suyos, y que ignoraba incluso que él hubiera tenido tíos. El amigo se excusó: se había ensimismado tanto en la historia que había creído reconocer unos acontecimientos que les habían sucedido a sus tíos. Lo cual no es imposible porque en tiempos de guerra (tal era la época a la que se remontaban mis recuerdos) a tíos diferentes les acontecen cosas análogas.

¿Qué le había pasado a mi amigo? Había buscado en el bosque lo que, en cambio, estaba en su memoria privada. Es justo que yo, paseando por un bosque, use cualquier experiencia, cualquier descubrimiento para sacar enseñanzas sobre la vida, sobre el pasado y sobre el futuro. Pero como el bosque ha sido construido para todos, en él no debo buscar hechos y sentimientos que me atañen solamente a mí. Si no, como he escrito en mis dos libros recientes, *Los límites de la interpretación e Interpretation and Overinterpretation*,<sup>12</sup> no estoy interpretando un texto, sino usándolo. No está

12. *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990 (*Los Límites de la Interpretación*, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992); *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

prohibido usar un texto para soñar despierto; y a veces lo hacemos todos. Pero soñar despierto no es una actividad pública. Nos induce a movernos en el bosque narrativo como si fuera nuestro jardín privado.

Hay, pues, reglas del juego, y el lector modelo es el que sabe atenerse al juego. Mi amigo se había olvidado por un momento de las reglas del juego y había superpuesto sus propias expectativas de lector empírico al tipo de expectativas que el autor pretendía del lector modelo.

Es cierto que el autor dispone, para dar instrucciones al propio lector modelo, de particulares marcas de género. Pero muchas veces estas marcas pueden ser muy ambiguas. *Pinocho* empieza con:

—Pues señor, éste era... —¡Un Rey!, dirán en seguida mis pequeños lectores.

—Pues no, muchachos; nada de eso. Esta vez no era un rey sino un pedazo de madera.<sup>13</sup>

Este incipit es muy complejo. A primera vista, Collodi parece avisar de que está empezando un cuento. En cuanto los lectores se han convencido de que se trata de una historia para niños, he aquí que se pone en escena a los niños, como interlocutores del autor, los cuales, razonando como niños acostumbrados a los cuentos, hacen una previsión equivocada. ¿La historia entonces no está dedicada a los niños? El caso es que Collodi se dirige, para corregir la previsión equivocada, precisamente a los niños, es decir, a sus pequeños lectores. Por lo cual, los niños podrán seguir leyendo el cuento como si a ellos estuviera dirigido, simplemente asumiendo que no es el cuento de un rey sino el de una marioneta. Y cuando lleguen al final no quedarán decepcionados. Y con todo, ese principio es un guiño para los lectores adultos. ¿Es posible que el cuento también sea para ellos? ¿Y que ellos deban leerlo de manera diferente, pero para entender los significados alegóricos del cuento deban fingir que son niños? Un principio como ése ha sido más que suficiente para desatar toda una serie de lecturas psicoanalíticas, antropológicas, satíricas de *Pinocho*, y no todas inverosímili-

13. Carlo Collodi, *Aventuras de Pinocho*, Madrid, Calleja, 1941, p. 9.

les. Quizá Collodi quería hacer un juego doble, y sobre esta sospecha se basa gran parte de la fascinación de ese pequeño gran libro.

¿Quién nos impone estas reglas del juego y estas constricciones? En otras palabras, ¿quién construye el lector modelo? El autor, dirán en seguida mis pequeños lectores.

Pero después de haber hecho tanto esfuerzo para distinguir el lector empírico del lector modelo, ¿deberíamos pensar en el autor como en un personaje empírico que escribe la historia y decide, acaso por razones inconfesables y conocidas sólo por su psicoanalista, qué lector construir? Les digo en seguida que a mí el autor empírico de un texto narrativo (la verdad, de cualquier texto posible) me importa bastante poco. Sé perfectamente que estoy diciendo algo que ofenderá a muchos de mis oyentes, los cuales, a lo mejor, emplean mucho tiempo para leer biografías de Jane Austen o de Proust, de Dostoievski o de Salinger, y entiendo perfectamente que es bonito y apasionante penetrar en la vida privada de personas verdaderas que sentimos que hemos llegado a amar como amigos íntimos. Ha sido un gran ejemplo y un gran consuelo para mi inquieta juventud de estudioso saber que Kant escribió su obra maestra de la filosofía sólo a la venerable edad de cincuenta y siete años; así como siempre he sido presa de una irrefrenable envidia al saber que Radiguet escribió *Le Diable au corps* a los veinte años.

Pero estos elementos no nos ayudan a decidir si Kant tenía razón al aumentar de diez a doce el número de las categorías, ni si *Le Diable au corps* es una obra maestra (lo sería aunque Radiguet lo hubiera escrito a los cincuenta y siete años). El posible hermafroditismo de la Gioconda representa un argumento interesante para una discusión estética, pero las costumbres sexuales de Leonardo da Vinci se quedan, por lo que atañe a mi lectura de su cuadro, en puro cotilleo.

También en las próximas conferencias me referiré a menudo a uno de los libros más bellos que se hayan escrito jamás, *Sylvie* de Gérard de Nerval. Lo leí a los veinte años, y desde entonces no he dejado de releerlo. Le dediqué, de joven, un ensayo horrible y, de 1976 en adelante, una serie de seminarios en la Universidad de Bolonia; el resultado fueron tres tesis y, en 1982, un número especial de la revista *VS*.<sup>14</sup> En 1984, le dediqué un *graduate course* en la

14. Umberto Eco, «Il tempo di Sylvie», *Poesia e critica* 2, 1962 pp. 51-65. *Sur Sylvie*, número monográfico de *VS* 31/32, 1982, a cargo de Patrizia Violi.

Columbia University, y sobre esa novela se escribieron muchos *term papers* interesantes. A estas alturas, conozco cada una de sus comas, cada uno de sus mecanismos secretos. Esta experiencia de relectura, que me ha acompañado durante cuarenta años, me ha probado lo simples que son los que dicen que si se anatomiza un texto, si se exagera con el *close reading*, se mata su magia. Cada vez que vuelvo a *Sylvie*, aun conociendo su anatomía, y quizá precisamente por eso, me vuelvo a enamorar como si lo leyera por primera vez.

*Sylvie* empieza así:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant scènes en grande tenue de soupirant...

Salía yo de un teatro en cuyos palcos proscenio me mostraba todas las noches con galas de rendido adorador...<sup>15</sup>

La lengua inglesa no tiene el imperfecto, y para verter el imperfecto francés puede optar por soluciones diferentes (por ejemplo, una edición de 1887 daba «I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium...» y una moderna suena «I came out of a theater where I appeared every night...»). El imperfecto es un tiempo muy interesante porque es durativo e iterativo. En cuanto durativo nos dice que algo estaba sucediendo en el pasado, pero no en un momento preciso, y no se sabe cuándo empezó la acción y cuándo terminó. En cuanto iterativo, nos autoriza a pensar que aquella acción se repitió muchas veces. Pero nunca es seguro cuándo es iterativo, cuándo durativo, cuándo ambas cosas. En el principio de *Sylvie*, por ejemplo, el primer «sortais» es durativo, porque salir de un teatro es una acción que comporta un recorrido. Pero el segundo imperfecto, «paraissais», además de durativo es también iterativo. Es verdad que el texto precisa que el personaje, a ese teatro, iba todas las noches, pero incluso sin esta aclaración, el uso del imperfecto sugeriría que lo hacía repetidamente. A causa de esta ambigüedad temporal, el imperfecto es el tiempo en el que se cuentan los sueños, o las pesadillas. Y es el

15. *Sylvie. Souvenirs du Valois* (primera edición en *La Revue des Deux Mondes*, 15 de julio de 1853; segunda edición corregida en *Les filles du feu*, París, Giraud, 1854). Ésta y las siguientes traducciones de *Sylvie* son de Susana Cantero, *Las hijas del fuego*, edición de Fátima Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 1990.

tiempo de los cuentos. «Once upon a time» se dice «había una vez», «c'era una volta», «il était une fois»: «una vez» puede ser traducido como «once», pero es el imperfecto el que sugiere un tiempo impreciso, quizá cíclico, que el inglés obtiene con «upon a time».

El inglés puede expresar la iteratividad del «paraisais» francés, o bien conformándose con la indicación textual «every evening», o bien subrayando la iteratividad a través del «I used to». No se trata de un asunto de poca monta, porque gran parte de la fascinación de *Sylvie* se basa sobre una calculada alternancia de imperfectos e indefinidos, y el uso intenso del imperfecto confiere a toda la historia un tono onírico, como si estuviéramos mirando algo con los ojos entrecerrados. El lector modelo en el que pensaba Nerval no era anglófono, porque la lengua inglesa era demasiado precisa para sus finalidades.

Volveré a los imperfectos de Nerval en el curso de mi próxima conferencia, pero veremos enseguida cómo el problema es importante para la discusión sobre el autor, y sobre su voz. Consideremos ese «Je» con el que empieza la historia. Los libros escritos en primera persona inducen al lector ingenuo a pensar que quien dice «yo» es el autor. Evidentemente no, es el narrador, es decir, la voz-que-narra, y el que la voz narrante no sea necesariamente el autor nos lo dice P. G. Wodehouse, que escribió en primera persona las memorias de un perro.

Nosotros, en *Sylvie*, tenemos que vérnoslas con tres entidades. La primera es un señor, nacido en 1808 y muerto (suicida) en 1855, que, entre otras cosas, no se llamaba ni siquiera Gérard de Nerval sino Gérard Labrunie. Muchos, con la guía Michelin en la mano, siguen yendo a buscar en París la Rue de la Vieille Lanterne, donde se ahorcó; algunos de ellos no han entendido nunca la belleza de *Sylvie*.

La segunda entidad es quien dice «yo» en el cuento. Este personaje no es Gérard Labrunie. Lo que sabemos de él es lo que nos dice la historia, y al final de la historia no se mata. Más melancólicamente, reflexiona: «Las ilusiones se van cayendo una tras otra, como las cáscaras de una fruta, y la fruta es la experiencia».

Con mis estudiantes habíamos decidido llamarlo «Je-rard», pero como el juego de palabras es posible sólo en francés, lo llamaremos el narrador. El narrador no es Monsieur Labrunie, por las mismas razones por las cuales quien empieza los *Viajes de Gulliver*

diciendo que su padre era un modesto propietario del Nottinghamshire y que a los catorce años lo había mandado al Emanuel College de Cambridge, no es Jonathan Swift, quien, en cambio, había estudiado en el Trinity College de Dublín. Al lector modelo de *Sylvie* se le invita a conmovirse con las ilusiones perdidas del narrador, no con las de Monsieur Labrunie.

Por último, hay una tercera entidad, que normalmente es difícil de determinar, y es lo que yo llamo, por simetría con el lector modelo, el autor modelo. Labrunie podría haber sido un plagio y *Sylvie* podría haber sido escrita por el abuelo de Fernando Pessoa, pero el autor modelo de *Sylvie* es esa «voz» anónima que empieza la narración diciendo «Je sortais d'un théâtre» y termina haciéndole decir a *Sylvie* «Pauvre Adrienne! Elle est morte au convent de Saint-S..., vers 1832». De él no sabemos nada más, o mejor, sabemos lo que esta voz dice entre el capítulo I y el capítulo XIV de la historia, que se titula, precisamente «Dernier feuillet», último pliego (después queda sólo el bosque, y nos toca a nosotros entrar y recorrerlo). Una vez aceptada esta regla del juego, podemos incluso permitirnos darle un nombre a esta voz, un *nom de plume*. Habría encontrado uno muy bueno, si me lo permiten: Nerval. Nerval no es Labrunie, como no es el narrador. Nerval no es un Él, así como George Eliot no es una Ella (sólo Mary Ann Evans lo era). Nerval sería en alemán un *Es*, y en inglés puede ser un *It*. En español un *Ello*. Desafortunadamente, en italiano la gramática me obliga a atribuirle un sexo a toda costa.

Podríamos decir que este Nerval, que al principio de la lectura no existe todavía, a no ser como un conjunto de pálidas huellas, cuando lo identifiquemos no será sino lo que toda teoría de las artes y de la literatura llama «estilo». Sí, desde luego, al final el autor modelo será reconocible también como un estilo y este estilo será tan evidente, claro, inconfundible, que podremos entender, por fin, que es con toda seguridad la misma voz de *Sylvie* la que, en *Aurélia*, empieza con «Le rêve est une seconde vie».

Pero la palabra «estilo» dice demasiado y dice demasiado poco. Deja pensar que el autor modelo, por citar a Stephen Dedalus, permanezca en su perfección, como el Dios de la creación, dentro, o detrás, o más allá de su obra, entretenido en arreglarse las uñas... En cambio, el autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a

su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo.

En la vasta literatura teórica sobre la narrativa, sobre la estética de la recepción o sobre el *reader-oriented criticism*, aparecen varios personajes llamados Lector Ideal, Lector Implícito, Lector Virtual, Metalector, etcétera, etcétera, y cada uno de ellos evoca como propia contraparte un Autor Ideal o Implícito o Virtual.<sup>16</sup> Estos términos no son siempre sinónimos.

Mi lector modelo, por ejemplo, es muy parecido al Lector Implícito de Wolfgang Iser. Sin embargo para Iser el lector

hace que el texto revele su potencial multiplicidad de conexiones. Estas conexiones las produce la mente que elabora la materia prima del texto, pero no son el texto mismo, puesto que éste consiste sólo en frases, afirmaciones, información, etcétera... Esta interacción obviamente no se produce en el texto mismo, sino que se desarrolla a través del proceso de lectura... Este proceso formula algo que no está formulado en el texto, y aun así, representa su intención.<sup>17</sup>

Este proceso parece más semejante a aquel del que hablaba yo en 1962 en *Obra abierta*. El lector modelo del que he hablado en *Lector in fabula* es, en cambio, un conjunto de instrucciones tex-

16. Sobre este argumento remito especialmente, y en orden cronológico a: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 (trad. cast.: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978); Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, 1966 (trad. cast.: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970); Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966 (trad. cit.); E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967; Michel Foucault, «Qu'est ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julio-septiembre 1969; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 (trad. cast.: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976), y *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989); Wolfgang Iser, *The Implied reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974; Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976; Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 (trad. cast.: *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990); Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers*, Mimeo, 1981; Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli, 1985; Robert Scholes, *Protocols of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1989.

17. *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 278-287.

tuales, que se manifiestan en la superficie del texto, precisamente en forma de afirmaciones u otras señales. Como ha observado Paola Pugliatti,

la perspectiva fenomenológica de Iser asigna al lector un privilegio que ha sido considerado prerrogativa de los textos, es decir, el de establecer un «punto de vista», determinando así el significado del texto. El *Lector Modelo* de Eco (1979) no se presenta sólo como alguien que coopera en recíproca interacción con el texto; en mayor medida —y en un cierto sentido menor— nace con el texto, representa el sistema nervioso de su estrategia interpretativa. Por lo tanto, la competencia de los Lectores Modelo está determinada por el tipo de *imprinting* genético que el texto les ha transmitido... Creados con el texto, atrapados en él, gozan de toda la libertad que el texto les concede.<sup>18</sup>

Es verdad que Iser en *The Act of Reading* dice que «el concepto de lector implícito es, por tanto, una estructura textual que anticipa la presencia del receptor», pero inmediatamente después añade: «sin necesariamente definirlo». Para Iser «el rol del lector no es idéntico al lector ficticio retratado en el texto. Este último es simplemente un componente del rol del lector».<sup>19</sup>

Durante estas conferencias mías, aun reconociendo la existencia de esos otros componentes que tan brillantemente ha estudiado Iser, dirigiré sobre todo mi atención sobre ese «lector ficticio inscrito en el texto», dando por supuesto que la tarea principal de la interpretación consiste en encarnarlo, a pesar de que su existencia sea fantasmagórica. Si lo desean, soy más «germánico» que Iser, más abstracto o —como dirían los filósofos no-continentales— más especulativo.

Así es que hablaré de lector modelo no sólo para textos abiertos a múltiples puntos de vista, sino también para los que prevén un lector testarudo y obediente; en otras palabras, no existe sólo un lector modelo para el *Finnegans Wake* sino también para el ho-

18. «Reader's stories revisited», *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, número monográfico de *VS* 52/53, 1989, pp. 5-6.

19. *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 34-36. La versión inglesa, de la que se cita, es parcialmente diferente de la versión alemana, *Der Akt Des Lesens*, a partir de la cual J. A. Gimbernat ha realizado la traducción castellana, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; véanse en ese sentido las pp. 64-66 (N. del t.).

rario de trenes, y de cada uno de estos lectores el texto espera un tipo de cooperación diferente.

Desde luego, pueden resultarnos más excitantes las instrucciones que Joyce da a «un lector ideal aquejado por un insomnio ideal», pero igualmente debemos tomar en consideración el conjunto de instrucciones de lectura proporcionadas por un horario de trenes.

En este sentido, tampoco mi autor modelo es necesariamente una voz gloriosa, una estrategia sublime: el autor modelo actúa y se muestra incluso en la novela pornográfica más sórdida, indiferente a las razones del arte, para decirnos que las descripciones que nos ofrece deben constituir un estímulo para nuestra imaginación y para nuestras reacciones físicas. Y para tener un ejemplo de autor modelo que, sin pudor, se muestra inmediatamente, desde la primera página, al lector prescribiéndole las emociones que deberá experimentar, aun en el caso en que el libro no consiguiera comunicárselas, he aquí el principio de *My Gun Is Quick* de Mickey Spillane:

Cuando te encuentras sentado en casa, hundido confortablemente en un sillón ante el fuego, ¿te detienes un momento a pensar en lo que está ocurriendo fuera? Probablemente no. Te pones a leer un libro y experimentas las fuertes emociones producidas por gentes y acontecimientos que no existieron nunca... Es divertido, ¿verdad?... Los antiguos romanos ya lo hacían cuando, sentados en el Coliseo, contemplaban cómo las fieras destrozaban a un montón de seres humanos, deleitándose ante aquel espectáculo de sangre y terror... Naturalmente, la contemplación es algo fantástico. La vida vista por el agujero de una cerradura... Pero recuerda siempre esto. Fuera, *sí* pasan cosas... Ya no estamos en el Coliseo, pero la ciudad es un anfiteatro mucho mayor y, naturalmente, la gente es más numerosa. Las zarpas no son ya las de las fieras, pero las del hombre pueden ser igual de afiladas y doblemente viciosas. Has de ser veloz y hábil, de lo contrario serás *tú* el devorado... Pero has de ser veloz y hábil. Si no lo haces así, serás tú el cadáver.<sup>20</sup>

Aquí la presencia del autor modelo es explícita y, como se ha dicho, desvergonzada. Ha habido casos en los que con mayor des-

20. Mickey Spillane, *My Gun Is Quick*, Nueva York, Dutton, 1950, (*Mi pistola es veloz*, traducción de Rosalía Vázquez, Barcelona, Ediciones G. P., 1967, pp. 5-6).

vergüenza, pero con mayor sutileza, autor modelo, autor empírico, narrador y otras más imprecisas entidades se exhiben, se ponen en escena en el texto narrativo, con el propósito explícito de confundir al lector. Volvamos al *Gordon Pym* de Poe.

Dos entregas de esas aventuras habían sido publicadas en 1837, en el *Southern Literary Messenger*, más o menos con la forma que conocemos. El texto empezaba con «Me llamo Arthur Gordon Pym» y ponía en escena, por consiguiente, a un narrador en primera persona, pero ese texto aparecía bajo el nombre de Poe, como autor empírico (figura 1). En 1838, la historia completa aparecía en volumen, pero sin nombre del autor. En cambio, aparecía un prefacio firmado por A. G. Pym que presentaba aquellas aventuras como historia verdadera, y se avisaba de que en el *Southern Literary Messenger* esas mismas aventuras habían sido presentadas bajo el nombre del señor Poe, porque nadie se habría creído la historia y por ello daba igual presentarla como si fuera una ficción narrativa. Así pues, tenemos un Mr. Pym, autor empírico, que es el narrador de una historia verdadera, el cual escribe un prefacio que no forma parte del texto narrativo sino del paratexto.<sup>21</sup> Mr. Poe desaparece en el fondo, convirtiéndose en una especie de personaje del paratexto (figura 2). Pero al final de la historia, precisamente donde se interrumpe, interviene una nota que explica cómo los últimos capítulos se han perdido tras «la reciente y trágica muerte de Mr. Pym», una muerte cuyas circunstancias «son bien conocidas de los lectores por las informaciones de la prensa». Esta nota, no firmada (y ciertamente no escrita por Mr. Pym, de cuya muerte habla), no puede ser atribuida a Poe, porque en ella se habla de Mr. Poe como de un primer editor, al que aun así se le acusa de no haber sabido captar la naturaleza criptográfica de las figuras que Pym había introducido en el texto.

A estas alturas, el lector se siente inducido a considerar que Pym es un personaje ficticio, el cual como narrador habla no sólo al principio del primer capítulo, sino al principio del prefacio, el cual se convierte en parte de la historia y no en mero paratexto, y que el texto se debe a un tercer, y anónimo, autor empírico (que es el

21. Según Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987), el paratexto es el conjunto de los mensajes que preveen, acompañan o siguen a un texto, como las advertencias publicitarias, los títulos y los subtítulos, la solapa, los prefacios, las reseñas, etcétera.

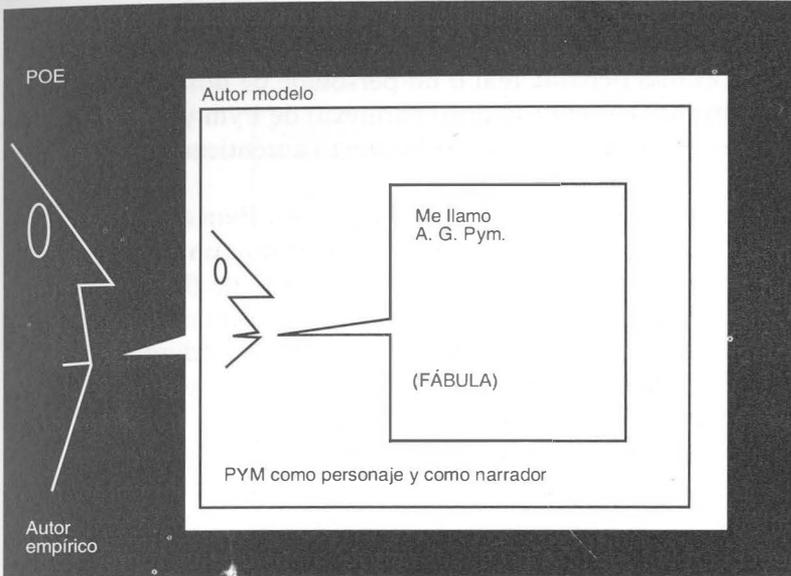


Figura 1

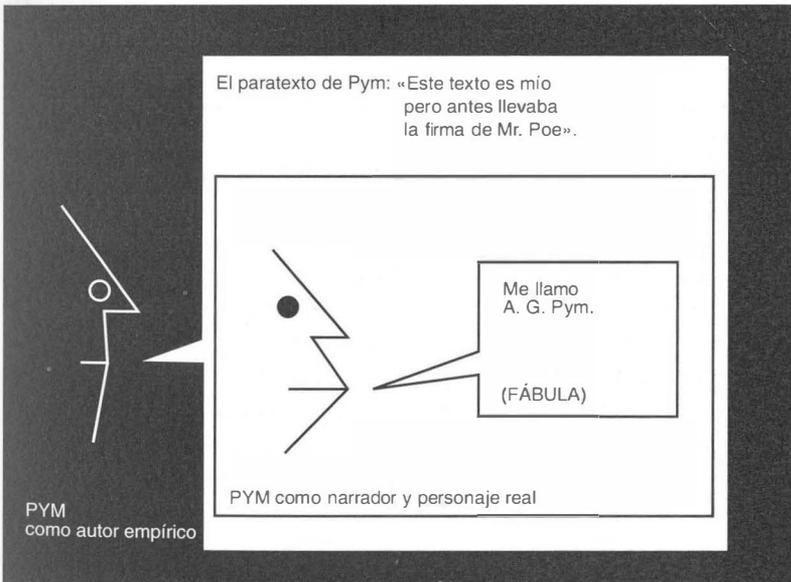


Figura 2

autor de la nota final, ésta sí un verdadero ejemplo de paratexto), el cual habla de Poe en los mismos términos en los que Pym hablaba de él en su falso paratexto. Y nos preguntamos entonces si Mr. Poe es una persona real o un personaje de dos historias diferentes, una contada por el falso paratexto de Pym y la otra relatada por un señor X, autor de un paratexto auténticamente tal, pero mendaz (figura 3).

Como último enigma, este misterioso Mr. Pym empieza su historia con un «Me llamo Arthur Gordon Pym», un incipit que no sólo anticipa el «Llamadme Ismael» de Melville (lo cual no tendría relevancia alguna), sino que parece parodiar también un texto en el que Poe, antes de escribir el *Pym*, había parodiado a un cierto Morris Mattson, el cual había empezado una novela suya con «Me llamo Paul Ulric».<sup>22</sup>

Deberemos entonces justificar al lector que empezara a sospechar que el autor empírico es el señor Poe, que se había inventado un personaje novelescamente dado como real, el señor X, que habla de una persona falsamente real, el señor Pym, que a su vez actúa como el narrador de una historia novelesca. El único elemento embarazoso sería que este personaje novelesco habla del señor Poe (el real) como si fuera un habitante del propio universo ficticio (figura 4).

¿Quién es, en todo este embrollo textual, el autor modelo? Quienquiera que sea, es la voz, o la estrategia, que confunde a los varios supuestos autores empíricos para que el lector modelo quede atrapado en este teatro catóptrico.

Y ahora volvamos a leer *Sylvie*. Usando un imperfecto al principio, la voz que hemos decidido denominar Nerval nos dice que debemos aprestarnos a escuchar una evocación. Al cabo de cuatro páginas, la voz pasa repentinamente del imperfecto al indefinido y cuenta de una noche pasada en el club después del teatro. Nos hace entender que también aquí escuchamos una evocación del narrador, pero que ahora él evoca un momento preciso, el momento en el que, conversando con un amigo de la actriz que él ama desde hace tiempo, sin haberla abordado nunca, se da cuenta de que lo que él ama no es una mujer, sino una imagen. Pero puesto que ahora

22. Cf. Harold Beaver, comentario a E. A. Poe, *The narrative of A. G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 250.

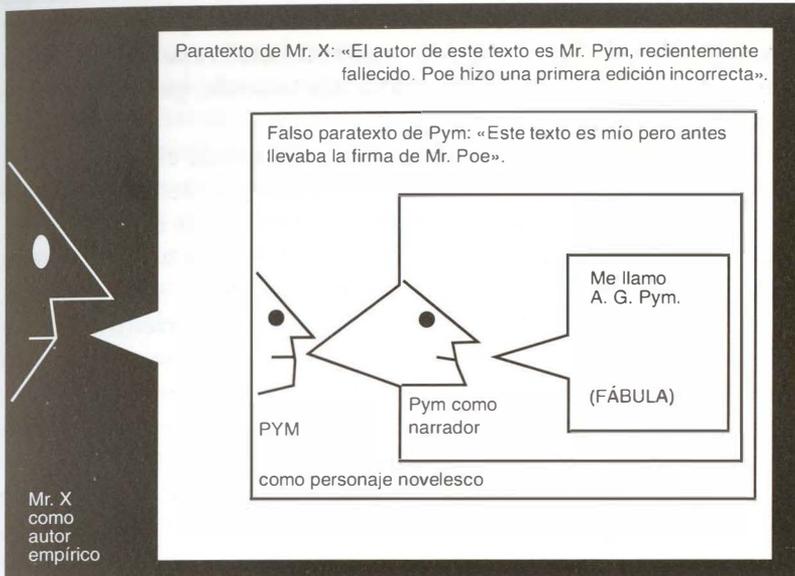


Figura 3

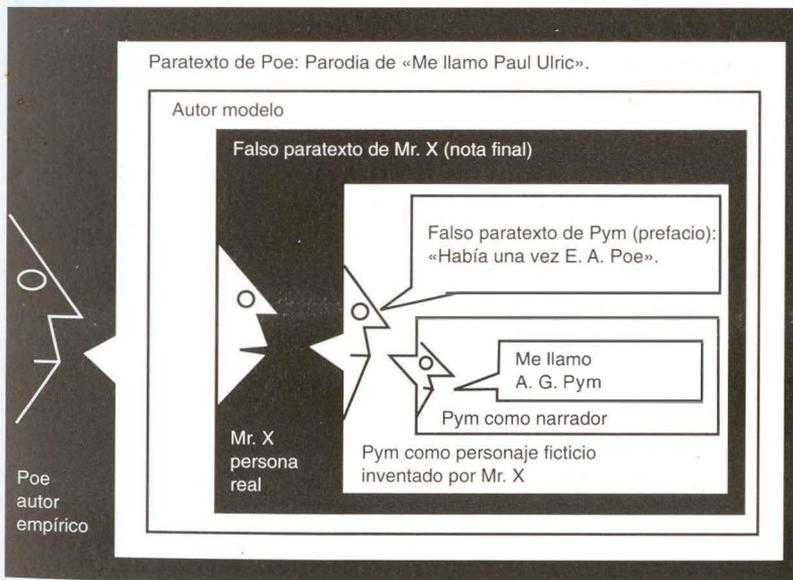


Figura 4

él se encuentra en la realidad fijada puntualmente por el tiempo pasado, lee en un periódico que, en la realidad, aquella noche en Loisy, lugar de su infancia, se está desarrollando la tradicional fiesta de los arqueros, en la que participaba adolescente, prendado de la bella Sylvie.

En el segundo capítulo, la narración se reanuda en imperfecto. El narrador pasa algunas horas en una semi-somnolencia en la que evoca una fiesta de su adolescencia. Recuerda a la tierna Sylvie, que lo amaba, y a la bella y altanera Adrienne, que aquella noche había cantado en el prado, aparición casi milagrosa, y luego había desaparecido para siempre entre los muros de un convento... Entre el sueño y la vigilia, el narrador se pregunta si no estará amando él, siempre y sin esperanza, la misma imagen; es decir, si por razones misteriosas, Adrienne y Aurélie, la actriz, no serán la misma persona.

En el tercer capítulo el narrador es embargado por el deseo de volver a ver el lugar de sus memorias de infancia, calcula que podría llegar antes del alba, sale, toma un coche de caballos y, a lo largo del viaje, mientras empieza a divisar los caminos, las colinas, los pueblos de su infancia, empieza una nueva evocación, esta vez de un período más cercano, que se remonta a unos tres años atrás. Pero al lector se le introduce en este nuevo flujo de recuerdos mediante una frase que —si la leemos con atención— parece estupefaciente:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Mientras el coche sube las cuestas, recompongamos los recuerdos del tiempo en que tan a menudo venía yo.

¿Quién pronuncia (o escribe) esta frase, quién nos comunica esta advertencia? ¿El narrador? Pero el narrador, que está hablando de un viaje que tuvo lugar años antes, cuando subió a ese coche, debería de decir algo como «mientras el coche subía por las pendientes, yo recompuse —o empecé a recomponer, o me dije ‘Ea, recompongamos’ — los recuerdos del tiempo en que tan a menudo venía yo». ¿Quiénes son —mejor dicho, quiénes somos—, en cambio, esos «nosotros» que, juntos, debemos recomponer unas me-

morias, y por tanto aprestarnos a llevar a cabo un nuevo viaje hacia el pasado? ¿Nosotros los que tenemos que hacerlo *ahora* (mientras el coche viaja en el mismo momento en que leemos) y no «entonces», cuando la carroza *estaba* yendo, en el momento pasado del que nos habla el narrador? Ésta no es la voz del narrador, es la voz de Nerval, autor modelo que por un instante habla en primera persona en la historia y nos dice, a nosotros lectores modelo: «Mientras él, el narrador, está subiendo por las colinas con su coche, recompongamos (con él, desde luego, pero también ustedes y yo) las memorias del tiempo en que tan a menudo iba él a esos lugares» (Figura 5).

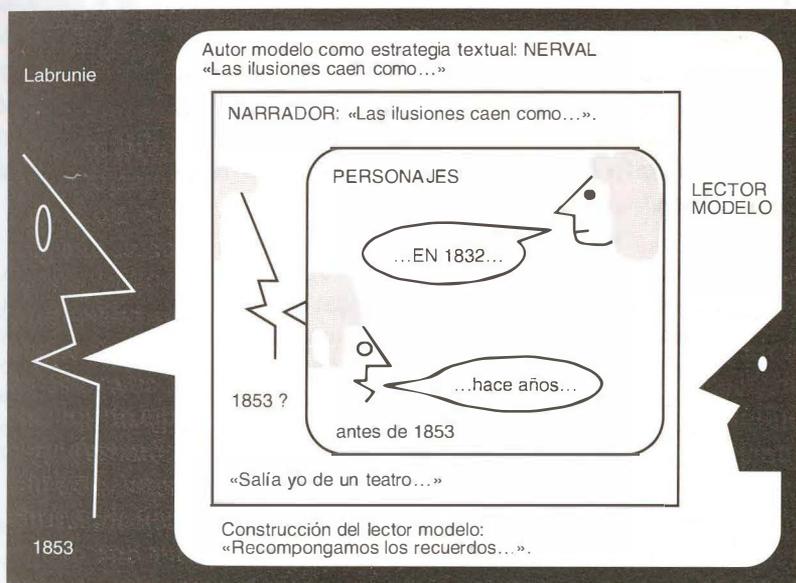


Figura 5

Esto no es un monólogo, es la frase de un diálogo entre tres personas: Nerval, que se introduce subrepticamente en el discurso del narrador; nosotros, a los que se nos implica tan subrepticamente como a aquél, mientras creíamos poder asistir a la historia desde fuera (nosotros, que creíamos que no habíamos salido en ningún momento del teatro); y el narrador, al que no se le deja fuera,

porque es él el que a esos lugares iba tan a menudo («J' y venais si souvent»).

Nótese, además, que podrían escribirse muchas páginas sobre ese «j'y»: ¿es un «allí», allí, donde estaba el narrador aquella noche? ¿Es un «aquí», aquí, donde Nerval de golpe nos está transportando?

En esta narración donde los tiempos y los espacios se confunden de manera inextricable, en este punto parecen confundirse también las voces. Pero esta confusión está orquestada tan admirablemente que resulta imperceptible, o *casi*, visto que nosotros la estamos percibiendo. No es confusión, es, en cambio, un momento de límpida visión, de epifanía de la narratividad, donde aparecen juntas las tres personas de la trinidad narrativa: autor modelo, narrador y lector.

Autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura. Se construyen mutuamente. Creo que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto.

En el párrafo 66 de las *Philosophical Investigations*, Wittgenstein escribe:

Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay común a todos ellos? —No digas: «Tiene que haber algo común a ellos o no los llamaríamos 'juegos'»— sino *mira* si hay algo común a todos ellos. —Pues si los miras no verás por cierto algo que sea común a *todos*, sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos.<sup>23</sup>

Todos los pronombres personales no indican en absoluto una persona empírica llamada Ludwig o un lector empírico: representan puras estrategias textuales, que se disponen en forma de apelación, como el principio de un diálogo. La intervención de un sujeto que habla es complementaria a la activación de un lector modelo que sepa continuar el juego de la indagación sobre los juegos, y el perfil intelectual de ese lector, incluso la pasión que lo empujará

23. *Investigaciones Filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona, Crítica, 1988, p. 87.

a jugar este juego sobre los juegos, están determinados sólo por el tipo de operaciones interpretativas que aquella voz le pide que lleve a cabo: considerar, mirar, ver, encontrar parentescos y semejanzas.

De la misma forma, el autor no es sino una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas, y que pide ser imitado: cuando esta voz dice «Me refiero», quiere establecer un pacto, por el cual con el término *juego* deben entenderse juegos de cartas, juegos de tablero, etcétera, etcétera. Pero esta voz se abstiene de definir el término *juego*, y nos invita a definirlo nosotros, o a reconocer que no se puede definir satisfactoriamente como no sea en términos de «parecidos de familia». En este texto, Wittgenstein no es sino un estilo filosófico, y su lector modelo no es sino la capacidad y la voluntad de adaptarse a ese estilo, cooperando para hacerlo posible.

Y así yo, voz sin cuerpo, sin sexo (y sin historia, como no sea la que empieza con esta primera conferencia y acabará con la última), les invito, amables lectores, a colaborar en mi juego durante las próximas cinco citas.

LOS BOSQUES DE LOISY

Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos (para salir lo antes posible, o para conseguir llegar a la casa de la Abuela, o de Pulgarcito, o de Hänsel y Gretel); la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no. Igualmente, hay dos modos para recorrer un texto narrativo. Éste se dirige ante todo a un lector modelo de primer nivel, que desea saber (y justamente) cómo acaba la historia (conseguirá Achab capturar a la Ballena, se encontrará Leopold Bloom con Stephen Dedalus después de haberse cruzado con él casualmente algunas veces en el curso del 16 de junio de 1904). Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta, y quiere descubrir cómo procede el autor modelo que lo está instruyendo paso a paso. Para saber cómo acaba la historia basta, por lo general, leer una sola vez. Para reconocer al autor modelo es preciso leer muchas veces, y algunas historias hay que leerlas una e infinitas veces. Sólo cuando los lectores empíricos hayan descubierto al autor modelo y hayan entendido (o incluso solamente empezado a comprender) lo que «Ello» quería de ellos, ellos se habrán convertido en el lector modelo cabal.

Quizá el texto en el que la voz del autor modelo hace una apelación más explícita a la colaboración del lector de segundo nivel, es una famosa novela policiaca, *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie. Todos conocen la historia: un narrador habla en primera persona y cuenta cómo Hércules Poirot llega a descubrir paso a paso al culpable, salvo que, al final, nos enteramos por la voz de Poirot de que el culpable es el que narra, y no puede el narrador negar su culpa. Pero mientras espera el arresto, y se prepara al suicidio, el narrador se dirige directamente a sus lectores.

En efecto, este narrador es una figura ambigua porque no es el personaje que dice «Yo» en el libro escrito por otro, sino que se presenta, más bien, como quien ha escrito físicamente lo que estamos leyendo (como le había sucedido a Arthur Gordon Pym), y por lo tanto encarna también al autor modelo. O si lo prefieren, es el autor modelo quien habla sirviéndose de él, o a través de él captamos de manera casi física la presencia del autor modelo.

El narrador invita al lector a releerse el libro desde el principio porque, afirma, si el lector hubiera sido agudo, se habría dado cuenta de que él nunca había mentado. A lo sumo, había sido reticente porque ya se sabe, diríamos nosotros, un texto es una máquina perezosa que espera mucha colaboración del lector. Y no sólo invita a releer, sino que ayuda físicamente al lector de segundo nivel a hacerlo, citando al final algunas de las frases de los capítulos iniciales.

Me siento orgulloso de mi capacidad de escritor. En efecto, ¿qué puede ser más claro que las frases siguientes?:

«Habían entrado el correo a las nueve menos veinte. A las nueve menos diez le dejé con la carta todavía por leer. Vacilé con la mano en el picaporte, mirando atrás y preguntándome si olvidaba algo». Todo era cierto... Pero supongan que pusiera una línea de puntos después de la primera frase. ¿Se habría preguntado alguien lo que ocurrió en aquellos diez minutos?

En este punto el narrador explica lo que había hecho de verdad en esos diez minutos. Luego sigue:

He de confesar que me sobresalté al encontrar a Parker al otro lado de la puerta. He apuntado fielmente este detalle.

Más tarde, cuando se descubrió el crimen y envié a Parker a telefonar a la policía, qué frases tan acertadas: «Hice lo poco que es preciso hacer». Poca cosa... meter el dictáfono en mi maletín y alinear el sillón contra la pared.<sup>24</sup>

No siempre, naturalmente, el autor modelo es tan explícito. Si volvemos a *Sylvie*, nos encontramos ante un autor que quizá no

24. *El asesinato de Roger Ackroyd*, traducción de G. Bernard de Ferrer, Barcelona, Molino, 1995, pp. 254-255.

quería que releyéramos, o mejor dicho, que quizá quería que lo hiciéramos, pero sin entender qué nos había sucedido durante la primera lectura. Proust, en las páginas que ha dedicado a Nerval, cuenta las impresiones que cualquiera de nosotros estaría dispuesto a expresar después de una primera lectura de *Sylvie*:

Así pues lo que hallamos aquí es uno de esos cuadros de un color irreal que no vemos en la realidad... pero que en ocasiones sí vemos en el sueño, o que la música evoca. A veces, en el instante de conciliar el sueño, se les percibe, se quiere fijar y definir su forma. Se despierta uno entonces, y ya han desaparecido...<sup>25</sup>

La narración le transmite «algo vago y obsesivo como el recuerdo. Es una atmósfera. La atmósfera azulada y purpúrea de *Sylvie*». Algo que «no está en las palabras» sino que «está entre las palabras, como la bruma de una mañana de Chantilly».<sup>26</sup>

La palabra «bruma» es muy importante. Parece de verdad que el efecto que *Sylvie* está destinado a producir en su lector es un «efecto niebla», como si miráramos un paisaje con los ojos entrecerrados, sin distinguir exactamente el contorno de las cosas. Pero no es que no se distingan las cosas, porque, es más, las descripciones de paisajes y de personas en *Sylvie* son nítidas, precisas, de una claridad neoclásica. En efecto, lo que el lector no consigue entender es en qué momento del tiempo se encuentra. Como ha escrito Georges Poulet en *Les Métamorphoses du cercle*, «su pasado le hace un corro alrededor».<sup>27</sup> El mecanismo fundamental de *Sylvie* está basado en una continua alternancia de miradas hacia atrás y miradas hacia adelante (es decir, de esos dos movimientos narrativos que Genette ha llamado *analepsis* y *prolepsis*) y en ciertos grupos de *analepsis* a cajas chinas.<sup>28</sup>

25. «Gérard de Nerval», *Contre Sainte-Beuve*, traducción de José Cano Tembleque, en *Ensayos literarios*, Barcelona, Edhasa, 1971, pp. 140-141.

26. *Ibid.*, p. 145.

27. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, París, Plon, 1961, p. 255.

28. Cf. Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989. En las conferencias pronunciadas en inglés evité estos términos técnicos con raíz griega, siempre abstrusos para un público americano, por muy culto que sea, y he usado *flash-back* y *flashforward*. Visto que en cualquier otro idioma éstas serían palabras extranjeras, me ha parecido oportuno usar los términos originales de Genette, que además pertenecen al léxico de la retórica clásica. Sobre las relaciones entre tiempo y narratividad, para lo que se diga en las páginas sucesivas, soy deudor también de: Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi,

Cuando se nos cuenta una historia que se refiere a un Tiempo Narrativo 1 (el tiempo del que se narra, que puede ser hace dos horas o hace mil años), tanto el narrador (en primera o tercera persona) como los personajes pueden referirse a algo que aconteció antes del tiempo del que se narra. O pueden aludir a algo que, en el tiempo de la narración, debe suceder aún, y que es anticipado. Como dice Genette, la analepsis parece reparar un olvido del narrador, la prolepsis es una manifestación de impaciencia narrativa.

Sucede también cuando alguien nos cuenta un hecho cualquiera: «Fíjate, ayer me encontré con Pedro, quizá te acuerdes de él, es el que hace dos años iba a correr todas las mañanas (*analepsis*). Pues bien, estaba pálido, y te diré que entendí sólo más tarde por qué (*prolepsis*), y va y me dice —ah, se me olvidaba decirte que cuando le vi estaba saliendo de un bar, y acababan de dar las diez de la mañana, entiendes (*analepsis*)— pues eso, Pedro me dice —Dios mío, a que no adivinas qué me dijo (*prolepsis*)— pues me dice que...». Espero, para la continuación de esta conferencia, ser algo menos confuso. Sin duda con mayor sentido artístico, Nerval nos desconcierta durante todo el relato con un juego vertiginoso de analepsis y prolepsis.

El narrador ama a una actriz, sin saber si su amor podría ser correspondido. La página de un periódico le evoca de repente la propia infancia, vuelve a casa y en una especie de duermevela se acuerda de dos muchachas, Sylvie y Adrienne. Adrienne había sido como una visión, rubia, alta y esbelta, «espejismo de la gloria y la belleza... por sus venas corría la sangre de los Valois», mientras Sylvie aparecía como una «petite fille» de la aldea vecina, una campesina de ojos negros y «de piel ligeramente bronceada», infantilmente celosa de la atención que el narrador reserva a Adrienne.

Al cabo de algunas horas insomnes, el narrador decide tomar un simón y llegarse al lugar de sus recuerdos. Durante el viaje em-

---

1974 (trad. cast.: *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976); Paul Ricoeur, los tres volúmenes de *Temps et récit*, París, Seuil, 1983, 1984, 1985 (*Tiempo y Narración*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Cristiandad, 1987); Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978; Gerald Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlín, Mouton, 1982; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985 (*Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1995).

pieza a recordar de nuevo otros episodios («Recomposons les souvenirs...»). Ciertamente, estamos en un pasado más cercano al momento del viaje: «quelques années s'étaient écoulées». En esta larga analepsis, Adrienne vuelve a aparecer sólo fugazmente, pero como recuerdo en el recuerdo, mientras que Sylvie está fulgurantemente viva y real. Ya no es la pequeña campesina a la que el narrador no había hecho caso, «¡se había vuelto tan hermosa!... Su sonrisa, que de repente iluminaba unos rasgos regulares y plácidos, tenía algo de ateniense». Ahora está adornada de todas las gracias que el narrador adolescente atribuía a Adrienne, y quizá con ella el narrador podría satisfacer su necesidad de amor. En una conmovedora visita a la tía de Sylvie, disfrazándose él y ella de novios de otros tiempos, parecen prefigurar su posible felicidad. Pero es demasiado tarde, o demasiado pronto. Al día siguiente el narrador vuelve a París.

Helo ahora, mientras el coche sube por las cuestas, volviendo una vez más al pueblo natal. Son las cuatro de la mañana, y el narrador empieza una nueva analepsis, sobre la que volveremos otro día. Y aprecien, se lo ruego, mi prolepsis: porque aquí (capítulo 7) verdaderamente los tiempos se confunden completamente y no se entiende si una última fugaz visión que él ha tenido de Adrienne, y de la que se acuerda sólo ahora, fue antes o después de la fiesta que acaba de evocar. Pero el paréntesis es breve. Volvemos a encontrar al narrador llegando a Loisy, mientras está a punto de concluirse la fiesta del arco, y vuelve a encontrarse con Sylvie. Ahora ella es ya una joven mujer, siempre fascinante, con ella recuerda varios aspectos de su infancia y adolescencia (las analepsis se introducen en el relato casi de pasada), pero comprende que ella ha cambiado. Se ha convertido en una artesana que produce guantes, lee a Rousseau, sabe cantar con gracia arias de ópera, incluso «*elle phrasait!*». Y por último, va a casarse con el hermano de leche y amigo de infancia del narrador, el cual comprende que el tiempo del hechizo es irrecuperable, y que perdió un día su ocasión.

El narrador, de nuevo en París, conseguirá por fin tener una relación amorosa con Aurélie, la actriz. Y en este punto, el relato acelera: el narrador vive con Aurélie, descubre que en efecto no la ama, con ella vuelve una vez más al pueblo de Sylvie, a esas alturas madre feliz, amiga, acaso hermana. En el último capítulo, el narrador, después de haber sido abandonado por la amante (o de-

jarse abandonar), habla una vez más con Sylvie, reflexionando sobre sus ilusiones perdidas.

La historia podría ser muy trivial, pero la trama de analepsis y prolepsis la vuelve mágicamente irreal. El lector, como decía Proust, se ve obligado «en todo instante a volver las páginas que anteceden para ver dónde se encuentra, si en el presente o en el recuerdo del pasado».<sup>29</sup> El efecto niebla es tan avasallador que normalmente el lector fracasa en esa empresa. Se entiende por qué Proust, que está fascinado por la búsqueda del tiempo perdido, y que acabará su obra bajo el signo del tiempo recobrado, vio en Nerval un maestro, un antecesor. Que, sin embargo, no consiguió vencer, sino que perdió, su batalla con el tiempo.

¿Pero quién pierde la batalla? ¿Gérard Labrunie, autor empírico, destinado ya al suicidio, Nerval autor modelo, o el lector? Mientras estaba escribiendo *Sylvie*, Labrunie había estado varias veces en un sanatorio, en un estado de salud mental bastante crítico, y en *Aurélia* (II, 5) nos cuenta cómo estaba trabajando: «He escrito penosamente, casi siempre a lápiz, en hojas sueltas, abandonándome a los azares de la fantasía o del paseo».<sup>30</sup> Él escribía tal y como el lector empírico lee al principio, sin determinar las conexiones temporales, el antes y el después. Proust dirá que *Sylvie* «c'est le rêve d'un rêve», pero Labrunie estaba escribiendo de verdad como si soñara. No así Nerval como autor modelo. La aparente incertidumbre sobre tiempos y lugares que constituye el hechizo de *Sylvie* (y pone en crisis al lector de primer nivel) se rige sobre una estrategia narrativa y una táctica gramatical tan perfecta como el mecanismo de un reloj; y, sin embargo, puede manifestarse sólo ante los ojos del lector modelo de segundo nivel.

¿Cómo se convierte uno en lector modelo de segundo nivel? Es necesario reconstruir la secuencia de los acontecimientos que el narrador prácticamente había perdido, para luego entender no tanto cómo la había perdido, él, el narrador, sino cómo Nerval induce al lector a que la pierda.

Para entender qué hay que hacer es necesario retomar un tema fundamental de todas las teorías modernas de la narratividad, lo

29. «Gérard de Nerval», en *Contre Sainte-Beuve*, p. 146.

30. *Sylvia, Aurélia*, traducción de Alain Verjat Massmann, Barcelona, Bosch, 1993, p. 223.

que los formalistas rusos llamaban la diferencia entre *fabula* y *sjužet* y que traduciremos como *fábula* y *trama*.

La historia de Ulises, tanto la que cuenta Homero como la que reconstruye Joyce, probablemente era conocida por los griegos antes de que se escribiera la *Odisea*. Ulises abandona Troya en llamas y se pierde con sus compañeros en el mar. Encuentra extraños pueblos y horribles monstruos, lestrigones, cíclopes, lotófagos, baja a los infiernos, huye de las sirenas, y por fin cae prisionero de la ninfa Calipso. En ese punto los dioses deciden favorecer su regreso a la patria. Calipso es inducida a liberar a Ulises, que vuelve a hacerse a la mar, naufraga entre los feacios y le cuenta a Alcino su historia. A continuación, zarpa hacia Ítaca donde derrota a los pretendientes y se reúne con Penélope. La fábula, por tanto, procede de manera lineal desde un momento inicial  $T_1$  hacia un momento final  $T_x$  (figura 6).

Pero la trama de la *Odisea* es muy diferente. La *Odisea* empieza en *medias res*, en un momento  $T_0$ , cuando esa voz que llamamos Homero empieza a hablar. Podemos identificar ese momento con el día en el que, según la tradición, Homero empezó su canto,



Figura 6. Fábula

o con el momento en que nosotros empezamos a leer. En cualquier caso, la trama empieza en el momento  $T_1$ , cuando Ulises ya es prisionero de Calipso, escapa de sus insidias amorosas, naufraga entre los feacios y sólo entonces (que llamaremos  $T_2$ , y que corresponde al canto octavo) cuenta su historia. La narración se remite a muchos años antes ( $T_3$ ), y por primera vez el lector se entera de las diversas aventuras de su héroe. Esta analepsis dura una buena parte del poema, y sólo en el canto trece el texto nos lleva al tiempo al que habíamos llegado en el canto octavo. Ulises zarpa hacia Ítaca para concluir su peripecia (figura 7).

Hay relatos denominados formas simples, como los cuentos de hadas, en los que sólo está presente la fábula, y *Caperucita Roja* es uno de éstos: empieza con la niña que sale de casa y se aventura por el bosque, y acaba con la muerte del lobo y el regreso de la

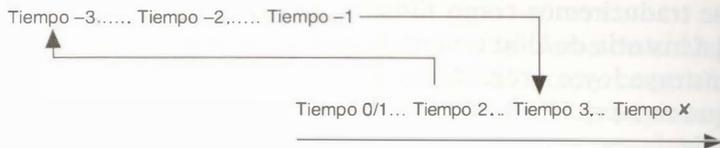


Figura 7. Trama

niña a casa. Otro ejemplo de forma simple, todo fábula, podrían ser los *limericks* de Edward Lear:

There was an Old Man of Peru  
 who watched his wife making a stew;  
 But once by mistake  
 In a stove she did ~~did~~ bake  
 That unfortunate Man of Peru.

Es decir,

Había un vejancón de Barbados  
 Que vigilaba de su esposa los estofados;  
 Hasta que un día por desatino,  
 Ella asó como un cochino  
 A aquel desdichado vejancón de Barbados.<sup>31</sup>

Intentemos contar esta historia tal como habría sido referida por el *New York Times*: «Lima, 17 de Marzo. Ayer Álvaro Gonzáles, 41 años, dos hijos, empleado del Peruvian Chemical Bank, fue cocinado por error por su mujer, Lolita Sánchez de Medinaceli, durante la preparación de un típico plato local...».

¿Por qué esta historia no es «buena» como la de Lear (o como su libre traducción)? Porque Lear cuenta la fábula, pero la fábula es sólo el contenido de su narración. Este contenido tiene una forma, una organización, que es la de la forma simple, y Lear no la complica con una trama. Sin embargo, expresa la forma del propio contenido narrativo a través de una forma de la expresión, que

31. *Disparatario*, traducción de Cristóbal Serra y Eduardo Jordá, Barcelona, Tusquets, 1984, p. 95.

consiste en el esquema métrico, en el juego de rimas típico del *limerick*. La fábula se comunica a través de un *discurso narrativo* (figura 8).

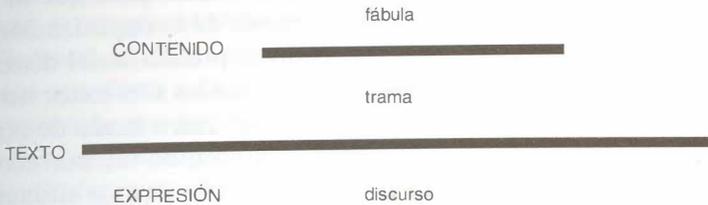


Figura 8. Texto

Podríamos decir que *fábula* y *trama* no son una cuestión de lenguaje. Son estructuras casi siempre traducibles también a otro sistema semiótico, y, en efecto, puedo contar la misma fábula de la *Odisea*, organizada según la misma trama, a través de una paráfrasis lingüística, como acabo de hacer, o en una película o cómic, porque también en estos dos sistemas semióticos existen señales de analepsis. En cambio, las palabras con las que Homero cuenta la historia forman parte del texto homérico, y no se pueden parafrasear o traducir fácilmente en imágenes.

En un texto narrativo la trama puede faltar, pero fábula y discurso no: la fábula de *Caperucita Roja* nos ha llegado a través de discursos diferentes, el de Grimm, el de Perrault, el de nuestra madre. Naturalmente también el discurso forma parte de la estrategia del autor modelo. Forma parte del discurso, y no de la fábula, ese indirecto y patético comentario de Lear, que nos dice que el Old Man of Peru era «unfortunate». En cierto sentido, el discurso, no la fábula, se preocupa de informar al lector moderno que debería conmovirse por el destino del Old Man. Pero forma parte también del discurso la forma del *limerick*, que lleva consigo una connotación absurda e irónica, y por lo tanto, al elegir la forma del *limerick*, Lear nos dice que podemos reírnos de una fábula que, dicha en la modalidad discursiva del *New York Times*, debería hacernos llorar.

Cuando el texto de *Sylvie* dice «mientras el coche sube las cuestas, recompongamos los recuerdos del tiempo en que tan a menu-

do venía yo», habíamos decidido que quien nos está hablando no es el narrador sino el autor modelo. Es evidente que, en ese momento, el autor modelo no se manifiesta como modo de organizar la fábula a través de una trama, sino a través del discurso narrativo.

Muchas teorías de la literatura se han batido para que la voz del autor modelo se dejara oír sólo a través de la organización de los hechos (fábula y trama), reduciendo la presencia del discurso a lo mínimo; no como si no existiera, sino como si el lector no debiera advertir sus sugerencias. Para Eliot «el único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un 'correlativo objetivo'; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular». <sup>32</sup> Proust, mientras elogia el estilo de Flaubert, deplora que escriba aún frases como «esas buenas y viejas posadas que siempre conservan algo de su esencia pueblerina». Cita «Madame Bovary se acercó a la chimenea» y observa con satisfacción: «nunca se dijo que tuviera frío». Proust quiere un «estilo enjuto, de pórdido, sin una fisura, sin una añadidura», en el que tengamos sólo «una aparición de las cosas». <sup>33</sup>

El término «aparición» nos recuerda la «epifanía» de Joyce. Hay epifanías de los *Dubliners* donde la mera representación de los acontecimientos le dice al lector qué debe intentar entender. En cambio, en la epifanía de la muchacha pájaro del *Portrait* es el discurso, no la pura fábula, el que orienta al lector.

Por eso creo que es imposible traducir filmicamente la aparición de la muchacha del *Portrait*, mientras que John Huston ha conseguido reconstruir filmicamente la atmósfera de un relato como «The Dead» (en la película homónima), a través de la simple exhibición de los hechos, de las situaciones y de los diálogos de los personajes.

Me he visto obligado a este largo excursus sobre los varios niveles del texto narrativo porque se trata ahora de responder a una pregunta insidiosa: si hay textos que tienen sólo fábula y nada de trama, ¿no será posible que haya textos como *Sylvie* que tienen sólo-

32. «Hamlet», en *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1932 (*Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, traducción de Sara Rubinstein, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 184).

33. «À ajouter à Flaubert», en *Contre Saint-Beuve*, edición de Pierre Clarac, París, Gallimard, 1971, p. 300.

trama y nada de fábula? ¿No será *Sylvie* un texto que dice lo imposible que resulta reconstruir una fábula? ¿No le pide acaso el texto al lector que se convierta en un enfermo como Labrunie, incapaz de distinguir entre sueño, memoria y realidad? El uso mismo del imperfecto, ¿no indica que el autor quería que nos perdiéramos, y no que analizáramos su uso de los imperfectos?

Se trata de elegir entre dos declaraciones. Una, donde Labrunie (en una carta a Dumas, que aparece en *Les Filles du feu*) dice irónicamente que sus escritos no son más complejos que la metafísica de Hegel, y añade que «perderían su encanto si se los explicara, si ello fuera posible». La otra es sin duda de Nerval, en el último capítulo de *Sylvie*: «Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien de coeurs me comprendront». Así pues: «He intentado fijar mis quimeras en la página sin demasiado orden, pero muchos corazones me comprenderán». ¿Deberíamos entender que Nerval no ha seguido orden alguno o reconocer que el orden que ha seguido no se muestra a primera vista? ¿Debemos pensar que Proust, que analizaba con tanta sutileza el uso de los tiempos verbales en Flaubert, y era tan sensible a los efectos de su estrategia narrativa, podía pedirle a Nerval que nos sedujera con sus imperfectos sin que nosotros experimentáramos nada más que (ante este tiempo cruel que nos presenta la vida como algo efímero y pasivo al mismo tiempo) un sentimiento de misteriosa tristeza? ¿O que Labrunie habría puesto mucho cuidado en inventar un orden, pero no quería que nos diéramos cuenta de los artificios que había usado para arrastrarnos a la perdición?

Me dicen que la Coca Cola resulta agradable al paladar porque contiene algunas sustancias cuyo secreto los magos de Atlanta no revelarán jamás. Pero no consigo aceptar este *Coke-oriented Criticism*. Encuentro inaceptable el pensamiento de que Nerval no quería que su lector reconociera y apreciara sus estrategias estilísticas. Nerval no quería sólo que nosotros sintiéramos *que* los tiempos eran confusos, quería también que comprendiéramos *de qué manera* había conseguido confundirlos.

Se podría objetar que mi noción de literatura no corresponde a la de Nerval, y quizá no corresponde a la de Labrunie; pero ésta encuentra apoyo en el texto de *Sylvie*. Este relato que empieza con un vago «Je sortais d'un théâtre», como para introducirnos inme-

diatamente en un tiempo parecido al de los cuentos de hadas, acaba con una fecha, la única del libro. Sylvie, cuando ya el narrador ha perdido todas sus ilusiones, dice: «Pauvre Adrienne! Elle est morte au couvent de Sain-S..., vers 1832».

¿Por qué esa fecha importuna e imperiosa, que aparece en la más estratégica de las posiciones textuales, justo al final, y que parece querer romper con una referencia precisa el encanto del texto? Como quería Proust, estamos obligados a regresar sin cesar a las páginas previas para entender dónde nos encontramos, si en el presente o en el pasado. En efecto, si volvemos hacia atrás, nos damos cuenta de que todo el discurso narrativo está constelado de indicaciones temporales.

A la primera lectura se pierden, pero a la segunda lectura emergen claramente. El narrador, en el momento en el que narra, dice que ama a la actriz desde hace un año, después de la primera analepsis se refiere a Adrienne como a «una figura olvidada desde hacía años», pero de Sylvie se pregunta «¿por qué la he olvidado desde hace tres años?». El lector piensa en un principio que han pasado tres años desde la época de esa primera analepsis, y se pierde aún más, porque si así fuera, el narrador no sería un joven acaudalado, sino todavía un muchacho. Pero al principio del cuarto capítulo, cuando inicia la segunda analepsis, mientras el coche sube por la colina, el texto empieza diciendo que «habían transcurrido algunos años». ¿Desde cuándo? Probablemente desde el período de la infancia, objeto de la primera analepsis. Quizá, piensa el lector, han pasado algunos años desde la época de la primera a la segunda analepsis, y tres desde el tiempo de la segunda hasta aquella noche. Durante la segunda y amplia analepsis se entiende con bastante facilidad que el narrador se detiene en esos lugares una noche y el día siguiente. El capítulo en el que los nexos temporales son más confusos, el séptimo, empieza con «son las cuatro de la mañana», y en el capítulo siguiente se dice que el narrador llega a Loisy rayando el alba. Se detiene todo el día, y se pone en marcha la mañana siguiente. Desde el momento en el que el narrador vuelve a París y empieza la relación con la actriz, las indicaciones temporales se hacen más apremiantes: se dice que han transcurrido unos meses, se citan, después de un acontecimiento, «los días siguientes», luego se habla de «dos meses más tarde», del «verano siguiente», de un «día después», de una velada precisa, etcétera.

Esta voz que nos comunica estas remisiones temporales puede querer, quizá, hacernos perder el sentido del tiempo, pero nos invita también a reconstruir la secuencia exacta de los acontecimientos.

He aquí por qué les ruego que sigan el diagrama de la figura 9: no crean que se trata de un ejercicio anatómico inútil y cruel. Sirve para hacernos captar un poco más el misterio de *Sylvie*.

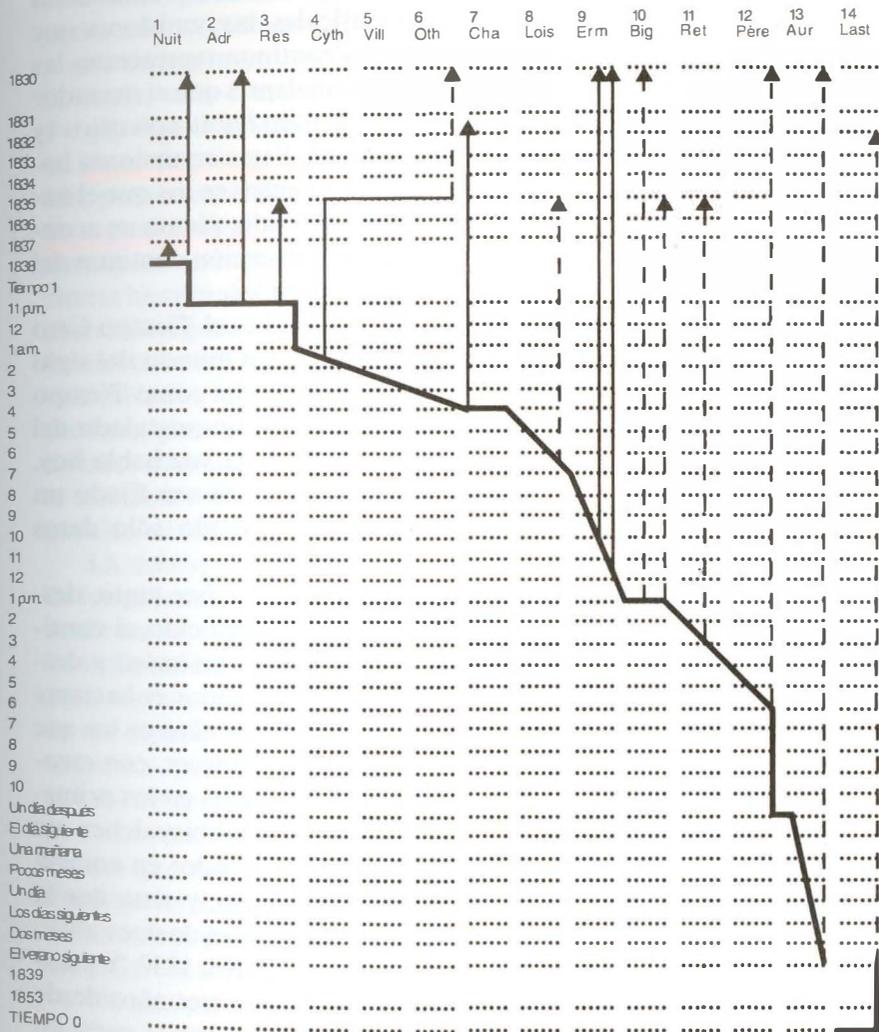


Figura 9

Dispongamos la secuencia de la fábula implícita (la que he reconstruido, aun cuando Nerval aluda a ella por pálidos indicios) en una columna vertical, mientras en horizontal disponemos la secuencia de los capítulos, es decir, la secuencia de la trama. La secuencia de la fábula explícita, aquella sobre la cual Nerval nos ofrece informaciones en el texto, aparece ahora como una línea denticulada y rota que se extiende a lo largo de la línea horizontal de la trama. De ella brotan, como flechas verticales, las remisiones que apuntan al pasado. Las flechas de línea continua representan las analepsis del narrador, las punteadas las analepsis que el narrador atribuye a los personajes, o a sí mismo cuando habla con otros (y son indicios, alusiones, breves evocaciones). Estas excursiones hacia atrás deberían generarse a partir de momentos en los que el narrador, mientras cuenta en su pretérito indefinido, piensa en acontecimientos de su pretérito anterior, pero la inserción continua del imperfecto confunde estas relaciones temporales.

¿Cuándo habla el narrador? Es decir, ¿cuál es el Tiempo Cero en el que habla? Dado que el texto cuenta de un mundo del siglo XIX, y *Sylvie* fue escrito en 1853, elegimos esa fecha como Tiempo Cero de la narración. Es una pura convención, un postulado del cual partir: habría podido decidir también que la voz habla hoy, mientras leo, en 1993. Lo que importa es que una vez fijado un  $T_0$ , pueda hacerse una cuenta atrás exacta, usando sólo datos aportados por el texto.

Si calculamos que Adrienne murió en 1832, y, por tanto, después de que el narrador adolescente la hubiera conocido, si consideramos que después de la noche en que tomó un simón, y después de volver, dos días más tarde, a París, el narrador es bastante explícito al decirnos que habían pasado meses y no años en los que estuvo en relaciones con la actriz, es posible establecer, con razonable aproximación, que la noche de la que se habla en los primeros tres capítulos y todo el episodio del regreso a Loisy deben ser colocados alrededor de 1838. Imaginando al narrador en aquella época como un dandy de poco más de veinte años, y visto que la primera analepsis nos lo describe adolescente, quizá de doce años, podemos establecer que el primer recuerdo se refiere a 1830. Y puesto que se nos dice que en ese 1838 habían pasado tres años desde el tiempo al que se refiere la segunda analepsis, podemos considerar que aquellos acontecimientos tuvieron lugar en torno a 1835.

La fecha final de 1832, muerte de Adrienne, nos ayuda porque ya en 1835 Sylvie hace vagas alusiones que nos dejan pensar que en aquella época Adrienne había muerto ya («Votre religieuse... Cela a mal tourné»). He ahí que entonces, fijadas dos referencias cronológicas convencionalmente precisas, 1853 como  $T_0$  de la voz narrante, una noche de 1838 como  $T_1$  en que empieza el juego de los recuerdos, podemos fijar con notable aproximación una serie regresiva de segmentos temporales que nos vuelven a llevar a 1830, y una serie progresiva que nos lleva hasta la separación final de la actriz, más o menos en 1839.

¿Qué gana el lector con esta reconstrucción? Nada, si se queda en lector de primer nivel. Quizá consiga disipar algún efecto de niebla, pero corre el riesgo de perder el encanto del extravío. El lector de segundo nivel se da cuenta, en cambio, de que estas evocaciones siguen un orden, que estos repentinos *embrayages* o conmutaciones temporales y estos subitáneos y rápidos regresos al presente narrativo siguen un ritmo. Nerval ha conseguido crear sus efectos de niebla trabajando sobre una especie de partitura musical. Como una melodía, que primero se goza por los efectos indirectos que provoca, pero más tarde permite descubrir de qué forma una serie de intervalos inesperados ha producido esos efectos. Esta partitura nos dice cómo, a través del juego de las «conmutaciones» temporales, al lector se le impone un «tempo» musical.

La máxima condensación de analepsis se verifica en el curso de los primeros doce capítulos, los cuales cubren el arco de un día, desde las once de la noche del día anterior, saliendo del teatro, hasta la noche del día siguiente, en que el visitante se despide de sus amigos para regresar la mañana siguiente a París. Se podría objetar que en ese espacio de veinticuatro horas están encajados ocho años de recuerdos, pero esto depende de una especie de ilusión óptica creada por mi diagrama, donde las flechas parecen cubrir todo el tiempo que recorren hacia atrás. En cambio, se trata de saltos, de «indicadores» que van a iluminar un instante, o breves lapsos del pasado. En el eje vertical he registrado todas las fases de la fábula que *Sylvie*, como texto, presupone, pero que de hecho no cuenta, porque el narrador es incapaz de reconstruirlas en orden.

De esta manera, tenemos un espacio de la trama inmensamente dilatado que narra pocos momentos inconexos de la fábula, porque estos ocho años no se rescatan efectivamente, somos nosotros

los que tenemos que imaginárnoslos, perdidos como están en las brumas de un pasado que, por definición, no puede ser recobrado. Es la cantidad de páginas consagradas al esfuerzo de volver a encontrar esos momentos sin que se consiga reconstruir su secuencia, es la desproporción entre tiempo de rememoración y tiempo realmente rememorado, la que produce esta sensación de extravío y de lánguida derrota.

Y es a causa de esta derrota por lo que después se corre velozmente, en sólo dos capítulos, salvando los meses, hacia el desenlace. «¿Qué decir ahora que no sea la historia de tantos otros?», se justifica el narrador. Aparecen sólo dos breves analepsis: una del narrador que le cuenta a Aurélie la antigua visión de Adrienne (pero a esas alturas él ya no está soñando, refiere una historia ya conocida para el lector); la otra, por boca de Sylvie, fulminante, que establece la fecha de la muerte de Adrienne, el único hecho preciso, inconfutable, de todo el relato. En los dos últimos capítulos, el narrador acelera los tiempos de la trama, porque no hay ya fábula alguna que recobrar. Ya se ha rendido. Este cambio de marcha hace pasar del tiempo del hechizo al del desengaño, del tiempo inmóvil del sueño al tiempo acelerado de la factualidad.

Tenía razón Proust cuando observaba que esta atmósfera «azulada y purpúrea» no está en las palabras, sino entre una palabra y otra. En efecto, esta atmósfera la crea la relación entre fábula y trama, y es esta relación la que gobierna las mismas elecciones léxicas en el nivel del discurso. Si colocan mi diagrama como una matriz transparente sobre la superficie discursiva, verán que es precisamente en los nudos donde se originan los saltos temporales en los que se introducen, en posición estratégica, las continuas conmutaciones de tiempo verbal. Estas conmutaciones entre imperfecto, presente o pretérito indefinido llegan aparentemente inesperadas, a veces son imperceptibles, pero nunca son inmotivadas.

Dije en la conferencia anterior que, después de años y años de someter *Sylvie* a un tratamiento casi anatómico, para mí este libro no ha perdido en ningún momento su hechizo, y cada vez que lo releo es como si esta historia mía de amor con Sylvie (no sé si el relato o la protagonista) empezara por vez primera. ¿Cómo es posible, visto que conozco la «matriz», la regla de esta estrategia? Resulta que la matriz puede construirse cuando nos salimos del texto, pero si volvemos a leerlo, volvemos al texto y, una vez captura-

dos por el texto, *Sylvie* no puede leerse deprisa. Desde luego se puede, si por casualidad se quiere localizar una frase determinada, pero en ese caso no se está leyendo, se está consultando, o haciendo un *scanning* como un ordenador. Si ustedes leen, intentando comprender las diversas frases, se darán cuenta de que *Sylvie* obliga a moderar el paso. Y en cuanto lo moderan, se olvidan de la clave, el hilo de Ariadna con el que habían entrado en el texto. Se pierden otra vez en el bosque de Loisy sin volver a encontrar el camino.

Probablemente Labrunie, enfermo, no sabía que había construido este mecanismo narrativo prodigioso. Pero las leyes de este mecanismo están en el texto, ante nuestros ojos. ¿Podía el mítico Berthold Schwartz, que buscaba la piedra filosofal, descubrir en cambio la pólvora? Él no quería, y no sabía, pero la pólvora está ahí, desgraciadamente funciona, y funciona según una fórmula química, de la cual el pobre Berthold no sabía nada. El lector modelo encuentra y atribuye al autor modelo lo que el autor empírico quizá ha descubierto por pura serendipidad.

Que Nerval quería que nosotros comprendiéramos a través de cuáles estrategias el lector modelo es instruido por el texto, es una conjetura interpretativa. Pero hay otros casos en los que el autor empírico ha intervenido directamente para decirnos que él quería convertirse exactamente en ese tipo de autor modelo. Pienso en Edgar Allan Poe y en su «Philosophy of Composition».<sup>34</sup>

Muchos han entendido este texto como una provocación, un intento de demostrar que en *El cuervo* «ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático». Yo creo que Poe quería sencillamente decir lo que, al escribir, esperaba que su lector de primer nivel sintiera, y su lector de segundo nivel descubriera.

Sentimos la tentación de considerar bastante ingenuo el cálculo sobre la «extensión» de una composición literaria, que debe ser lo suficientemente breve como para poder leerse de una sola tirada, «ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad». Y con todo,

34. Las citas que siguen son de la traducción de Julio Cortázar en E. A. Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79.

tampoco esto me parece un cálculo sobre la psicología de los lectores empíricos: atañe a las posibilidades de colaboración de un lector modelo, y oculta el problema de la eterna búsqueda de una medida áurea.

El segundo paso consiste en definir el principal efecto de una poesía, la Belleza: «Cualquier género de Belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas», y «la melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos». Pero Poe quería encontrar «un pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura» y descubre que, de todos los efectos artísticos, «ninguno había sido empleado tan universalmente como el *estribillo*».

Sobre la fuerza del estribillo, sobre esa monotonía del sonido y del pensamiento, sobre el placer que tiene como único origen la sensación de identidad de la repetición, Poe se explaya mucho tiempo, y decide al final que —para ser monótonamente obsesivo— el estribillo debe ser una sola palabra sonora que permita un énfasis repetido y continuo, y le parece casi obvio elegir la palabra «Nevermore». Pero, puesto que un estribillo tan monótono no puede atribuirse razonablemente a un ser humano, no queda sino elegir un animal hablador, el Cuervo. Ahora se trata de resolver otro problema.

Me pregunté: «De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?». La respuesta obvia era: la muerte. «Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético?» Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: «Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incontestable el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar este tema son los del amante que ha perdido a su amada».

Tenía que combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amante y la de un cuervo que continuamente repite la palabra «nunca más».

Poe no pasa por alto nada, ni siquiera el tipo de ritmo y metro que ha decidido elegir («el primero es trocaico, y el segundo octámetro acataléctico, alternando con heptámetro cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso y terminado con tetrametro cataléctico») y por fin se pregunta cuál habría sido la manera más

oportuna de poner en contacto al Cuervo y al amante. Aunque hubiera sido apropiado hacer que se encontraran en un bosque, con todo, le parece que «una estrecha limitación espacial es absolutamente necesaria para el efecto del incidente por ella aislado, pues le confiere la fuerza que da el marco a una pintura». Así pues, decide colocar al amante en su habitación y, determinado el lugar, no le queda sino hacer entrar al pájaro: «y era inevitable pensar que entraría por la ventana». El amante supone, en primer lugar, que el aletear del pájaro contra las persianas es una suave llamada a la puerta, pero este detalle sirve sólo para aumentar la curiosidad del lector y para «admitir el efecto incidental resultante de que el enamorado abre la puerta sin ver a nadie, y se imagina en su fantasía que quien llamaba era el espíritu de su amada».

La noche no podía ser (como también Snoopy decidiría) sino «tempestuosa». En primer lugar para justificar la entrada del Cuervo, en segundo lugar «por el efecto de contraste con la serenidad [material] del aposento».

Por último, el animal deberá ir a posarse sobre el busto de Palas para obtener un contraste visual entre la negrura de sus plumas y la blancura del mármol, y «elegí el busto de Palas porque se adecuaba, en primer lugar, a la cultura del amante, y luego por la sonoridad de su nombre».

¿Debo seguir citando este texto extraordinario? Poe no nos está diciendo —como parece a primera vista— qué efectos quería crear en el ánimo de sus lectores empíricos, si no, habría callado a propósito de su secreto, y habría considerado la fórmula de la poesía tan reservada como la de la Coca Cola. A lo sumo, nos revela cómo ha producido el efecto que debe asombrar y atraer a su lector modelo de primer nivel. Pero en realidad nos confía lo que quisiera que su lector modelo de segundo nivel descubriera.

¿Qué debería descubrir este lector? ¿La mítica «figura de la alfombra» celebrada por Henry James? Si esta figura debe entenderse como el significado final de la obra de arte, no. Poe no dice cuál es el significado unívoco y definitivo de su obra: dice qué estrategia ha puesto en funcionamiento para crear un lector capaz de interrogar su obra indefinidamente.

Parece casi como si se decidiera a decirlo porque hasta ese momento no había encontrado nunca al lector ideal que su texto quería construir; y él quería elevarse a mejor lector de su poesía. Si

es así, el suyo fue un acto patético de tierna arrogancia y de humilde soberbia, y no habría debido escribir jamás «The Philosophy of Composition», dejándonos a nosotros la tarea de comprender su secreto.

Pero ya se sabe, Edgar no estaba mejor, por lo que a salud mental respecta, que Gérard. El segundo daba la impresión de no saber nada de lo que había hecho, el primero da la impresión de saber demasiado. La reticencia, la loca inocencia de Labrunie, y la verbosidad, el exceso de fórmulas de Poe, pertenecen a la psicología de los dos autores empíricos. Pero el exceso de Poe nos permite comprender la reticencia de Labrunie. Al segundo, transformándolo en autor modelo, debemos hacerle decir lo que nos había ocultado: con el primero tenemos que reconocer que, incluso si el autor empírico no hubiera hablado, la estrategia del autor modelo habría resultado bien clara en el texto.

La figura inquietante «on the pallid bust of Pallas» ya es un descubrimiento nuestro; por esa habitación, ahora, podemos errar todo el tiempo que queramos, como en los bosques entre Loisy y Châalis, en busca de Adrienne-Lenore desaparecidas, con el deseo de no salir nunca más. *Nevermore.*

3

DETENERSE EN EL BOSQUE

Un tal Monsieur Humblot, rechazando para el editor Ollendorff el manuscrito de la *Recherche* de Proust, escribió «es posible que yo sea algo duro de entenderas, pero no consigo comprender cómo un señor puede emplear treinta páginas para describir las vueltas y revueltas que se da en la cama antes de conciliar el sueño».

Era verdaderamente indispensable que Calvino, cuando hizo el elogio de la rapidez, advirtiera: «Con esto no quiero decir que la velocidad sea un valor en sí: el tiempo narrativo puede ser también retardador, o cíclico, o inmóvil... Esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación».<sup>35</sup> De otro modo no podríamos admitir a Proust en el Panteón de la literatura.

Si, como hemos dicho, un texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga una parte de su trabajo, ¿por qué un texto se detiene, desacelera, toma tiempo? Una obra narrativa, se supone, debe poner en escena personajes que llevan a cabo acciones, y el lector desea saber cómo se desarrollan estas acciones. Me dicen que en Hollywood, cuando el productor escucha la historia de la película que le proponen, y encuentra que se le dan demasiados detalles secundarios, exclama «cut to the chase!», corta, llega a la persecución; es decir, no pierdas tiempo, pasa por alto los matices psicológicos, llega al momento final, cuando Indiana Jones tiene una muchedumbre de enemigos en los talones, cuando John Wayne y sus compañeros en la diligencia van a sucumbir ante Jerónimo.

Por otra parte, existe en los manuales de casuística sexual, que tanto le gustaban al Des Esseintes de Huysmans, la noción de *delectatio morosa*, una dilación concedida incluso a quien tiene ur-

35. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, pp. 49, 59.

gencia de procrear. Si tiene que pasar algo importante y apasionante, es menester cultivar el arte de la dilación.

Por un bosque se pasea. Si no estamos obligados a salir de él a toda costa para escapar del lobo, o del ogro, amamos detenernos, para observar el juego de la luz filtrándose entre los árboles y jaspeando los claros, para examinar el musgo, las setas, la vegetación de la espesura. Detenerse no significa perder el tiempo: a menudo se detiene uno para reflexionar antes de tomar una decisión.

Pero como en un bosque se puede pasear también sin meta, y a veces precisamente por el gusto de perder la llana vía, me ocuparé de esos paseos que el lector se siente inducido a dar en virtud de la estrategia del autor.

Algunas de las técnicas de dilación o moderación del ritmo que el autor concretiza son las que deben permitir al lector *paseos inferenciales*. He hablado de este concepto en *Lector in fabula*. En la narrativa sucede a menudo que el texto presenta verdaderas señales de *suspense*, casi como si el discurso moderara el paso o incluso frenara, y como si el autor sugiriera: «y ahora intenta seguir tú...». Cuando hablaba de los paseos inferenciales me refería, en los términos de nuestra metáfora forestal, a paseos imaginarios fuera del bosque: el lector para poder prever el desarrollo de la historia se remite a su experiencia de la vida, o a su experiencia de otras historias. Salían en los años cincuenta en *Mad Magazine* breves secuencias de tipo cinematográfico tituladas *Scenes we'd like to see* (Escenas que nos gustaría ver), de las que tienen un ejemplo en la figura 10. Estas historias, naturalmente, estaban concebidas para frustrar los paseos inferenciales de los lectores, los cuales fatalmente pensaban en las soluciones estándar de las películas hollywoodianas.<sup>36</sup>

Pero no siempre el texto es tan maligno, y se preocupa, por el contrario, de concederle al lector el gusto de aventurar una previsión coronada con el éxito. No debemos pensar, con todo, que la señal de *suspense* es típica sólo de las novelas y de las películas comerciales. La actividad de previsión por parte del lector constituye un ineliminable aspecto pasional de la lectura, que pone en

36. «Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the Girl», en W.M. Gaines, *The Bedside «Mad»*, Nueva York, Signet, 1953, pp. 117-121.

juego esperanzas, y temores, y la tensión que se origina de la identificación con el destino de los personajes.<sup>37</sup>

La obra maestra de la literatura italiana del siglo XIX es *I promessi sposi* (*Los novios*) de Alessandro Manzoni. Todos los italianos, menos unos pocos, la odian, porque se les ha obligado a leerla en el colegio. Yo tengo que darle las gracias a mi padre, que me alentó a leer esta novela antes de que la escuela me obligara, y por eso la amo.

En *Los novios*, un cura de campo del siglo XVII, cuya dote principal es la cobardía, mientras una tarde vuelve a casa rezando en su breviario, ve algo que no habría deseado en absoluto ver, es decir, a dos bravos esperándole. Otro autor querría satisfacer inmediatamente nuestra impaciencia de lectores y nos diría inmediatamente qué sucede: *cut to the chase*. No así Manzoni. Éste hace algo que al lector le parece inconcebible. Emplea unas cuantas páginas, ricas de detalles históricos, para explicarnos quiénes eran en aquellos tiempos los bravos. Y luego, cuando nos lo ha dicho, vuelve a poner en escena a don Abbondio, pero no hace que se encuentre con los bravos. Sigue demorándose:

Que los dos descritos antes estaban allí esperando a alguien, era demasiado evidente; pero lo que más desagradó a don Abbondio fue el advertir, por ciertos actos, que el esperado era él. Porque, a su aparición, aquéllos se habían mirado a la cara, alzando la cabeza, con un movimiento del que se deducía que los dos, de repente habían dicho: es él; el que estaba a horcajadas se había levantado, poniendo los pies en el camino; el otro se había apartado de la cerca; y ambos se encaminaban a su encuentro. Él, manteniendo el breviario abierto ante sí, como si leyera, ponía la mirada más lejos, para espiar sus movimientos; y al verlos venir, justamente a su encuentro, lo asaltaron de golpe mil pensamientos. De inmediato se preguntó a sí mismo, a toda prisa, si entre los bravos y él habría alguna salida del camino, a la derecha o la izquierda; y en seguida recordó que no. Hizo un rápido examen de si habría pecado contra algún poderoso, contra algún vengativo; pero, incluso en medio de su turbación, el consolador testimonio de su conciencia lo tranquilizaba un tanto; pero los bravos se acercaban, mirándolo fijamen-

37. Isabella Pezzini, «Le passioni del Lector», en P. Magli, G. Manetti, P. Violi, eds., *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Milán, Bompiani, 1992, pp. 227-242.



Figura 10

te. Metió el índice y el medio de la mano derecha en el sobrecuello, como para ajustarlo; y al girar los dos dedos en torno al cuello, volvía mientras tanto la cara hacia atrás, torciendo al mismo tiempo la boca, y mirando por el rabillo del ojo, hasta donde alcanzaba, por si llegaba alguien; pero no vio a nadie. Echó un vistazo por encima de la cerca de los campos: nadie; otro más recatado al camino delante de sí: nadie, salvo los bravos. ¿Qué hacer?<sup>38</sup>

¿Qué hacer? Noten que esta pregunta está dirigida directamente no sólo a don Abbondio, sino al lector. Manzoni es maestro en mezclar su narración con repentinas, socarronas llamadas a sus lectores, y ésta se cuenta entre las menos socarronas. ¿Qué habrían hecho ustedes en lugar de don Abbondio? Éste es un ejemplo típico de cómo el autor modelo, o el texto, invitan al lector a darse un paseo inferencial. La dilación sirve para estimular este paseo. Nótese, además, que el lector, evidentemente, no se está preguntando qué hacer, porque está claro que don Abbondio no tiene vías de escape. El lector se mete él también dos dedos en el alzacuello, pero no para mirar hacia atrás, sino para mirar hacia adelante, al desarrollo de la historia: se le invita a que se pregunte qué querrán dos bravos de ese hombre tranquilo e inofensivo. Yo no se lo digo. Si todavía no han leído *Los novios* han hecho mal, y es el momento de hacerlo. De todas maneras, sepan que todo empieza con este encuentro.

Podríamos preguntarnos, de todas formas, si era necesario también que Manzoni introdujera esas informaciones históricas sobre los bravos. Se sabe perfectamente que el lector siente la tentación de saltárselas, y todo lector de *Los novios* lo ha hecho, por lo menos la primera vez. Pues bien, también el tiempo necesario para hojear unas páginas que no se leen forma parte de una estrategia narrativa, porque el autor modelo sabe (aunque a menudo el autor empírico no sabría expresarlo conceptualmente) que en una narración el tiempo aparece tres veces: como tiempo de la fábula, tiempo del discurso y tiempo de la lectura.

El tiempo de la fábula forma parte del contenido de la historia. Si el texto dice «pasaron mil años», el tiempo de la fábula es de mil años. Pero en el nivel de la expresión lingüística, es decir,

38. Traducción de Esther Benítez, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 12-13.

en el nivel del discurso narrativo, el tiempo para escribir (y para leer) el enunciado es brevísimo. He ahí cómo acelerando el tiempo del discurso se puede expresar un tiempo de la fábula larguísimo. Naturalmente, sucede también lo contrario: vimos la vez pasada que Nerval empleaba doce capítulos para contarnos lo que tuvo lugar en una noche y un día; pero luego en dos breves capítulos nos contaba lo que aconteció en el transcurso de meses y de años.

Los teóricos de la narratividad (como, por ejemplo, Chatman, Genette o Prince) están bastante de acuerdo al decir que es fácil establecer el tiempo de la fábula: *La vuelta al mundo en ochenta días* de Verne dura, desde la salida hasta la llegada, ochenta días; al menos para los miembros del Reform Club que esperan en Londres, y ochenta y un días para Phileas Fogg que está circunnavegando la tierra yendo al encuentro del sol. Pero es menos fácil determinar el tiempo del discurso. ¿Por la extensión del texto escrito, o por el tiempo que se emplea en leerlo? No está escrito que estas dos duraciones sean exactamente proporcionales. Si tuviéramos que calcular a partir del número de palabras, los dos fragmentos que les voy a leer a continuación serían ambos un ejemplo de ese tiempo narrativo que Genette denomina «isocronía» y Chatman «escena», es decir, donde fábula y discurso tienen más o menos la misma duración, como sucede en los diálogos. El primer ejemplo procede de una típica *hard boiled novel*, un género narrativo donde todo se reduce a la acción, y está prohibido dejarle tomar aliento al lector. El ideal descriptivo de la *hard boiled novel* es la matanza de la noche de San Valentín, pocos segundos, y todos los adversarios están liquidados. Mickey Spillane, que en este sentido es el Al Capone de la literatura, al final de *One Lonely Night* nos cuenta una escena que debería de haberse desarrollado en pocos instantes:

They heard my scream and the awful roar of the gun and the slugs tearing into bone and guts and it was the last they heard. They went down as they tried to run and felt their insides tear out and spray against the wall. I saw the general's head splinter into shiny wet fragments and splatter over the floor. The guy from the subway tried to stop the bullets with his hands and dissolved into a nightmare of blue holes.<sup>39</sup>

39. *One Lonely Night*, Nueva York, Dutton, 1951, p. 165.

Escucharon mi grito y el espantoso rugido de la ametralladora y el ruido de las balas hundiéndose en huesos y tripas. Eso fue lo último que oyeron. Cayeron mientras intentaban correr y notaron cómo sus entrañas se les salían del cuerpo e iban a salpicar las paredes.

Vi cómo la cabeza del general saltaba hecha mil pedazos e iba a manchar el suelo. El tipo de la estación subterránea intentó detener las balas con sus manos y se disolvió en una pesadilla de agujeros azules.<sup>40</sup>

Quizá habría acabado antes llevando a cabo la matanza que leyendo la descripción en voz alta, pero podemos darnos por satisfechos. Veintiséis segundos de lectura por diez segundos de matanza representan un buen récord. En una película habríamos tenido una completa adecuación entre tiempo del discurso y tiempo de la fábula. Se trata de un buen ejemplo de lo que Chatman llama *escena*.

Pero veamos ahora cómo Ian Fleming describe otro acontecimiento horripilante, la muerte de Le Chiffre en *Casino Royale*.

There was a sharp «phut», no louder than a bubble of air escaping from a tube of toothpaste. No other noise at all, and suddenly Le Chiffre had grown another eye, a third eye on a level with the other two, right where the thick nose started to jut out below the forehead. It was a small black eye, without eyelashes or eyebrows. For a second the three eyes looked out across the room and then the whole face seemed to slip and go down on one knee. The two outer eyes turned trembling up towards the ceiling.<sup>41</sup>

Hubo un «puff» más agudo, no más fuerte que el ruido que produce una burbuja de aire al salir de un tubo de pasta de dientes. Ningún ruido más, y de repente, a Le Chiffre se le abrió otro ojo, un tercer ojo, a la altura de los otros dos, justo donde su gruesa nariz empezaba a sobresalir de la frente. Era un pequeño ojo negro, sin pestañas ni cejas. Por un instante los tres ojos contemplaron fijamente la habitación, luego la cara de Le Chiffre pareció es-

40. *Una noche solitaria*, traducción de E. Mallorquí, Barcelona, Plaza y Janés, 1980, p. 298. Mi cálculo sobre el tiempo de lectura con relación al número de palabras está basado en el texto inglés.

41. *Casino Royale*, Londres, Glidrose Productions, 1953, cap. 18.

caparse y descender hasta la rodilla. Los dos ojos externos se volvieron temblando hacia el techo.<sup>42</sup>

La escena dura dos segundos, uno le sirve a Bond para disparar y el otro a Le Chiffre para mirar fijamente la habitación con sus tres ojos, pero la lectura de su descripción me ha llevado cuarenta y dos segundos. Cuarenta y dos segundos por noventa y ocho palabras en Fleming es proporcionalmente más lento que veintiséis segundos por ochenta y una palabras en Spillane. Como lector en voz alta he contribuido a darles la impresión de una descripción a cámara lenta, que también en una película habría durado bastante, como si el tiempo se hubiera detenido. Leyendo a Spillane sentía la tentación de acelerar el ritmo de mi lectura, mientras leyendo a Fleming desaceleraba. Diría que el de Fleming es un buen ejemplo de lo que Chatman llama *stretching* (que se ha traducido por *alargamiento* y que en el cine es ese efecto de lentitud llamado *slow motion*), donde precisamente el discurso modera el paso con respecto a la rapidez de la historia. Pero el *stretching* —como la *escena*— no depende del número de palabras, sino del «paso» que el texto impone al lector. Incluso durante una lectura silenciosa el lector siente la tentación de recorrer velozmente la descripción de Spillane, mientras es más dado a saborear (si se puede usar este adjetivo para una descripción tan atroz) el fragmento de Fleming. El uso de los términos, de las metáforas, la manera de fijar la atención del lector, impone a quien lee a Fleming mirar a un hombre que recibe una bala en la frente de una manera diferente de lo normal, mientras las expresiones usadas por Spillane nos evocan visiones de matanzas que ya pertenecen al patrimonio de nuestra memoria de lectores o de espectadores. Es preciso admitir que parangonar el ruido de una pistola con silenciador al de una burbuja de aire, o la metáfora del tercer ojo, y los dos ojos naturales que en un determinado momento van a mirar allá donde el tercero no mira, representan un ejemplo de ese *efecto de distanciamiento* del que hablaban los formalistas rusos.

En su ensayo sobre Flaubert,<sup>43</sup> Proust dice que una de las vir-

42. También en este caso mi cálculo sobre el tiempo de lectura con relación al número de palabras está basado en el texto inglés.

43. «A propos du style de Flaubert», *Nouvelle Revue Française*, 1 de enero, 1929, p. 950.

tudes de este escritor es la de saber dar con rara eficacia la impresión del tiempo. Y él, Proust, que empleaba treinta páginas para contar cómo daba vueltas en la cama, se entusiasma ante el final de la *Éducation Sentimentale*, donde la cosa más bella, dice, no es una frase sino un espacio blanco.

Proust observa que Flaubert, que se ha detenido en el transcurso de muchísimas páginas sobre las acciones más insignificantes de Frédéric Moreau, acelera hacia el final, cuando representa uno de los momentos más dramáticos de su vida. Después del golpe de estado de Napoleón III, Frédéric asiste a una carga de la caballería en el centro de París, y Flaubert describe concitadamente la llegada de una escuadra de dragones que galopaban «a toda marcha, inclinados sobre sus caballos con el sable desenvainado». Frédéric ve a un guardia arremeter con la espada en ristre, contra uno de los insurrectos, que cae muerto. «El agente dio una vuelta mirando a su alrededor; y Frédéric, lleno de asombro, reconoció a Sénécal.»

Y en este punto, Flaubert introduce un espacio blanco, que con todo a Proust le parece «enorme». Después, «sin la sombra de una transición, mientras la medida del tiempo se transforma, repentinamente, de cuartos de hora en años, décadas», Flaubert lapidariamente escribe:

Viajó.

Conoció la melancolía de los paquebotes, los fríos amaneceres bajo la tienda, los mareos de los paisajes y de las ruinas, la amargura de las amistades truncadas.

Regresó.

Trató gente y tuvo otros amores todavía. Pero el recuerdo continuo del primero se los hacía insípidos; y además la vehemencia del deseo, la flor misma de la sensación se había perdido.<sup>44</sup>

Podríamos decir que aquí Flaubert ha acelerado paso a paso el tiempo del discurso, primero para transmitir la aceleración de los acontecimientos (o del tiempo de la fábula), pero luego, después del espacio blanco, ha invertido el procedimiento, y ha hecho corresponder a un tiempo brevísimo del discurso un larguísimo tiem-

44. *La educación sentimental*, traducción de Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 1994, p. 517.

po de la fábula. Nos encontramos ante, creo, un efecto de distanciamiento obtenido no semántica sino sintácticamente, y donde el lector está obligado a «cambiar la marcha» por ese simple y enorme espacio blanco.

El tiempo del discurso es, por tanto, el efecto de una estrategia textual en interacción con la respuesta del lector al que impone un tiempo de lectura.

Y aquí podemos volver a la pregunta que nos habíamos hecho a propósito de Manzoni. ¿Por qué introdujo algunas páginas de información histórica sobre los bravos sabiendo perfectamente que el lector se las habría saltado? Porque incluso el acto de saltar lleva su tiempo, o, por lo menos, da la impresión de emplear un cierto tiempo para ahorrar otro. El lector debe saber que está saltando (a lo mejor prometiéndose volver a leer más tarde esas páginas) y debe argüir que está saltando páginas que contienen una información esencial. El autor no está sugiriendo sólo al lector que hechos como los que cuenta han acaecido de verdad, sino que le dice también hasta qué punto esa pequeña historia está arraigada en la gran Historia. Si el lector entiende eso (aunque haya saltado las páginas sobre los bravos), el dedo que don Abbondio se mete en el alzacuello se volverá bastante más dramático.

¿Cómo consigue un texto imponer un tiempo de lectura al lector? Lo entenderemos mejor si consideramos lo que sucede en arquitectura y en las artes figurativas.

Normalmente pensamos que existen artes donde la duración tiene una función particular y donde el tiempo del discurso coincide con el de la lectura: la música, por ejemplo, y el cine. En el film, tiempo del discurso y tiempo de la fábula no coinciden siempre, mientras que en la música hay una perfecta coincidencia de los tres tiempos (a menos que no se quiera identificar la fábula con una sucesión de temas, y el discurso con su tratamiento complejo, de manera que sea identificable una trama que anticipa o retoma estos elementos temáticos, como sucede en Wagner). Estas artes del tiempo permiten sólo un tiempo de «relectura», en el sentido que el espectador o el oyente pueden disfrutar de la obra más veces (y a estas alturas los instrumentos de grabación permiten hacerlo con mayor comodidad).

Parece, por el contrario, que las artes del espacio, como la pintura y la arquitectura, no tengan nada que ver con el tiempo (como

no sea en el sentido de que pueden manifestar el tiempo de su envejecimiento, o hablarnos mediante éste de su historia). Con todo, incluso una obra visual requiere *un tiempo de circunnavegación*. Escultura y arquitectura requieren e imponen, a través de la complejidad de su estructura, un tiempo mínimo para poder ser disfrutadas. Se puede emplear un año para circunnavegar la catedral de Chartres, sin descubrir jamás todos los detalles arquitectónicos e iconográficos. En cambio, la Beinecke Library de la Yale University con sus cuatro lados iguales y la simetría regular de sus ventanas puede circunnavegarse más rápidamente que la catedral de Chartres. Una riqueza decorativa representa una imposición que la forma arquitectónica ejerce sobre quien mira, y cuantos más detalles hay, más tiempo se emplea en explorarlos.

Algunos cuadros imponen una lectura múltiple. Por ejemplo, piénsese en una obra de Pollock, donde a primera vista la tela se presta a una rápida inspección (se ve sólo materia informe), pero en un segundo tiempo se trata de interpretar y descubrir la huella inmóvil del proceso formativo, y —como sucede en los bosques y en los laberintos— resulta difícil decir qué trazado hay que privilegiar, y por dónde empezar, qué senda elegir para captar la imagen fija de lo que había sido una acción, la dinámica del *dripping*.

En la narrativa es ciertamente difícil establecer, tal como se ha dicho, cuál es el tiempo del discurso y el tiempo de lectura, pero es indudable que a veces la abundancia de las descripciones, la minucia de los particulares de la narración, no tienen tanto una *función de representación como de moderación del tiempo de la lectura, para que el lector adquiera ese ritmo que el autor juzga necesario para el disfrute de su texto.*

Hay ciertas obras que, para imponer ese ritmo al lector, identifican tiempo de la fábula, tiempo del discurso y tiempo de lectura. En televisión se hablaría de «emisión en directo». Baste con pensar en aquella película en la que Andy Warhol filmó, durante toda la extensión de una jornada, el Empire State Building. En literatura es difícil cuantificar el tiempo de lectura, pero se podría decir que para leer el último capítulo del *Ulysses* se necesita por lo menos tanto tiempo como el que empleó Molly para navegar en su *stream of consciousness*. A veces se usan criterios proporcionales: si se necesitan dos páginas para decir que alguien ha recorrido un kilómetro, harán falta cuatro para decir que ha recorrido dos kilómetros.

Ese gran malabarista que fue Georges Perec, en cierto momento de su vida acarició la ambición de escribir un libro tan vasto como el mundo. Luego entendió que no podía hacerlo, y se conformó, en un libro que se titula, precisamente, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, con describir «en directo» todo lo que había sucedido en Place Saint-Sulpice del 18 al 20 de octubre de 1974. Perec sabe perfectamente que sobre esa plaza se han escrito muchas cosas, pero se propone describir lo demás, lo que ningún libro ha contado nunca, la totalidad de la vida cotidiana. Se sienta en un banco, o en uno de los dos bares de la plaza, y durante dos días anota todo lo que ve, los varios autobuses que pasan, un japonés que le saca una foto, un señor con impermeable verde; observa que todos los transeúntes tienen al menos una mano ocupada, por un bolso, por un maletín, por la mano de un niño, por la correa de un perro; consigna incluso el paso de un señor que se parece a Peter Sellers. A las 2 p.m. del 20 de octubre, se detiene: imposible agotar todo lo que sucede en cualquier lugar del mundo y, a fin de cuentas, su librito tiene sesenta páginas y puede leerse en media hora. A menos que el lector no lo saboree lentamente durante dos días, intentando imaginar cada escena descrita. Pero entonces no hablaríamos ya de tiempo de lectura, sino de tiempo de alucinación. De la misma manera podemos usar un mapa para imaginar viajes y aventuras extraordinarias, pero en ese caso el mapa se ha convertido en puro estímulo y el lector se ha transformado en narrador. Cuando me preguntan qué libro me llevaría a una isla desierta contesto: «El listín telefónico; con todos esos personajes podría inventar historias infinitas».

A veces la coincidencia de los tres tiempos (de la fábula, del discurso y de la lectura) se persigue para finalidades muy poco artísticas. No siempre la dilación es índice de nobleza. Una vez me planteé el problema de cómo establecer científicamente si una película es pornográfica o no. Un moralista contestaría que una película es pornográfica si contiene representaciones explícitas y minuciosas de actos sexuales. Pero en muchos procesos por pornografía se ha demostrado que ciertas obras de arte contienen tales representaciones por escrúpulos realistas, para pintar la vida tal cual es, por razones éticas (en cuanto que se representa la lujuria para condenarla) y que, en cualquier caso, el valor estético de la obra redime su naturaleza obscena. Como es difícil establecer si una obra

tiene de verdad preocupaciones realistas, si tiene sinceras intenciones éticas, o si alcanza resultados estéticamente satisfactorios, yo he decidido (después de haber examinado muchas películas *hard-core*) que existe una regla infalible.

Hay que controlar si en una película (que contiene también representaciones de actos sexuales) cuando un personaje sube a un coche o en un ascensor, el tiempo del discurso coincide con el de la historia. Flaubert puede emplear una línea para decir que Frédéric estuvo mucho tiempo de viaje, y en las películas normales se ve una persona que se sube a un avión para verlo llegar en seguida en el plano sucesivo. En cambio, en una película porno si alguien se sube al coche para ir diez manzanas más allá, el coche viaja diez manzanas. En tiempo real. Si alguien abre la nevera y se sirve una cerveza para bebérsela más tarde en el sofá después de haber encendido la televisión, la acción lleva tanto tiempo como el que les llevaría a ustedes hacer lo mismo en sus casas.

La razón es bastante sencilla. Una película porno está concebida para complacer al espectador con la visión de actos sexuales, pero no podría ofrecer hora y media de actos sexuales ininterrumpidos, porque es fatigoso para los actores, y al final llegaría a ser tedioso para los espectadores. Hay que distribuir, pues, los actos sexuales en el transcurso de una historia. Pero nadie tiene intención de gastar imaginación y dinero para concebir una historia digna de atención, y tampoco al espectador le interesa la historia porque espera sólo los actos sexuales. La historia queda reducida, pues, a una serie mínima de acontecimientos cotidianos, como ir a un lugar, ponerse un abrigo, beber un whisky, hablar de cosas insignificantes, y es económicamente más conveniente filmar durante cinco minutos a un señor que conduce un automóvil que implicarlo en un tiroteo a lo Mickey Spillane (que, además, distraería al espectador). Por lo tanto, todo lo que no es un acto sexual debe llevar tanto tiempo como lo lleva en la realidad. Mientras que los actos sexuales tendrán que llevar más tiempo del que normalmente requieren en la realidad. He aquí la regla: cuando en una película dos personajes emplean, para ir de A a B, el mismo tiempo que emplearían en la realidad, tenemos la certidumbre de encontrarnos ante una película pornográfica. Naturalmente, son necesarios los actos sexuales, si nó, una película como *Im Lauf der Zeit* de Wim Wenders, donde se ve prácticamente durante cuatro horas a dos personas viajando en un camión, sería pornográfica, y no lo es.

Se considera que el diálogo representa el caso típico de identidad entre tiempo de la fábula y tiempo del discurso. Pero he aquí un caso, bastante excepcional, en el que, por motivos ajenos a la literatura, un autor ha conseguido inventar un diálogo que da la impresión de durar más que un diálogo real.

Alexandre Dumas percibía, por sus novelas publicadas por entregas, un tanto por línea y, por consiguiente, a menudo se sentía inducido a aumentar el número de las líneas para redondear sus ingresos. En el capítulo 11 de *Los tres mosqueteros*, d'Artagnan se encuentra con la amada Constance Bonacieux, sospecha que le es infiel, e intenta entender por qué se halla de noche cerca de la casa de Aramis. Y he aquí una parte, sólo una parte, del diálogo que entablan:

- Sin duda; Aramis es uno de mis mejores amigos.  
—¿Aramis! ¿Quién es ese?  
—¡Vamos! ¿Vais a decirme que no conocéis a Aramis?  
—Es la primera vez que oigo pronunciar ese nombre.  
—Entonces ¿es la primera vez que vais a esa casa?  
—Claro.  
—¿Y no sabíais que estuviese habitada por un joven?  
—No.  
—¿Por un mosquetero?  
—De ninguna manera.  
—¿No es, pues, a él a quien veníais a buscar?  
—De ningún modo. Además ya lo habéis visto, la persona con quien he hablado es una mujer.  
—Es cierto; pero esa mujer es una de las amigas de Aramis.  
—Yo no sé nada de eso.  
—Puesto que se aloja en su casa.  
—Eso no me atañe.  
—Pero ¿quién es ella?  
—¡Oh! Ese no es secreto mío.  
—Querida señora Bonacieux, sois encantadora; pero al mismo tiempo sois la mujer más misteriosa...  
—¿Es que pierdo con eso?  
—No, al contrario, sois adorable.  
—Entonces dadme el brazo.  
—De buena gana. ¿Y ahora?  
—Ahora, conducidme.  
—¿A dónde?

- A donde voy.
- Pero ¿adónde vais?
- Ya lo veréis, puesto que me dejaréis en la puerta.
- ¿Habrá que esperaros?
- Será inútil.
- Entonces, ¿volveréis sola?
- Quizá sí, quizá no.
- Y la persona que os acompañará luego, ¿será un hombre, será una mujer?
- No sé nada todavía.
- Yo sí, yo sí lo sabré.
- ¿Y cómo?
- Os esperaré para veros salir.
- En ese caso, ¡adiós!
- ¿Cómo?
- No tengo necesidad de vos.
- Pero habíais reclamado...
- La ayuda de un gentilhombre, y no la vigilancia de un espía.
- La palabra es un poco dura.
- ¿Cómo se llama a los que siguen a las personas a pesar suyo?
- Indiscretos.
- La palabra es demasiado suave.
- Vamos, señora, me doy cuenta de que hay que hacer todo lo que vos queráis.
- ¿Por qué privaros del mérito de hacerlo enseguida?
- ¿No hay alguno que se ha arrepentido de ello?
- Y vos, ¿os arrepentís en realidad?
- Yo no sé nada de mí mismo. Pero lo que sé, es que os prometo hacer todo lo que queráis si me dejáis acompañaros hasta donde vayáis.
- ¿Y me dejaréis después?
- Sí.
- ¿Sin espiarme a mi salida?
- No.
- ¿Palabra de honor?
- ¡A fe de gentilhombre!
- Tomad entonces mi brazo y caminemos.<sup>45</sup>

45. *Los tres mosqueteros*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1979, vol. 1, pp. 152-154.

Desde luego, conocemos otros ejemplos de diálogos bastante largos e inconsistentes, por ejemplo, en Ionesco o en Ivy Compton-Burnett, pero se trata de diálogos que son inconsistentes porque quieren representar la inconsistencia. En cambio, en el caso de Dumas, un amante impaciente y una señora que debería darse prisa por encontrarse con Lord Buckingham y conducirlo ante la Reina no deberían perder tanto tiempo en *marivaudages*. Aquí no estamos ante una dilación funcional, estamos más cerca de la dilación pornográfica.

Con todo, Dumas era un maestro en arquitecar dilaciones narrativas que servían para crear lo que yo llamaría un tiempo del espasmo, para dilatar la llegada de una solución dramática; y en este sentido, es una obra maestra *El conde de Montecristo*. Aristóteles ya había prescrito que, en la acción trágica, la catástrofe y la catarsis final debieran ser precedidas por largas peripecias. Hay una película bellísima interpretada por Spencer Tracy, *Bad day at black rock* de John Sturges (*Conspiración de silencio*, 1954), donde el protagonista, un veterano de la segunda guerra mundial, un hombre tranquilo con el brazo izquierdo paralizado, llega a una remota ciudad del sur para buscar a un japonés, padre de un soldado muerto, y se convierte en objeto de una especie de insostenible persecución cotidiana por parte de una banda de racistas: digo insostenible para él y para el espectador, que sufre durante casi una hora a la vista de tantos abusos y tantas injusticias. En un cierto punto, mientras está bebiendo en un bar, Tracy es provocado por un individuo odioso, y de repente ese hombre tranquilo hace un rápido movimiento con el brazo sano, y golpea con fuerza al adversario: el ímpetu del golpe empuja al «malo» a atravesar todo el local y lo arroja a la calle después de haber hecho añicos la puerta. Este desenlace violento llega inesperadamente, pero ha sido preparado por tantas dolorosísimas dilaciones que adquiere, en el desarrollo de la historia, el valor de una catarsis, y los espectadores se abandonan relajados en sus butacas. Si la espera hubiera sido más breve, y el espasmo menor, la catarsis no habría sido tan plena.

Italia es uno de esos países en los que uno no está obligado a entrar en el cine al principio de una sesión, sino que se puede entrar en cualquier momento, y luego volver a empezar por el principio. La juzgo una buena costumbre porque considero que una película es como la vida: yo en la vida entré cuando mis padres ya

habían nacido y Homero había escrito ya la *Odisea*, luego he intentado reconstruir la fábula hacia atrás, como he hecho con *Sylvie*, y bien o mal he entendido lo que ha sucedido en el mundo antes de mi entrada. Y así me parece justo hacer lo mismo con las películas. La velada en la que vi esta película, me di cuenta de que después del golpe violento de Spencer Tracy (que, nótese, no sucede al final de la película) la mitad de los espectadores se levantaba y salía. Eran espectadores que habían entrado al principio de aquella *delectatio morosa* y se habían quedado para disfrutar una vez más de todas las fases preparatorias de ese momento de liberación. Donde se ve que el tiempo del espasmo no sirve sólo para capturar la atención del espectador ingenuo de primer nivel, sino también para estimular el goce estético del espectador de segundo nivel.

En efecto, no quisiera que se pensara que estas técnicas (que sin duda están presentes con mayor evidencia en las narraciones de efecto) pertenecen sólo a la literatura o a las artes populares. Es más, quisiera mostrarles un ejemplo de dilación enorme, exployada por centenares de páginas, que sirve para preparar un momento de satisfacción y gozo sin límites, con respecto al cual la satisfacción del espectador de una película porno es de pobre y miserable monta. Me refiero a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Y les hablo pensando en su lector modelo (en el que debemos esforzarnos en convertirnos) que era un hombre de la Edad Media, el cual creía firmemente que nuestra peregrinación terrenal tenía que culminar en ese momento de éxtasis supremo que es la visión de Dios.

Pero este lector se acercaba al poema dantesco como a una obra de narrativa, y tenía razón Dorothy Sayers cuando, presentando al lector inglés el poema que había traducido, le aconsejaba leerlo desde el principio hasta el final rindiéndose al vigor de la narración.<sup>46</sup> El lector debe darse cuenta de que está llevando a cabo una lenta exploración de los círculos infernales, a través del centro de la tierra, hasta las laderas del Purgatorio, procediendo luego más allá del Paraíso Terrestre, de esfera en esfera, allende los planetas y las estrellas fijas, hasta el Empíreo, para llegar a ver a Dios en su esencia más íntima.

46. Dorothy Sayers, Introducción a *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-1962, p. 9.

Este viaje no es sino una larga, interminable dilación, en el transcurso de la cual nos encontramos con centenares de personajes, nos hallamos mezclados en diálogos sobre la política de la época, sobre la teología, sobre el amor y la muerte, asistimos a escenas de sufrimiento, de melancolía, de gozo; y, a menudo, deseamos acelerar el paso, y aun así, al saltar, sabemos que el poeta está procediendo con mayor lentitud, y casi miraríamos atrás para esperar que nos alcanzara. Y todo esto ¿para qué? Para llegar a ese momento en el que el poeta verá algo que no es capaz de expresar, porque «a la memoria tanto exceso trava»:

Nel suo profondo vidi che s'interna  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna:

sustanze e accidenti e lor costume  
quasi conflati insieme, per tal modo  
che ciò chi' dico è un semplice lume.

En su profundidad vi que se interna,  
con amor en un libro encuadernado,  
lo que en el orbe se desencuaderna;

sustancias y accidentes, todo atado  
con sus costumbres, vi yo en tal figura  
que una luz simple es lo por mí expresado.<sup>47</sup>

Dante dice que no consigue expresar lo que ha visto (aunque lo ha conseguido mejor que todos los demás) e indirectamente le pide al lector que intente imaginar, allá donde «la alta fantasía fue impotente». El lector está satisfecho: esperaba ese momento en el que habría debido encontrarse cara a cara con lo Indecible. Y para probar tal emoción era necesario un largo y lento viaje previo, en el transcurso del cual, sin embargo, no se había perdido el tiempo: a la espera de un encuentro que no podía difuminarse sino en un deslumbrante silencio, se había aprendido algo sobre el mundo; que

47. *Paradiso* XXXIII, 85-90. La traducción española es de Ángel Crespo, *Paraíso, Divina Comedia*, Barcelona, Planeta, 1992.

es, al fin y al cabo, la mejor fortuna que en la vida pueda deparárse nos a cada uno de nosotros.

Forman parte de la dilación narrativa muchas descripciones, de cosas, personajes o paisajes. El problema es para qué sirven a los fines de la historia. En un antiguo ensayo mío acerca de las novelas de Ian Fleming sobre James Bond,<sup>48</sup> había observado que, en tales historias, el autor reserva largas descripciones para un partido de golf, para una carrera en coche, para las meditaciones de una muchacha sobre el marinero que aparece en la cajetilla de los Player's, para el lento proceder de un insecto, mientras liquida en pocas páginas, y a veces en pocas líneas, los acontecimientos más dramáticos, como un asalto a Fort Knox o la lucha con un tiburón. Había deducido de ello que estas descripciones tienen la única función de convencer al lector de que está leyendo una obra de arte, puesto que se considera que la diferencia entre literatura «alta» y literatura «baja» radica en que la segunda abunda en descripciones, mientras la primera *cuts to the chase*. Además, Fleming reserva las descripciones a acciones que el lector ha podido o podría llevar a cabo (una partida de cartas, una cena, un baño turco) mientras resuelve con brevedad lo que el lector no podría soñar hacer jamás, como huir de un castillo aferrándose a un globo aerostático. La dilación sobre lo *déjà vu* sirve para permitirle al lector que se identifique con el personaje y sueñe ser como él.

Fleming desacelera sobre lo inútil y acelera sobre lo esencial, porque desacelerar sobre lo superfluo tiene la función erótica de la *delectatio morosa*, y porque sabe que nosotros sabemos que las historias contadas en tono arrebatado son las más dramáticas. Manzoni, como buen narrador del siglo XIX romántico, usa fundamentalmente (pero con adelanto) la misma estrategia que Fleming, y nos hace esperar de manera espasmódica el acontecimiento que seguirá; pero no pierde tiempo con lo no esencial. Don Abbondio, que se manosea el alzacuello y se pregunta «¿qué hacer?», representa en síntesis a la sociedad italiana del siglo XVII bajo la dominación extranjera. La meditación de una aventurera sobre la cajetilla de los Player's dice poco sobre la cultura de nuestro tiempo

48. «Le strutture narrative in Fleming», ahora en *Il superuomo di massa*, Milán, Bompiani, 1978 (*El superhombre de masas*, traducción de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Lumen, 1995).

—excepto que es una soñadora, o una *bas-bleu*—, mientras que la dilación de Manzoni sobre la incertidumbre de don Abbondio explica muchas cosas, y no sólo sobre la Italia del siglo xvii sino también sobre la del siglo xx.

Pero otras veces la dilación descriptiva tiene otra función. Existe también el tiempo de la insinuación. San Agustín, que era un sutil lector de textos, se preguntaba por qué de vez en cuando la Biblia se perdía en lo que parecían *superfluitates*, descripciones inútiles, de vestimentas, de palacios, perfumes, joyas. ¿Es posible que Dios, inspirador del autor bíblico, perdiera tanto tiempo para condescender en la poesía mundana? Evidentemente no. Si aparecían repentinas pérdidas de velocidad del texto, eso significaba que en tales casos la sagrada escritura intentaba hacernos comprender que debíamos leer, e interpretar, lo que se estaba describiendo como una alegoría, o un símbolo.

Les ruego me perdonen, pero debo regresar a *Sylvie* de Nerval. Recordarán que el narrador, en el capítulo 2, después de una noche en vela evocando sus años juveniles, decide salir para Loisy, en plena noche. Pero no sabe qué hora es. ¿Es posible que un joven rico, educado, amante del teatro, no tenga en casa un reloj? No lo tiene. Más bien, lo tiene, pero es un reloj que no funciona, y Nerval emplea una página para describirlo:

En medio de todos los esplendores de baratillo que era costumbre reunir en aquella época para restaurar en su tipismo una vivienda de antaño, brillaba con remozado esplendor uno de esos relojes de péndulo del Renacimiento, de concha, cuya cúpula dorada, coronada por la figura del Tiempo, está sostenida por unas cariátides del estilo Médicis, que a su vez descansan sobre unos caballos medio encabritados. La Diana histórica, acodada en su ciervo, aparece en bajorrelieve debajo de la esfera, en la que se despliegan, sobre fondo niquelado, las cifras esmaltadas de las horas. A la maquinaria, excelente sin duda, no se le había dado cuerda desde hacía dos siglos. No había yo comprado aquel reloj en Touraine para saber la hora.

He aquí un caso en el que la dilación no sirve tanto para moderar la acción, para empujar al lector a apasionados paseos inferenciales, como para decirle que debe disponerse a entrar en un mundo en el que la medida normal del tiempo cuenta poquísimamente,

en el que los relojes se han roto, o licuado, como en un cuadro de Dalí.

Pero en *Sylvie* hay también un tiempo del extravío. Por eso decía al final de la segunda conferencia que, cada vez que vuelvo a leer *Sylvie*, me olvido de todo lo que sé sobre ese texto y me vuelvo a encontrar perdido en el laberinto del tiempo. Nerval puede divagar aparentemente cinco páginas sobre las ruinas de Ermenonville evocando a Rousseau, y desde luego ninguna de estas divagaciones es casual para una comprensión más plena de la historia, de la época, del personaje: pero sobre todo este divagar y detenerse contribuye a encerrar al lector en ese bosque del tiempo del cual podrá salir a precio de muchos esfuerzos (para luego desear volver a entrar una vez más).

Prometí que hablaría del capítulo 7 de *Sylvie*. El narrador, después de dos analepsis, a las que hemos conseguido asignar una colocación dentro de la fábula, está llegando a Loisy. Son las cuatro de la mañana. Aparentemente está hablando de aquella noche de 1838 en la que estaba volviendo, ya adulto, a Loisy, y describe el paisaje que se divisa desde la carroza, usando el tiempo presente. Y de repente recuerda otra vez: «Fue por allí por donde una noche me llevó el hermano de Silvie». ¿Qué noche? ¿Antes o después de la segunda fiesta en Loisy? No lo sabremos jamás, no debemos saberlo. Es más, el narrador pasa de nuevo al presente, y describe el lugar de aquella noche, pero tal como podría ser aún en el momento de su narración, y es un lugar lleno de recuerdos de los Médicis, como el reloj de algunas páginas antes. Luego vuelve al imperfecto, y aparece Adrienne, por segunda y última vez en el texto. Aparece como una actriz en un teatro, protagonista de una representación sagrada, transfigurada por su vestido como ya lo estaba por su vocación monástica. La visión es tan imprecisa que en este punto el narrador expresa una duda que debería dominar todo el relato: «Al recordar estos detalles, vengo a preguntarme si son reales o si los habré soñado». Y luego se pregunta si la aparición de Adrienne ha sido real como la irrefutable evidencia de la abadía de Châalis. A continuación, con repentino regreso al presente: «¡Este recuerdo es una obsesión, tal vez!». A esas alturas la carroza está llegando a Loisy, y el narrador escapa del universo del ensueño.

Bien: una larga dilación para no decir nada, nada por lo menos que concierna al desarrollo de la fábula. Sólo para decir que

tiempo, ensueño y memoria pueden fundirse y que el deber del lector es perderse en el torbellino de su indistinción.

Pero hay también una manera de detenerse en el texto, y perder tiempo en él, para traducir el espacio. Una de las figuras retóricas menos definidas y analizadas es la *hipotiposis*. ¿Cómo consigue un texto verbal poner algo bajo nuestra mirada, como si lo viéramos? Deseo terminar sugiriendo que una de las formas de dar la impresión del espacio es dilatar, con respecto al tiempo de la fábula, tanto el tiempo del discurso como el tiempo de la lectura.

Una de las preguntas que siempre han intrigado a los lectores italianos es por qué Manzoni pierde tanto tiempo, al principio de *Los novios*, para describir el lago Como. Podemos perdonarle a Proust que describa en treinta páginas su dilación antes de conciliar el sueño, pero ¿por qué a Manzoni tiene que llevarle una página abundante el decirnos «Había una vez un lago y aquí empieza mi historia»?

Si intentáramos leer este fragmento con la vista puesta en un mapa, veríamos que la descripción avanza asociando dos técnicas cinematográficas, zoom y cámara lenta. No me digan que un autor del siglo XIX no conocía la técnica cinematográfica: lo que ocurre es que los directores de cine conocen las técnicas narrativas del siglo XIX. Es como si la toma hubiera sido realizada desde un helicóptero que está aterrizando lentamente (o reprodujera la manera en la que Dios mueve su mirada desde lo alto de los cielos para localizar a un ser humano en la corteza terrestre). Este primer movimiento continuo de arriba abajo abre a una dimensión «geográfica»:

Ese ramal del lago de Como que tuerce hacia mediodía, entre dos cadenas ininterrumpidas de montes, todo ensenadas y golfos, según aquéllos sobresalgan o se retiren, se estrecha, casi de repente, tomando curso y figura de río, entre un promontorio a la derecha y una amplia orilla por la otra parte...

Luego, la visión abandona la dimensión geográfica para entrar lentamente en una dimensión topográfica, allá donde puede empezarse a localizar un puente y distinguir las orillas:

... y el puente, que allí une las dos riberas, parece volver aún más sensible a la vista esa transformación, y marcar el punto don-

de el lago cesa y comienza el Adda, para tomar después otra vez el nombre de lago donde las riberas, alejándose de nuevo, dejan al agua extenderse y disminuir su velocidad en nuevos golfos y nuevas ensenadas.

Tanto la visión geográfica como la topográfica proceden de norte a sur, siguiendo precisamente el curso de generación del río; y por consiguiente, el movimiento descriptivo parte de lo amplio hacia lo estrecho, del lago al río. Y en cuanto ello sucede, la página lleva a cabo otro movimiento, esta vez no de descenso desde el arriba geográfico hacia el abajo topográfico, sino de la profundidad a la lateralidad: en este punto la óptica se invierte, los montes se ven de perfil, como si por fin los mirara un ser humano:

La orilla, formada por los depósitos de tres caudalosos torrentes, descende apoyada en dos montes contiguos, llamado uno de San Martín, y el otro, con voz lombarda, el *Resegone*, por sus muchos picos en fila que verdaderamente lo hacen asemejarse a una sierra; de modo que no hay quien, a primera vista, con tal que sea de frente, como por ejemplo desde lo alto de las murallas de Milán que miran al septentrión, no lo distinga al instante, por tal señal, de los otros montes de nombre más oscuro y forma más común de aquella larga y vasta cordillera.

Ahora, alcanzada una escala humana, el lector puede distinguir los torrentes, las laderas y los valles, incluso el mobiliario mínimo de los caminos y de las sendas, gravilla y guijarros, descritos como si se los «anduviera», con sugerencias no sólo visuales, ahora, sino también táctiles.

Durante un buen trecho, la costa sube con un declive lento y continuo; después se rompe en collados y vallecitos, en repechos y explanadas, según la osamenta de los dos montes, y el trabajo de las aguas. El borde último, cortado por las desembocaduras de los torrentes, es casi todo de grava y guijarros; el resto, campos y viñedos, sembrados de pueblos, quintas, caseríos; en alguna parte bosques, que se prolongan montañas arriba. Lecco, el principal de esos pueblos, y que da nombre al territorio, yace no muy lejos del puente, a la orilla del lago, e incluso llega en parte a encontrarse en el lago mismo, cuando éste crece...<sup>49</sup>

49. Op. cit., p. 7.

Y aquí Manzoni lleva a cabo otra elección: de la geografía pasa a la historia, empieza a narrar la historia del lugar recién descrito geográficamente. Después de la historia vendrá la crónica, y por fin encontramos, por uno de esos caminos, a don Abbondio que se dirige al fatal encuentro con los bravos.

Manzoni empieza a describir adoptando el punto de vista de Dios, el Gran Geógrafo, y poco a poco adopta el punto de vista del hombre, que vive en el paisaje. Pero el hecho de que abandone el punto de vista de Dios no debe engañarnos. Al final de la novela —cuando no durante— el lector debería darse cuenta de que nos está relatando una historia que no es sólo la historia de los hombres, sino la historia de la Providencia Divina, que dirige, corrige, salva y resuelve. El principio de *Los novios* no es un ejercicio de descripción del paisaje: es una manera de preparar inmediatamente al lector a que lea un libro cuyo principal protagonista es alguien que mira desde arriba las cosas del mundo.

He dicho que podríamos leer esta página mirando antes un mapa geográfico y luego un mapa topográfico. Pero no es necesario: si se lee bien se da cuenta uno de que Manzoni está *dibujando* el mapa, está poniendo en escena un espacio. Mirando al mundo con los ojos de su creador, Manzoni le hace la competencia: está *construyendo* su mundo narrativo, tomando prestados aspectos del mundo real.

Pero sobre este procedimiento diremos más (prolepsis) en la próxima conferencia.

LOS BOSQUES POSIBLES

Pues señores, éste era... «¡Un Rey!» —dirán en seguida mis amables oyentes. Pues sí, esta vez han adivinado. Érase una vez el último rey de Italia, Víctor Manuel III, exiliado al final de la guerra. Este rey disfrutaba de la fama de ser hombre de escasa cultura humanista, más interesado por los problemas económicos y militares, aunque era un apasionado coleccionista de monedas antiguas. Se cuenta que un día había tenido que inaugurar una exposición de pintura, y se había visto obligado, entonces, a recorrer las salas admirando los cuadros. Llegado ante un hermosísimo paisaje, que representaba un valle con un pueblecito en las laderas de la colina, miró durante bastante tiempo, luego le preguntó al director de la exposición: «¿Cuántos habitantes tiene ese pueblo?».

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Searle,<sup>50</sup> el autor *finge* que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad.

Habiendo tenido yo la experiencia de haber escrito dos novelas que han conseguido algunos millones de lectores, me he dado cuenta de un fenómeno extraordinario. Hasta algunas decenas de miles de ejemplares (esta apreciación puede cambiar de país a país) se encuentran, por lo general, lectores que conocen perfectamente el pacto ficcional. Después, y sin lugar a dudas más allá del primer

50. John Searle, «The logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 14, 1975. Véase también *VS 19/20*, 1978, número especial sobre *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*.

millón de ejemplares, se entra en una tierra de nadie donde no está escrito que los lectores estén al corriente del pacto.

En mi *Péndulo de Foucault*, en el capítulo 115, el personaje de Casaubon, en la noche entre el 23 y 24 de junio de 1984, después de haber asistido a una ceremonia diabólica en el Conservatoire des Arts et Métiers de París, recorre, como poseído, toda la Rue Saint-Martin, cruza la Rue aux Ours, llega al Centre Beaubourg y luego a la Iglesia de Saint-Merri, y de allá sigue por varias calles, todas nombradas, hasta la Place des Vosges. Debo decir que, para escribir aquel capítulo, durante varias noches había realizado el mismo recorrido, con una grabadora en la mano, para anotar lo que veía y mis impresiones.

Es más, como tengo un programa de ordenador capaz de dibujarme el cielo a cualquier hora de cualquier año, a cualquier latitud y longitud, me había preocupado incluso de saber si aquella noche había luna, y en qué posición podía vérsela a diferentes horas. No lo había hecho por una preocupación de realismo, porque no soy Émile Zola. Es que cuando relato me gusta tener ante los ojos los espacios de los que voy relatando: esto me da una especie de intimidad con el asunto y me sirve para ensimismarme en los personajes.

Después de haber publicado la novela, recibí una carta de un señor que evidentemente había ido a la Bibliothèque Nationale a leerse todos los periódicos del 24 de junio de 1984. Y había descubierto que, en la esquina de Rue Réaumur, que yo no había nombrado, pero que de hecho se cruza en un cierto punto con Rue Saint-Martin, después de la medianoche, más o menos a la hora en que pasaba Casaubon, se había producido un incendio; un incendio de dimensiones notables, si los periódicos habían hablado de él. El lector me preguntaba cómo había podido Casaubon no verlo.

Para divertirme, le contesté que probablemente Casaubon había visto el incendio, pero que, si no lo había mencionado, acaso tenía alguna misteriosa razón, lo que me parecía natural en una historia tan densa de misterios verdaderos y falsos. Sospecho que ese lector sigue intentando descubrir todavía por qué Casaubon calló sobre el incendio, y si no habrá por medio otro complot de los Templarios.

Con todo, a ese lector —aunque ligeramente paranoico— no le faltaba toda la razón. Yo le había inducido a creer que mi historia se desarrollaba en el verdadero París, y había especificado incluso qué día. Si en el transcurso de una descripción tan minucio-

sa le hubiera dicho que ante el Conservatoire se yergue la Sagrada Familia de Gaudí, el lector habría tenido razón de irritarse, porque si estamos en París no estamos en Barcelona. ¿Tenía derecho a ir a buscar un incendio que se había producido aquella noche en París, pero que en mi novela no aparecía?

Yo creo que ese lector exageraba pretendiendo que una historia imaginaria se adecúe completamente al mundo real al que se refiere, pero el problema no es tan sencillo. Antes de condenarle, veamos hasta qué punto era condenable Víctor Manuel III.

Cuando entramos en un bosque narrativo se nos pide que suscribamos el pacto ficcional con el autor, y estamos dispuestos a esperarnos lobos que hablan; pero cuando Caperucita Roja es devorada por el lobo, pensamos que está muerta (y esta convicción es muy importante para la catarsis final, y para experimentar el placer extraordinario de su resurrección). Pensamos que el lobo es peludo y con las orejas de punta, más o menos como los lobos de los bosques reales, y nos parece natural que Caperucita Roja se porte como una niña, y su madre como una mujer adulta preocupada y responsable. ¿Por qué? Porque así sucede en el mundo de nuestra experiencia, un mundo que, por ahora, sin demasiados compromisos ontológicos, llamaremos *mundo real*.

Lo que estoy diciendo puede parecer muy obvio, pero no lo es si mantenemos firme el dogma de la suspensión de la incredulidad. Parece ser, pues, que al leer historias de ficción, nosotros suspendemos la incredulidad con respecto a ciertas cosas, y no con respecto a otras. Y si, como veremos, la demarcación entre aquello en lo que debemos creer y aquello en lo que no debemos creer es bastante ambigua, ¿cómo decir con toda seguridad que el pobre Víctor Manuel III no tenía razón? Si de aquel cuadro Víctor Manuel debía admirar sólo las cualidades estéticas, los colores, la seguridad de la perspectiva, hacía mal en preocuparse por los habitantes de la aldea. Pero si había entrado en el cuadro tal y como se entra en un mundo narrativo, fantaseando que paseaba por aquellas colinas, ¿por qué no debía preguntarse con quién se habría encontrado una vez llegado al pueblo, y si habría hallado una posada tranquila? Si el cuadro era, como me imagino, realista, ¿por qué debía pensar que la aldea habría estado deshabitada, o invadida por pesadillas como un pueblo de Lovecraft? Tal es, en el fondo, el encanto de toda narración, ya sea verbal o visual: nos encie-

rra dentro de las fronteras de un mundo y nos induce, de alguna manera, a tomarlo en serio.

Nos quedamos al final de la pasada conferencia diciendo que Manzoni, al describir el lago de Como, estaba construyendo un mundo. Y sin embargo, estaba tomando prestadas las características geográficas del mundo real. Alguien podrá objetar que esto sucede sólo en una novela histórica, pero hemos visto que sucede también en un cuento de hadas, con la excepción de que cambian las proporciones entre realidad e invención.

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño tranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto.<sup>51</sup>

Un buen principio para una historia ciertamente fantástica. O nos lo creemos o será mejor tirar a la basura «La metamorfosis» de Kafka. Pero sigamos leyendo:

Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.

Esta descripción parece acrecentar la incredibilidad del acontecimiento, y en cambio la reduce a dimensiones aceptables. Es extraordinario que un hombre se despierte transformado en un insecto, pero si así debe ser, este insecto debe tener la naturaleza de los insectos que conocemos. Estas pocas líneas de Kafka son un ejemplo no de surrealismo, sino de realismo. Debemos sólo recordar que este normalísimo insecto es «enorme», lo que no es poco por lo que atañe al pacto ficcional. Por otra parte, tampoco Gregorio consigue creer lo que sus ojos le dicen: «¿Qué me ha sucedido?», se pregunta. Como haríamos nosotros en un caso análogo. Pero sigamos adelante. La continuación de la descripción no es fantástica, sino absolutamente realista:

51. Ésta y las citas que siguen proceden de Franz Kafka, «La metamorfosis», en *La metamorfosis y otros cuentos*, traducción de Jorge Luis Borges, Barcelona, Edhasa, 1987, pp. 15-16.

No soñaba, no. Su habitación, una habitación de verdad, aunque excesivamente reducida, aparecía como de ordinario entre sus cuatro harto conocidas paredes.

Y la descripción procede, mostrando una habitación como mil habitaciones que conocemos. Más adelante, nos parecerá absurdo que los padres y la hermana de Gregorio acepten, sin hacerse demasiadas preguntas, que su pariente se haya convertido en un insecto, pero su reacción ante este monstruo es la que tendría cualquier habitante del mundo real: todos están aterrorizados, disgustados, conturbados. Brevemente, para construir un mundo absurdo, Kafka necesita colocarlo sobre el fondo del mundo real. Si Gregorio encontrara en el cuarto también a un lobo hablador y juntos decidieran ir a tomar el té a casa del Sombrero Loco, tendríamos otra historia (aparte de que también ésta tendría como fondo muchos aspectos del mundo real).

Pero veamos qué sucede en un mundo aún menos verosímil que el de Kafka, es decir, el que Edwin Abbott nos describe en *Flatland* por boca de un habitante de ese mundo:

Imaginad una vasta hoja de papel, en la que Líneas Rectas, Triángulos, Cuadrados, Pentágonos, Exágonos y otras figuras geométricas, en vez de quedarse quietas en su sitio, se muevan de aquí a allá, libremente, sobre o en la superficie, pero sin la capacidad de levantarse o de sumergirse, muy parecidas a sombras, sólo que consistentes y con los contornos luminosos. Entonces os habréis hecho una idea bastante correcta de mi país y de mis compatriotas.

Si nosotros miráramos ese mundo bidimensional desde arriba, como miramos las figuras del espacio euclidiano en un libro de geometría, seríamos capaces de reconocerlas. Pero para los habitantes de Planilandia arriba no existe, porque es un concepto que requiere esa tercera dimensión que ellos ignoran. Por tanto los habitantes de Planilandia no se reconocen mediante la vista.

Nosotros no podíamos ver nada de ese tipo, por lo menos no tanto como para poder distinguir una figura de la otra. Nada era visible para nosotros, ni podía serlo, excepto las Líneas Rectas...

En el caso en que el lector encontrara inverosímil esta situación, Abbott se apresura a demostrar sus posibilidades en los términos de nuestra experiencia del mundo real:

Cuando estuve en Espaciolandia oí decir que vuestros marineros tienen una experiencia bastante parecida mientras atraviesan vuestros mares y avistan una isla o una costa en el horizonte. La tierra en la lejanía podría tener golfos, promontorios, ángulos cóncavos y convexos en cualquier cantidad y de todas las dimensiones; sin embargo, de lejos, no veis nada de eso... nada sino una línea gris y continua sobre el agua.<sup>52</sup>

De un hecho aparentemente imposible, Abbott deduce las condiciones de posibilidad por analogía con lo que es posible en el mundo real. Y como las diferencias de forma representan, para los habitantes de Planilandia, diferencias de sexo y de casta, y por ello deben saber distinguir un triángulo de un pentágono, he aquí que Abbott, con gran ingeniosidad, nos demuestra cómo es posible, para las clases inferiores, reconocer a los demás a través de la voz o del control táctil (capítulo 5. «De nuestros métodos para reconocernos mutuamente»), mientras que las clases superiores se reconocen mediante la vista gracias a una providencial característica de ese mundo, siempre invadido por la niebla: he aquí que, después de Nerval, encontramos otro efecto de niebla, pero esta vez no forma parte del discurso, sino de la fábula, o sea, de las características de Planilandia.

Si la Niebla no existiera, todas las líneas se presentarían igual e indistintamente nítidas... Pero allá donde haya una buena dosis de Niebla, los objetos a una distancia, digamos, de un metro, son sensiblemente más turbios que los que se encuentran a noventa y cinco centímetros; y el resultado es que, gracias a una atenta y constante observación comparativa de la opacidad y claridad, estamos en condiciones de inferir con gran precisión la configuración del objeto observado.<sup>53</sup>

52. Edwin Abbott, *Flatland: a romance of many dimensions*, 1884, capítulo 1, «De la naturaleza de Planilandia».

53. Capítulo 6. «Del reconocimiento mediante la vista».

Para hacer más verosímil el procedimiento, Abbott dibuja diversos cuerpos regulares, con gran precisión de cálculos geométricos, para demostrar que, al encontrar un triángulo, es evidente que se percibe el vértice muy brillante, porque está más cerca del observador, mientras que, a ambos lados, las líneas se difuminan progresivamente en la sombra porque están envueltas poco a poco por la niebla. Se esgrime toda la experiencia geométrica adquirida en el mundo real para hacer posible este mundo irreal.

Podríamos decir que, por muy inverosímil que sea, el mundo de Abbott es un mundo geométrica y perceptivamente posible. Tal y como en el fondo habría sido fisiológicamente posible que, por un accidente en la evolución de la especie, hubieran existido una vez lobos dotados con órganos de fonación y con un cerebro que los capacitara para uso de la palabra. Pero se han analizado casos de denominada *self-voiding fiction* (podríamos decir de «narrativa autocontradictoria»), es decir, de textos narrativos que exhiben su misma imposibilidad. A diferencia de lo que sucede en Planilandia, en estos mundos

entidades posibles parecen ser llevadas a la existencia ficcional a través de la aplicación de procedimientos convencionales de autenticación; pero su régimen ontológico sigue siendo dudoso porque los fundamentos mismos del mecanismo de autenticación están minados en su base... El texto de Robbe-Grillet [*La maison de rendez-vous*] ciertamente construye un mundo imposible, un entramado de contradicciones de órdenes diferentes, donde: (a) el mismo acontecimiento se introduce en diferentes versiones en recíproco conflicto; (b) el mismo lugar (Hong Kong) es, y al mismo tiempo no es, el ambiente en el que se desarrolla la historia; (c) los acontecimientos están organizados a través de secuencias temporales contradictorias (A precede a B y B precede a A); (d) una misma entidad ficticia se da con diferentes modos de existencia (como realidad narrativa, representación teatral, escultura, pintura, etcétera).<sup>54</sup>

54. Lubomir Doležel, «Possible Worlds and Literary Fiction», en Sture Allen ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlín, De Gruyter, 1989, p. 239. Les estoy agradecido a varios participantes a la tercera sesión de este simposio por una serie de sugerencias que han inspirado algunas de las consideraciones que aparecen en estas páginas. En especial a Arthur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gérard Regnier y Samuel R. Levin.

Ciertos autores han sugerido como metáfora visual de una narrativa autocontradictoria la célebre imagen reproducida en la figura 11 que, a primera vista, produce al mismo tiempo la ilusión de un universo coherente y la sensación de algo inexplicablemente imposible; a una lectura de segundo nivel (y para «leer» bien esta figura habría que intentar dibujarla), se entiende cómo y por qué es bidimensionalmente posible pero tridimensionalmente absurda.

Y sin embargo, también en este caso la imposibilidad de un universo donde pueda existir esa figura deriva de nuestra pretensión de que en ese universo deban valer las leyes de la geometría de los sólidos que valen para el mundo real. Si estas leyes valen, la figura es imposible. Con todo, esta figura no es geoméricamente imposible, y prueba de ello es la posibilidad de dibujarla en una superficie plana. Simplemente, nos vemos inducidos al error cuando le aplicamos no sólo las reglas de la geometría plana sino también las que respetamos para representar la perspectiva en una tercera dimensión virtual. Esta figura sería posible no sólo en Planilandia, sino también en nuestro mundo, si sencillamente no entendiéramos las difuminaciones como representación de sombras en una estructura tridimensional. Y he aquí entonces que **también el mundo más imposible, para ser tal, tiene que tener como fondo lo que es posible en el mundo real.**

Esto significa que **los mundos narrativos son parásitos del mundo real.** No hay una regla que prescriba el número de los elementos ficcionales aceptables, es más, existe una gran flexibilidad so-

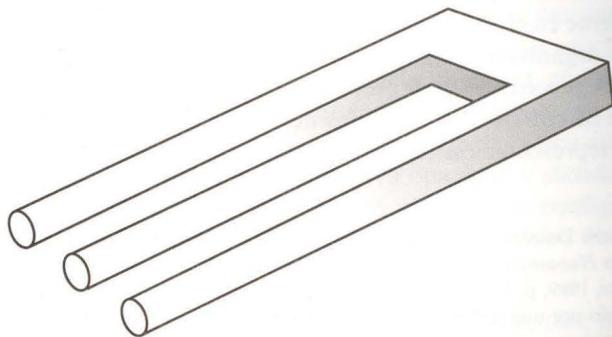


Figura 11

bre este tema. Formas como el cuento de hadas nos predisponen para aceptar a cada paso correcciones de nuestro conocimiento del mundo real. Pero todo aquello que el texto no nombra o describe expresamente como diferente del mundo real, debe ser sobrentendido como correspondiente a las leyes y a la situación del mundo real.

Intenten recordar dos ejemplos, que puse en las primeras conferencias, en los que había un coche con un caballo. En el primero, el pasaje de Achille Campanile, nos reímos porque alguien, pidiéndole a un cochero que lo fuera a buscar al día siguiente, especificaba que debía traerse también el coche, y luego precisaba: «también el caballo». Nos reímos porque nos parecía implícito que el caballo debía estar, aunque no hubiera sido mencionado nunca. Un segundo coche lo encontramos en *Sylvie*, y éste, en la noche, lleva a nuestro narrador hacia Loisy. Si van a leerse las páginas en las que se habla de ese viaje (pero pueden fiarse del control textual que he hecho yo) verán que el caballo no se menciona nunca. ¿Acaso, visto que en el texto no aparece, ese caballo no existe en *Sylvie*? Existe, y ustedes, al leer, imaginan su trotecillo nocturno, que le impone un vaivén a la carroza, y precisamente bajo la influencia física de esas dulces sacudidas, el narrador, como si escuchara una canción de cuna, vuelve a empezar a soñar.

Pero supongamos también que somos lectores con escasa imaginación: nosotros leemos a Nerval, y en el caballo no pensamos. Ahora supongamos que, llegado a Loisy, el narrador nos hubiera dicho: «Bajé del coche y caí en la cuenta de que, desde que habíamos abandonado París, no había tirado de él ningún caballo...». Yo creo que cualquier lector sensible tendría un gesto de sorpresa, y se apresuraría a volver a leer el libro desde el principio, porque se había dispuesto a seguir una historia de sentimientos delicados e impalpables, en el mejor espíritu romántico, y, en cambio, debía de haber empezado, evidentemente, una *gothic novel*. O también, en vez de por un caballo, el coche estaba tirado por ratoncitos, y entonces el lector estaba leyendo una variación romántica de *Cenicienta*.

En definitiva, ese caballo en *Sylvie* existe. Existe en el sentido de que no es necesario que se diga que existe, pero no podría decirse que no existe.

Las historias de Rex Stout se desarrollan en Nueva York, y el lector acepta que existan personajes llamados Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz o Saul Panzer. Es más, acepta incluso que Wolfe

viva en una casa de arenisca en la calle Treinta y Cinco Oeste, cerca del Hudson. Podría ir a verificar si existe, o si existió en los años en los que Stout ambientaba sus peripecias, pero normalmente no lo hace. Digo normalmente porque bien sabemos que hay personas que van a buscar la casa de Sherlock Holmes en Baker Street, y yo me cuento entre los que han ido a buscar en Dublín la casa de Eccles Street donde habría debido vivir Leopold Bloom. Pero éstos son episodios de fanatismo literario, que es diversión inocente, a veces conmovedora, pero diferente de la lectura de los textos; para ser un buen lector de Joyce no es necesario celebrar el Bloomsday a orillas del Liffey.

Pero si aceptamos que la casa de Wolfe estaba allí donde no estaba y no está, no podríamos aceptar, en cambio, que Archie Goodwin tomara un taxi en la Quinta Avenida y le pidiera que lo llevara a Alexanderplatz porque, como Döblin nos ha enseñado, Alexanderplatz está en Berlín. Y si Archie saliera de la casa de Nero Wolfe (West 35th Street), torciera la esquina y se encontrara inmediatamente en Wall Street, estaríamos autorizados a pensar que Stout ha cambiado de género narrativo, y nos quiere contar un mundo como el de *El proceso* de Kafka, donde K entra en un palacio en un punto de la ciudad y sale en otro punto. Pero en la historia de Kafka debemos aceptar que nos movemos en un mundo no euclidiano, móvil y elástico, como si viviéramos en un inmenso chicle que alguien está mascando.

Parece, pues, que el lector debe conocer muchas cosas sobre el mundo real para poderlo adoptar como fondo de un mundo ficticio. Si así fuera, un universo narrativo sería una extraña tierra: por una parte, en cuanto nos narra sólo la historia de algunos personajes, generalmente en un lugar y tiempo definidos, debería presentarse como un pequeño mundo, infinitamente más limitado que el mundo real; pero por otra, al contener el mundo real como fondo, añadiéndole sólo algunos individuos y algunas propiedades y acontecimientos, es más vasto que el mundo de nuestra experiencia. En un cierto sentido, un universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente.

En realidad, los mundos de la ficción son, sí, parásitos del mundo real, pero ponen entre paréntesis la mayor parte de las cosas que sabemos sobre éste, y nos permiten concentrarnos en un mundo finito y cerrado, muy parecido al nuestro, pero más pobre.

Puesto que no podemos salir de sus límites, nos sentimos empujados a explorarlo en profundidad. Por eso *Sylvie* nos ha parecido tan mágico: requiere sin duda que sepamos algo sobre París, sobre los Valois, incluso sobre Rousseau y sobre los Médicis, visto que los menciona, y sin embargo, lo que nos pide es que caminemos por sus lindes sin hacernos demasiadas preguntas sobre el resto del universo. Al leer *Sylvie*, no podemos excluir que en aquella historia hubiera un caballo, pero nadie nos pide que sepamos demasiado sobre los caballos. Al contrario, se nos pide que siempre aprendamos algo nuevo sobre los bosques de Loisy.

En un viejo ensayo mío,<sup>55</sup> escribí que nosotros conocemos mejor a Julien Sorel, el protagonista de *El rojo y el negro* de Stendhal, que a nuestro padre: porque de nuestro padre se nos escaparán siempre muchos aspectos no entendidos, muchos pensamientos acallados, acciones no motivadas, afectos no declarados, secretos custodiados, memorias y asuntos de su infancia, mientras que de un personaje narrativo sabemos todo lo que hay que saber. Cuando escribía esto mi padre todavía vivía. Después entendí hasta qué punto habría querido saber aún más cosas sobre él, pero me he quedado solo para extraer pálidas inferencias de desdibujados recuerdos. En cambio, de Julien Sorel se me dice todo lo que resulta necesario para entender su historia, y la de su generación, y cada vez que vuelvo a leer a Stendhal me entero de algo más sobre Julien. Lo que no se me dice (por ejemplo, cuál fue el primer juguete que tuvo o si, como el narrador de Proust, había dado vueltas en la cama esperando el beso de la madre) no es importante.

(Entre otras cosas, puede suceder que un narrador nos diga demasiado, incluso lo que es intrascendente en orden al relato. Al principio de mi primera conferencia cité con condescendencia a la pobre Carolina Invernizio, porque había escrito que en la estación de Turín «dos trenes directos se cruzaban: uno partía y llegaba el otro». Su descripción parecía estólidamente redundante. Pero si lo pensamos bien, la anotación no es tan redundante como parece a primera vista. ¿En qué lugar dos trenes que se cruzan no vuelven a salir ambos después de haber llegado? En una estación término.

55. Umberto Eco, «L'uso pratico del personaggio artistico», en *Apocalittici e integrati*, Milán, Bompiani, 1964 (*Apocalípticos e Integrados*, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1968).

Carolina nos estaba diciendo implícitamente que la estación de Turín es, como es, término. Sin embargo, todavía tenemos buenas razones para considerar que su información, si no semánticamente redundante, era narrativamente inútil, ya que este detalle no es esencial para el desarrollo de la historia. Los acontecimientos que seguirán no estarán determinados por la naturaleza de la estación turinesa.)

Al principio cité a aquel señor que buscaba en los periódicos parisinos un incendio del que mi libro no hablaba. Aquella persona no aceptaba la idea de que un universo narrativo tuviera un formato más modesto que el universo real. Dejen ahora que les cuente otra historia sobre aquella misma noche.

Dos estudiantes de la École des Beaux Arts de París vinieron hace algunos meses a enseñarme un álbum de fotos en el que habían reconstruido todo el trayecto de mi personaje, yendo a fotografiar los lugares que yo citaba, uno por uno, a las mismas horas de la noche. Incluso, dado que al final del capítulo 114 escribo que Casaubon emerge de las cloacas y entra a través del sótano en un bar oriental lleno de clientes sudorosos, pinchos grasientos y jarras de cerveza, habían sacado fotos del interior de ese bar. Yo no lo conocía, y me lo había inventado pensando en muchos bares de ese tipo que se encuentran por esa zona, pero, sin lugar a dudas, esos dos muchachos descubrieron el bar descrito en mi libro. No es que los estudiantes superpusieran a su deber de lector modelo preocupaciones de lector empírico que quería controlar si mi novela describía el verdadero París. Al contrario, querían transformar París, el verdadero, en un lugar de mi novela, y en efecto —de todo lo que podían encontrar en París— eligieron sólo los aspectos que correspondían a mis descripciones.

Esos chicos usaron mi novela para dar una forma a ese informe y vasto universo que es el París real. Hicieron exactamente lo contrario de lo que había intentado Perec, cuando ensayó representar todos los acontecimientos sucedidos en Place Saint-Sulpice en el transcurso de dos días. París es mucho más complicado que el ambiente descrito por Perec o por mi libro. Pero pasear por un mundo narrativo tiene la misma función que desempeña el juego para un niño. Los niños juegan, con muñecas, caballitos de madera o cometas, para familiarizarse con las leyes físicas y con las acciones que un día deberán llevar a cabo en serio. Igualmente, leer

relatos significa hacer un juego a través del cual se aprende a dar sentido a la inmensidad de las cosas que han sucedido y suceden y sucederán en el mundo real. Al leer novelas, eludimos la angustia que nos atenaza cuando intentamos decir algo verdadero sobre el mundo real.

Ésta es la función terapéutica de la narrativa y la razón por la cual los hombres, desde los orígenes de la humanidad, cuentan historias. Que es, al fin, la función de los mitos: dar forma al desorden de la experiencia.

Con todo, las cosas no son tan sencillas. Hasta ahora mi discurso ha estado dominado por el espectro de la Verdad, que no es algo que conviene subestimar. Nosotros pensamos que sabemos bastante bien qué significa decir que una aseveración es verdadera en el mundo real. Es verdad que hoy es miércoles, que Alexanderplatz está en Berlín, que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821. Sobre la base de este concepto de verdad, se ha discutido mucho qué quiere decir que una aseveración es verdadera en un mundo narrativo. La respuesta más razonable es que es verdadera en el marco del Mundo Posible de esa determinada historia. No es verdad que haya vivido en el mundo real un individuo llamado Hamlet, pero si un estudiante dijera en el examen de literatura inglesa que al final de la tragedia shakespeariana Hamlet se casa con Ofelia, le explicaríamos que había dicho algo falso. Sería verdad, en el mundo posible del *Hamlet*, que Hamlet no se casa con Ofelia, así como es verdad, en el mundo posible de *Lo que el viento se llevó*, que Scarlett O'Hara se casa con Rhett Butler.

¿Estamos seguros de que nuestra noción de verdad en el mundo real está definida con igual claridad?

Nosotros solemos pensar que conocemos por experiencia el mundo real, y que depende de la experiencia saber que hoy es miércoles, 14 de abril de 1993, que yo en este momento llevo una corbata azul marino. Sin embargo, que hoy es 14 de abril de 1993 es verdadero sólo en el marco del calendario gregoriano, y que mi corbata es azul depende de la manera en que nuestra cultura subdivide el espectro de los colores (y sabemos que para griegos y latinos los límites entre azul y verde eran bastante diferentes de los nuestros). Aquí en Harvard, pueden preguntarle a Willard van Orman Quine hasta qué punto nuestras nociones de verdad están determinadas por un sistema «holista» de suposiciones, a Nelson Good-

man cuántas y lo variadas que son las *ways of worldmaking* y a Thomas Kuhn qué significa ser verdadero con respecto a un determinado paradigma científico. Confío en que ellos admitirían que el hecho Scarlett se casa con Rhett es verdadero en el universo de discurso de *Lo que el viento se llevó*, tanto como el hecho mi corbata es azul es verdadero en el universo de discurso de una determinada *Farbenlehre*.

No quiero jugar a hacerme el escéptico metafísico o el solipsista (se ha dicho que el mundo está superpoblado de solipsistas). Sé perfectamente que hay cosas que conocemos por experiencia directa, y si alguno de ustedes me avisara de que detrás de mí ha aparecido un armadillo, yo de golpe me daría la vuelta para controlar si la noticia es verdadera o falsa; y todos podríamos estar de acuerdo en que en esta sala no hay armadillos (por lo menos si compartimos los términos de una taxonomía zoológica socialmente aceptada). Pero nuestra relación con la verdad suele ser mucho más complicada. Estamos de acuerdo en que no hay armadillos en esta sala, pero en el transcurso de una hora esta verdad se volverá un poco más discutible. Por ejemplo, cuando estas conferencias mías se publiquen, el que lea aceptará la idea de que hoy en esta sala no hay armadillos, no según su propia experiencia, sino según la convicción de que yo soy una persona creíble y de que he referido «seriamente» lo que sucedía aquí el 14 de abril de 1993.

Nosotros pensamos que en el mundo real debe valer el principio de Verdad (*Truth*), mientras que en los mundos narrativos debe valer el principio de Confianza (*Trust*). Con todo, también en el mundo real el principio de Confianza es tan importante como el principio de Verdad.

No es por experiencia por lo que yo sé que Napoleón murió en 1821, es más, si tuviera que basarme en mi experiencia no podría decir ni siquiera que existió (alguien incluso ha escrito un libro para demostrar que era un mito solar); no sé por experiencia que existe una ciudad llamada Hong Kong y tampoco es por experiencia por lo que sé que la primera bomba atómica funcionaba por fisión y no por fusión; de hecho, es dudoso que yo sepa bien cómo funciona la fusión atómica. Como nos enseña Putnam,<sup>56</sup>

56. Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge, MIT Press, 1988, pp. 22 ss. (*Representación y realidad*, traducción de Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 1990).

existe una división social del trabajo lingüístico, que es, al fin y al cabo, una división social del saber, por el que yo delego a otros el conocimiento de nueve décimos del mundo real, reservándome el conocimiento directo de un décimo. Dentro de dos meses debería ir de verdad a Hong Kong, y adquiriré mi billete seguro de que el avión aterrizará en un lugar llamado Hong Kong; conduciéndome así, consigo vivir en el mundo real sin portarme como un neurótico. He aprendido que para muchas cosas, en el pasado, he podido fiarme del saber ajeno, reservo mis dudas para algún sector especializado del saber, y para lo demás me fío de la Enciclopedia. Por Enciclopedia me refiero a un saber maximal, del que poseo sólo una parte, pero al que eventualmente podría acceder porque este saber constituye una especie de inmensa biblioteca compuesta por todas las enciclopedias y libros del mundo y por todas las colecciones de periódicos o documentos manuscritos de todos los siglos, incluidos los jeroglíficos de las pirámides y las inscripciones en caracteres cuneiformes.

La experiencia y una serie de actos de confianza con respecto a la comunidad humana me han convencido de que lo que la Enciclopedia Maximal describe (no raramente con algunas contradicciones) representa una imagen satisfactoria de lo que llamo el mundo real. Pero lo que quiero decir es que la manera en la que aceptamos la representación del mundo real no difiere de la manera en que aceptamos la representación del mundo posible representado en un libro de ficción. Yo finjo saber que Scarlett se casó con Rhett así como finjo saber que Napoleón se casó con Josefina. La diferencia está, obviamente, en el grado de tal confianza: la confianza que le doy a Margaret Mitchell es diferente de la que les doy a los historiadores. Yo acepto que los lobos hablen sólo cuando leo un cuento, y para lo demás me comporto como si los lobos fueran los que se describen en los congresos de zoología. No pretendo discutir las razones por las que nos fiamos más de los congresos de zoología que de Perrault. Estas razones existen y son muy serias. Pero decir que son serias no significa decir que estén claras. Es más, las razones por las que creo en los historiadores cuando dicen que Napoleón murió en 1821 son mucho más complicadas que aquellas por las que creo que Scarlett se casó con Rhett.

En *Los tres mosqueteros* se dice que Buckingham fue apuñalado por un tal Felton, que era uno de sus oficiales, y por lo que

yo sé se trata de noticia histórica. En *Veinte años después* se dice que Athos apuñaló a Mordante, el hijo de Milady, y sin duda se trata de verdad ficcional. Pero el que Athos haya apuñalado a Mordante quedará como verdad indiscutible mientras exista en el mundo un solo ejemplar de *Veinte años después*, incluso si alguien inventa en un futuro un método interpretativo posdeconstructivista. En cambio, todo historiador serio tiene que sentirse preparado para renunciar a la idea de que Buckingham fue asesinado por uno de sus oficiales en el caso de que se descubrieran nuevos documentos en los archivos británicos. En ese caso, que Felton apuñalara a Buckingham se volverá históricamente falso: pero ello no quita que seguirá siendo narrativamente verdadero (en el mundo de *Los tres mosqueteros*).

Más allá de otras, importantísimas, razones estéticas, pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso. Este «privilegio alético» de los mundos narrativos nos permite reconocer incluso algunos parámetros para decidir si la lectura de un texto narrativo va más allá de lo que en otro lugar he llamado «los límites de la interpretación».

Ha habido numerosas interpretaciones de *Caperucita Roja*, en clave antropológica, psicoanalítica, mitológica, feminista, etcétera, entre otras cosas porque la historia ha tenido varias versiones y en el texto de los hermanos Grimm hay cosas que no hay en el de Perrault, y viceversa. No podía faltar la interpretación alquimista. Un estudioso<sup>57</sup> ha intentado probar que el cuento se refiere a los procesos de extracción y tratamiento de los minerales, y (traduciendo el cuento en fórmulas químicas) ha identificado a Caperucita Roja con el cinabrio, que es rojo como su capucha; y como el cinabrio es sulfuro de mercurio, la niña esconde mercurio en estado puro, que debe ser separado del azufre. No es una casualidad que la madre le diga a la niña que no curioseee por todos los rincones, porque el mercurio es móvil y vivaz. El lobo está en lugar del cloruro mercurioso, también conocido como calomelano (y calomelano significa en griego «bello negro»). El vientre del lobo será el horno alquímico en el que se produce la combustión del cina-

57. Giuseppe Sermoniti, *Le fiabe del sottosuolo*, Milán, Rusconi, 1989.

brio y su transformación en mercurio. Valentina Pisanty<sup>58</sup> ha hecho una observación muy simple: ¿cómo es posible que si Caperucita Roja al final ya no es el cinabrio, sino el mercurio en estado puro, cuando sale de la barriga del lobo tenga todavía la capucha roja? En ninguna versión del cuento sucede que la niña salga con una capucha color plata. El cuento, por tanto, no sostiene esta interpretación.

Los lectores pueden inferir de los textos lo que los textos no dicen explícitamente (y la cooperación interpretativa se basa en este principio), pero no pueden hacer que los textos digan lo contrario de lo que han dicho. No se puede ignorar el hecho de que, al final, Caperucita Roja tenga aún la capucha roja, y es precisamente este dato textual el que exige al lector modelo de tener que conocer también la fórmula del cinabrio.

¿Podemos exhibir el mismo grado de certidumbre cuando hablamos de verdad en el mundo real? Estamos seguros de que no hay armadillos en esta habitación en la misma medida en la que estamos seguros de que Scarlett se casó con Rhett Butler. Pero para muchas otras verdades nos encomendamos a la buena fe de nuestros informadores, y a veces incluso a su mala fe. En términos epistemológicos, no podemos estar seguros de que los americanos hayan ido a la Luna (mientras que estamos seguros de que Flash Gordon ha ido al planeta Mongo). Intentemos ser escépticos y un poco paranoicos también nosotros: podría haber sucedido que un pequeño grupo de conspiradores (gente del Pentágono y de las cadenas televisivas) hubiera organizado una Gran Falsificación. Nosotros, es decir, todos los que siguieron el asunto por televisión, dimos crédito a aquellas imágenes que nos hablaban de un hombre en la Luna.

Hay, sin embargo, una razón por la que podemos creer que los americanos llegaron a la Luna: se trata del hecho de que los rusos no protestaron y denunciaron la impostura. Ellos tenían la posibilidad de controlar, de probar que se trataba de un fraude, y todas las buenas razones para hacerlo, a poco que hubieran podido. No lo hicieron, y ésta es una buena razón para fiarme de ellos. Por lo tanto, los americanos han estado en la Luna. Pero ya ven ustedes cómo el decidir qué es verdadero o falso en el mundo real con-

58. Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milán, Bompiani, 1993, pp. 97 ss.

lleva muchas decisiones, bastante difíciles, sobre el grado de confianza que le concedo a la comunidad, así como debo decidir cuáles porciones de Enciclopedia Global deben ser aceptadas y cuáles no.

Parece ser que con las verdades válidas en los mundos ficcionales las cosas funcionan de una forma mucho más tranquila. Con todo, también un mundo ficcional puede presentarse tan traicionero como el mundo real. Podría presentarse como un ambiente confortable si tuviera que vérselas sólo con entidades ficticias. En ese caso, Scarlett O'Hara no constituiría un problema para nadie, porque el hecho de que ella había vivido en Tara es más fácil de controlar que el de que los americanos hayan estado en la Luna.

Pero hemos dicho que todo universo narrativo se basa, en medida parasitaria, en el universo del mundo real que le hace de fondo. Podemos dejar caer un primer problema, y es decir, qué le sucede a un lector que lleva al mundo narrativo informaciones equivocadas sobre el mundo real. En ese caso, no se portaría como un lector modelo, y las consecuencias de su error se quedarían en un mero asunto privado. Si alguien leyera *Guerra y paz* creyendo que en aquella época Rusia estaba gobernada por los comunistas, entendería bastante poco de lo que les sucede a Natacha y a Pierre Besucov. Pero hemos dicho que el perfil del lector modelo está dibujado por (y en) el texto. Naturalmente, Tolstoi no sentía la obligación de informar a sus lectores de que no había sido la Armada Roja la que se había batido en Borodin, pero aun así aportó suficiente información sobre la situación política y social de la Rusia de aquellos tiempos. No olvidemos que *Guerra y paz* empieza con un largo diálogo en francés, y esto dice mucho sobre la situación de la aristocracia rusa de principios del siglo XIX.

Pero en realidad el autor no debe presuponer sólo el mundo real como fondo de la propia invención: debe también, y continuamente, dar información al lector sobre aspectos del mundo real que probablemente el lector no conoce.

Supongamos que Rex Stout en una historia nos diga que Archie toma un taxi y hace que le lleve a la esquina entre las calles Cuarta y Décima. Ahora supongamos que sus lectores se dividan en dos categorías. Por una parte, están los que no conocen Nueva York, y podemos desinteresarnos de ellos, porque están dispuestos a aceptar todo (por ejemplo, las versiones italianas de novelas po-

liciacas americanas traducen regularmente *downtown* y *uptown* con *città bassa* y *città alta* —ciudad baja y ciudad alta—, de manera que muchos lectores italianos creen que las ciudades americanas son todas como Bérgamo, o como Tiflis y Budapest, parte en las colinas y parte en la llanura, a lo largo del río). Pero muchos lectores americanos, que saben que la estructura urbana de Nueva York es como un mapa en el que las *streets* son los paralelos y las *avenues* los meridianos, reaccionarían como el lector al que Nerval hubiera dicho que ningún caballo había tirado del coche. En realidad, en Nueva York, en el West Village, hay verdaderamente un punto donde Fourth y Tenth Street se cruzan (todos los neoyorquinos lo saben, excepto los taxistas). Con todo, creo que si Stout hubiera tenido que hablar de esa situación, habría introducido una explicación, a lo mejor en forma de comentario divertido, para decir cómo, y en concepto de qué, existe este cruce, temiendo que los lectores de San Francisco, Roma o Madrid fueran a creer que se les tomaba el pelo.

Lo habría hecho por las mismas razones por las que Walter Scott empieza *Ivanhoe* con:

En el delicioso distrito de la bella Inglaterra que riega el Don, extendiase, tiempo atrás, una vasta selva que cubría la mayor parte de las pintorescas montañas y valles feraces situados entre Sheffield y la graciosa ciudad de Doncaster.

Y después de haber aportado otras informaciones históricas, sigue:

Hemos creído oportuno exponer este orden de cosas para instrucción del lector...<sup>59</sup>

Como ven el autor no sólo se preocupa de «contratar» (como hará a continuación) hechos y acontecimientos ficticios sobre los que pide el asentimiento del lector, sino que se preocupa también de darle esas informaciones sobre el mundo real que no está seguro de que el lector posea, y que considera indispensables para la comprensión de su relato. Los lectores deben tanto *fingir* que la

59. *Ivanhoe*, traducción de Hipólito García, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 4-6.

información ficcional es verdadera, como tomar por verdaderas las informaciones histórico-geográficas suministradas por el autor.

A veces la información se da en forma de preterición. El *Rip van Winckle* de Washington Irving empieza con «Quienes hayan remontado el curso del Hudson recordarán sin duda las montañas de Kaatskill...»,<sup>60</sup> pero no creo en absoluto que el libro esté dirigido sólo a los que han remontado el Hudson y han visto las Catskill Mountains. Yo creo que represento un excelente ejemplo de lector que nunca ha remontado el Hudson, y aun así ha hecho como si lo hubiera remontado, ha hecho como si hubiera visto aquellas montañas, y ha disfrutado con el resto del relato.

En mi ensayo «Pequeños Mundos» (en *Los límites de la interpretación*) citaba el principio de *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe:

En las gratas orillas del Garona, en la provincia de Gascuña, estaba, en 1584, el castillo de monsieur de St. Aubert. Desde sus ventanas se veían los paisajes pastorales de Guiena y Gascuña, extendiéndose a lo largo del río, resplandeciente con los bosques lujuriosos, los viñedos, los olivares.<sup>61</sup>

Mi comentario era que resultaba dudoso que un lector inglés de finales del dieciocho supiera algo del Garona, de Gascuña y de su paisaje. Este lector habría sido, a lo sumo, capaz de inferir por el término «orillas» que el Garona era un río y para lo demás habría imaginado, sobre la base de su competencia enciclopédica, un típico ambiente del sur de Europa con viñas y olivares... A los lectores se les invitaba a portarse como si (y a fingir que) tuvieran familiaridad con las colinas francesas.

Después de haber publicado ese ensayo, recibí una simpática carta de un señor de Burdeos que me revelaba que en Gascuña no han existido nunca olivos, ni tampoco han crecido nunca olivos a orillas del Garona. El lector sacaba agudas consideraciones para sostener mi tesis, y alababa mi ignorancia sobre Gascuña, que me había permitido elegir un ejemplo tan convincente (a continuación

60. *Rip van Winckle*, traducción de Guillermo Lorenzo, San Lorenzo del Escorial, Swan, 1984, p. 47.

61. *Los misterios de Udolfo*, traducción de Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar, 1992, p. 11.

me invitaba allá como huésped suyo porque, sostenía, las viñas en cambio existen, y los vinos son exquisitos).

Así pues, no sólo el autor le pide al lector modelo que colabore sobre la base de su competencia del mundo real, no sólo le provee de esa competencia cuando no la tiene, no sólo le pide que haga como si conociera cosas, sobre el mundo real, que el lector no conoce, sino que incluso lo induce a creer que debería hacer como si conociera cosas que, en cambio, en el mundo real no existen.

Puesto que no parece pensable que la señora Radcliffe tuviera la intención de engañar a sus lectores, debemos concluir que sencillamente se había equivocado. Pero esto nos crea un conflicto mayor. ¿En qué medida podemos presuponer como reales esos aspectos del mundo real que el autor cree reales por error?

EL EXTRAÑO CASO DE LA RUE SERVANDONI

En un estudio llevado a cabo recientemente por Lucrecia Escudero<sup>62</sup> sobre el comportamiento de la prensa argentina durante el conflicto de las Falklands-Malvinas, de 1982, he encontrado esta historia.

El 31 de marzo, dos días antes de que los argentinos desembarcaran en las Malvinas y veinticinco días antes de la llegada de la *task force* británica, el diario *Clarín* publicaba una noticia, que parecía llegar de Londres, y según la cual los ingleses habían enviado a aguas argentinas al *Superb*, un submarino atómico. El Foreign Office había reaccionado inmediatamente diciendo que no tenía ningún comentario que hacer sobre esta «versión», y la prensa argentina había sacado la conclusión que, si las autoridades gubernativas británicas hablaban de «versión», quería decir que se estaba ante una fuga de noticias militares hartamente reservadas. El 1 de abril, precisamente mientras los argentinos iban a desembarcar en las Malvinas, el *Clarín* anunciaba que el *Superb* tenía 45.000 toneladas y una dotación de noventa y siete hombres especializados en caza submarina.

Las siguientes reacciones de la prensa británica fueron muy ambiguas: un experto militar dijo que mandar submarinos atómicos de la clase Hunter-Killer era una idea bastante razonable y el *Daily Telegraph* daba la impresión de saber muchas cosas sobre el asunto. Así, poco a poco, la voz se convirtió en noticia, los lectores argentinos aparecían turbados y la prensa hacía lo que podía para salir al encuentro de sus expectativas narrativas. Las informaciones de los días siguientes se daban ya como si vinieran directamente de ambientes cercanos a los mandos militares argentinos, y

62. Lucrecia Escudero, *Malvine: il Gran Racconto* (Università degli Studi di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, IV Ciclo, 1992).

el *Superb* se había convertido ya en «el submarino que fuentes inglesas colocan en el Atlántico Sur». El 4 de abril el submarino ya había sido avistado en proximidad de las costas argentinas. Las fuentes militares británicas contestaban regularmente a los que pedían indiscreciones, que no tenían intención alguna de revelar la posición de sus submarinos, y una afirmación tan obvia no contribuía sino a reforzar la opinión ya difusa de que existían submarinos ingleses y que estaban en algún sitio, lo que era sencillamente un truismo.

El mismo 4 de abril algunas agencias de prensa europeas informaban que el *Superb* iba a zarpar hacia los mares australes a la cabeza de la *task force* británica. Si hubiera sido verdad, entonces no se habría encontrado ya cerca de las costas argentinas, pero esta contradicción parece ser que reforzó, en vez de debilitar, el síndrome de submarino atómico.

El 5 de abril la agencia de prensa DAN anunciaba el *Superb* a doscientos cincuenta kilómetros de las Malvinas. El resto de la prensa iba a la zaga explayándose sobre la descripción de las extraordinarias prestaciones de esa máquina de guerra. El 6 de abril era la misma Marina argentina la que señalaba su presencia en los alrededores del archipiélago y, la semana siguiente, se le asignó al *Superb* también un hermano, el submarino *Oracle*. El 8 de abril *Le Monde* desde París mencionaba los dos submarinos y la noticia rebotaba en el *Clarín* con un título dramático: «¿Una flota submarina?». El 12 de abril el *Clarín* anunciaba incluso la llegada, en la misma zona, de submarinos soviéticos.

A esas alturas la historia no concernía sólo a la presencia del submarino (de la que nadie dudaba ya), sino más bien a la diabólica habilidad de los británicos, que conseguían mantener secreta su posición. El 18 de abril, un piloto brasileño había avistado al *Superb* cerca de Santa Catarina e incluso lo había fotografiado: por desgracia la foto era prácticamente indescifrable a causa del tiempo nublado. Y he aquí que en el curso de nuestras conferencias nos encontramos con otro efecto niebla: esta vez la niebla la aporta directamente el intérprete para otorgarle a la historia el *suspense* necesario, realizando una situación visual a medio camino entre *Flatland* y *Blow Up* de Antonioni.

Cuando por fin el cuerpo de expedición inglés estaba de verdad a ochenta kilómetros del teatro de la guerra, y con verdaderos

buques de guerra y verdaderos submarinos, he aquí que el *Superb* desaparece: el 22 de abril el *Clarín* anuncia que habría regresado a Escocia. El 23 de abril el diario escocés *Daily Record* revela que, en efecto, el *Superb* había estado fondeado siempre en su base escocesa. En este punto, los periódicos argentinos tienen que cambiar de género, y pasan de la película de guerra a la lucha de espías. El *Clarín*, el 23 de abril, anuncia triunfalmente que el farol británico por fin había sido desenmascarado.

¿Quién se inventó este submarino? ¿Los servicios secretos británicos, para minarles la moral a los argentinos? ¿Los mandos argentinos, para justificar su política agresiva? ¿La prensa inglesa? ¿Quién se había beneficiado de la difusión del chisme? No es éste el aspecto que me interesa de esta historia. Me interesa, más bien, la manera en la que la historia ha ido creciendo a partir de una vaga habladuría gracias a la colaboración de todos. Cada uno por su propio lado colaboró a la creación del submarino porque se trataba de un «personaje» narrativamente fascinante.

Esta historia, que es la historia verdadera de cómo se ha construido una historia inventada, tiene muchas moralejas. Por un lado, nos dice que nosotros nos sentimos tentados continuamente a dar forma a la vida usando esquemas narrativos, pero de esto hablaremos en la próxima conferencia. Por otro lado, demuestra la fuerza de las presuposiciones existenciales.<sup>63</sup> En cualquier aseveración que contenga nombres propios o descripciones definidas, se supone que el destinatario adopta como indiscutible la existencia de sujetos de los que se predica algo. Si alguien me dice que no ha podido venir a una cierta cita porque su mujer de repente se ha puesto enferma, mi reacción espontánea es dar por buena, en primer lugar, la existencia de esa mujer. Sólo en el caso de que luego me entere de que el individuo es soltero, pensaré que ha mentido descaradamente. Pero hasta ese momento, por el hecho mismo de que la mujer ha sido colocada en el marco discursivo a través de un acto de mención, yo no tengo razones para creer que no exista. Se trata de una tendencia tan natural por parte de todo ser humano normal que, si leo un texto que empieza con «Como todos saben, el actual rey de Francia es calvo» —dado que Francia es una repú-

63. Umberto Eco, «De la presuposición» (en colaboración con Patrizia Violi) en *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

blica, y si yo no soy un filósofo del lenguaje, sino un ser humano normal, no me pongo en absoluto a jugar con las tablas de verdad—, decido suspender mi incredulidad y admitir ese discurso como un fragmento narrativo, que relate una historia de los tiempos de Carlos el Calvo. Me porto así porque se trata del único modo en el que puedo asignar una cualquier forma de existencia, en un mundo cualquiera, a esa entidad que el discurso ha puesto.

Así pasó con nuestro submarino. Una vez puesto *en* el discurso, *por* el discurso de los medios de comunicación de masas, el submarino estaba allá, y como se supone que los periódicos hacen afirmaciones verdaderas sobre el mundo real, cada uno hizo luego todo lo que pudo para avistarlo en algún lugar.

En *Ma che cos'è questo amore?* de Achille Campanile (ese sublime escritor de humor que cité en mi primera conferencia) hay un tal Barón Manuel que, para justificar sus repentinas ausencias debidas a sus prácticas adúlteras, les dice siempre a la mujer y a las amistades que va a la cabecera de un tal Pasotti, amigo suyo queridísimo, enfermo crónico, y cuya salud empeora cuanto más complicados se vuelven los adulterios del Barón Manuel. La presencia de Pasotti en la novela es tan inminente que, aunque tanto el autor como el lector sepan que no existe, en un cierto punto cada uno (no sólo los otros personajes, sino el mismo lector) se dispone a aceptar su inevitable aparición. Y en efecto, Pasotti, en un determinado momento, entra en escena, desgraciadamente pocos minutos después de que el Barón Manuel (que había decidido poner punto final a sus múltiples traiciones conyugales) anunciara su muerte.

El submarino inglés había sido puesto por los medios de comunicación de masas y, como había sido puesto, había sido tomado por verdadero. ¿Qué pasa cuando en un texto narrativo el autor pone, como un elemento del mundo real (que le hace de fondo al mundo posible de la ficción), algo que en el mundo real no existe y no se ha verificado nunca? Recordarán que éste es el caso de Ann Radcliffe, que había puesto olivos en Gascuña.

Recién llegado a París, d'Artagnan toma alojamiento en Rue des Fossoyeurs, la casa de Monsieur Bonacieux (capítulo 1). El palacio del señor de Tréville, al que va inmediatamente después, está en Rue du Vieux Colombier (capítulo 2). Sólo en el capítulo 7 nos enteramos de que en esa misma calle vive también Porthos, mientras que Athos vive en Rue Férou. Hoy en día Rue du Vieux Co-

lombier demarca el lado norte de la actual Place Saint-Sulpice, mientras que Rue Férou se injerta perpendicularmente en el lado sur, pero en la época en la que se desarrollan *Los tres mosqueteros* la plaza todavía no existía. ¿Dónde vivía ese individuo reticente y misterioso que era Aramis? Lo descubrimos en el capítulo 11, donde nos enteramos de que vive en una esquina de Rue Servandoni, y si miran ustedes un mapa de París (figura 12) se darán cuenta de que Rue Servandoni es la primera calle paralela al este de Rue Férou. Pero este capítulo 11 se titula «L'intrigue se noue», la intriga se complica. Dumas pensaba en algo diferente, pero para nosotros la intriga se complica también desde el punto de vista urbanístico y desde el punto de vista onomástico.

Después de haber visitado al señor de Tréville, en Rue du Vieux

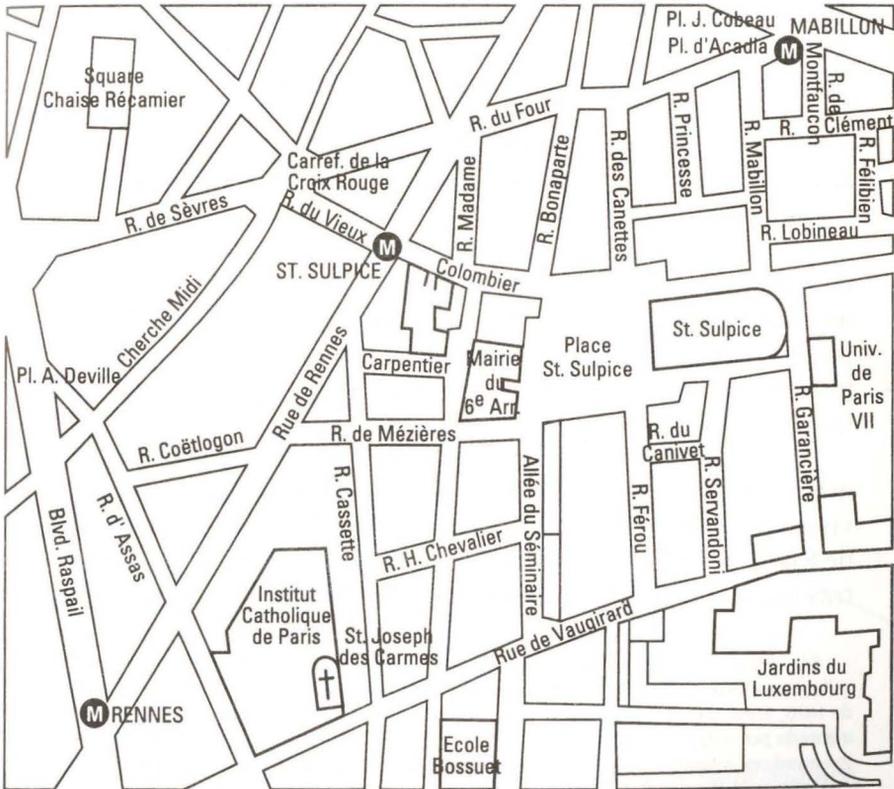


Figura 12

Colombier, d'Artagnan (que no tiene prisa por volver a su propia casa, sino que quiere pasear pensando con ternura en la amada Madame Bonacieux) vuelve —dice el texto— tomando el camino más largo. Pero nosotros no sabemos dónde está Rue des Fossoyeurs y si miramos el mapa del París actual no la encontramos. Sigamos entonces a d'Artagnan mientras «hablaba a la noche, mientras sonreía a las estrellas».

Si leemos teniendo ante los ojos un mapa del París de 1625 (figura 13), d'Artagnan tuerce por Rue du Cherche Midi (que entonces, advierte Dumas, se llamaba Chasse-Midi), pasa por una callejuela que se abría donde hoy está Rue d'Assas, y que debía de ser Rue des Carmes, llega cerca Rue de Vaugirard, luego tuerce a la izquierda porque «la casa que habitaba Aramis se hallaba situada entre Rue Cassette y Rue Servandoni». Probablemente desde Rue des Carmes, d'Artagnan corta por algunos terrenos que se extendían junto al convento de los carmelitas descalzos, cruza Rue Cassette, toma Rue des Messieurs (hoy Méziers) y de alguna manera debería cruzar Rue Férou (entonces Ferrau) donde vive Athos, sin ni siquiera reparar en ello (d'Artagnan vagabundeaba como vagabundeaban los enamorados). Si la casa de Aramis se encontraba entre Rue Cassette y Rue Servandoni, debería de haber estado en Rue du Canivet, aunque parece que en 1625 Rue du Canivet todavía no había sido abierta.<sup>64</sup> Pero debía estar exactamente en la esquina de Rue Servandoni (que en mi mapa aparece como «¿Rue?») porque d'Artagnan, justo enfrente de la casa del amigo, ve una sombra (se descubrirá más tarde que se trataba de Madame Bonacieux) que sale de Rue Servandoni.

Pobres de nosotros: nosotros los lectores empíricos nos sentimos conmovidos sin duda al oír citar Rue Servandoni, porque allí vivía Roland Barthes, pero Aramis no podía vivir en la esquina de Rue Servandoni, porque esta historia se desarrolla en 1625 mientras que el arquitecto florentino Giovanni Niccolò Servandoni na-

64. He controlado en un mapa de París de 1609, donde sin embargo algunas de las calles mencionadas no existen todavía o llevan nombres diferentes. Pero, en una relación de 1636, *Estat, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris* (edición comentada por Alfred Franklin, París, Willem, 1873, ahora París, Les Éditions de Paris, 1988), los nombres corresponden ya a los de un mapa de 1716. Puesto que los mapas anteriores que he visto no registran el nombre de las calles menores y, al estar inspirados por criterios estéticos, son muy poco fiables, pienso que mi reconstrucción reproduce de manera bastante satisfactoria la situación de 1625.

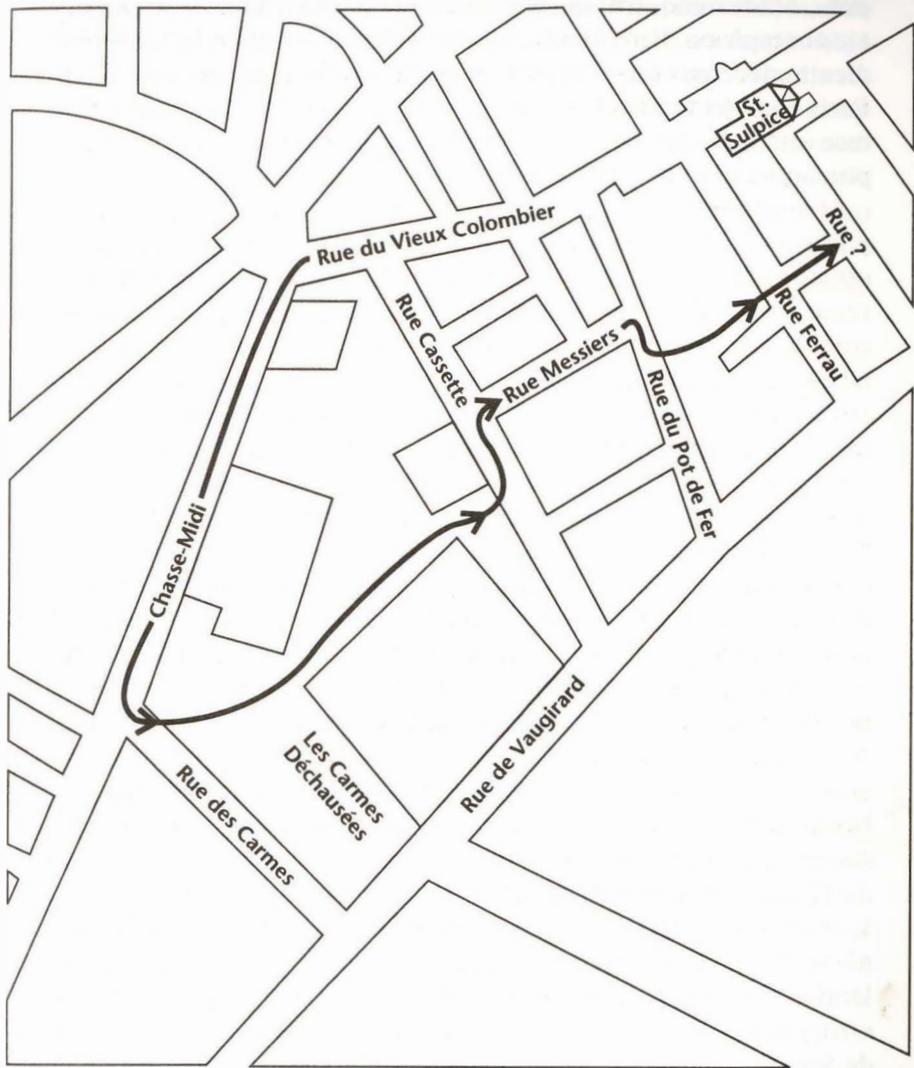


Figura 13

ció en 1695, en 1733 diseñó la fachada de la iglesia de Saint-Sulpice, y aquella calle se le dedicó sólo en 1806.

Dumas, a pesar de que sabía incluso que Rue du Cherche Midi

se llamaba entonces Chasse-Midi, se equivocó sobre Rue Servandoni. Nada malo, si el asunto concerniera sólo a Monsieur Dumas, autor empírico. Pero ahora el texto está ahí, nosotros lectores obedientes debemos seguir sus instrucciones, y nos encontramos en un París completamente real, parecido al París de 1625, en el que aparece una calle que, por lo menos con ese nombre, no podía existir por aquel entonces.

Un problema que ha hecho derramar mares de tinta a lógicos y filósofos, es el del régimen ontológico de los personajes y de los objetos que aparecen en una novela, y el del significado de la aseveración «P es verdadero» cuando *p* es una proposición que no concierne al mundo real sino a un mundo ficcional. Pero ya en el transcurso de la pasada conferencia decidimos atenernos a posiciones de sentido común. Cualquiera que sea su posición filosófica, ustedes estarán dispuestos a decir que, en el mundo posible creado por A. Conan Doyle, Sherlock Holmes era un soltero y, si en una de las historias de ese autor, de repente Holmes le dijera a Watson que reservara tres billetes de tren porque se disponía a salir en pos del doctor Moriarty haciéndose acompañar por la señora Holmes, ustedes experimentarían, como poco, una sensación de incomodidad. Permítanme usar una noción muy tosca de verdad: no es verdadero que Holmes tenía una mujer, así como no es verdadero que el Empire State Building se yergue en Berlín. Punto.

¿Estamos seguros de poder decir con la misma seguridad que no es verdad que Aramis vivía en la esquina de Rue Servandoni? Naturalmente se podría decir que todo vuelve a su lugar ontológicamente si se afirma que es verdadero que —en el mundo posible de *Los tres mosqueteros*— Aramis vivía en la esquina de una calle *x*, y que sólo por un error del autor empírico esta calle se denominó Servandoni, mientras probablemente se llamaba de otra forma. Donnellan<sup>65</sup> nos ha convencido de que, si yo creo y sostengo (por error) que Jones es el asesino de Smith, cuando hablo del asesino de Smith quiero indicar sin lugar a dudas a Jones, aunque Jones sea inocente.

Pero la cosa es más complicada aún. ¿Dónde estaba la Rue des Fossoyeurs en la que vivía d'Artagnan? Bien, esta calle existía en

65. Keith S. Donnellan, «Reference and Definite Descriptions», *Philosophical Review* 75, 1966, pp. 281-304.

el siglo xvii y hoy ya no existe por un hecho simplísimo: la antigua Rue des Fossoyeurs era la que hoy se llama Rue Servandoni. Por lo tanto (i) Aramis vivía en un lugar que en 1625 no existía bajo tal nombre, (ii) d'Artagnan vivía en la misma calle que Aramis sin saberlo, es más, se hallaba en una situación bastante curiosa ontológicamente: creía que existían en su mundo dos calles con dos nombres diferentes mientras que —en el París de 1625— existía una sola calle con un solo nombre. Podríamos decir que un error de ese tipo no es inverosímil: durante muchos siglos la humanidad ha creído que existían dos islas, Ceilán y Taprobane, y dos representaban los geógrafos del dieciséis, mientras que luego se supo que se trataba de una interpretación fantástica de las descripciones de viajeros diversos, y de islas sólo hay una. Durante siglos la humanidad ha creído que existían dos estrellas, el Lucero del Alba y el Lucero de la Tarde, es decir, Héspero y Fósforo, mientras que se trata siempre de la misma estrella, que luego es Venus.

Pero no se trata de la misma situación que d'Artagnan. Nosotros terrestres examinamos de lejos dos entidades, Héspero y Fósforo, en dos momentos del día diferentes, y es comprensible que podamos creer que se trata de dos estrellas diferentes. Pero si fuéramos habitantes de Fósforo no podríamos creer jamás en la existencia de Héspero porque nadie la habría visto brillar en el cielo. El problema de Héspero y Fósforo existía para Frege y existe para los filósofos terrestres, pero no existe para los filósofos fosfóricos, si los hay.

Dumas, como autor empírico, que ha cometido evidentemente un error, se hallaba en la situación de los filósofos terrestres. Pero d'Artagnan, en su mundo posible, se encontraba en la situación de los filósofos fosfóricos. Si estaba en la calle que hoy llamamos Servandoni, debía saber que estaba en Rue des Fossoyeurs, la calle donde él vivía, y por tanto ¿cómo podía pensar que esa era otra calle, aquella en la que vivía Aramis?

Si *Los tres mosqueteros* fuera una novela de ciencia ficción, o un ejemplo de narrativa autocontradictoria, no habría problemas. Yo puedo escribir perfectamente la historia de un navegante espacial que sale el 1 de enero del año 2001 de Héspero y llega a Fósforo el 1 de enero de 1999. Las explicaciones podrían ser diferentes. Por ejemplo, mi relato podría sostener que existen mundos paralelos desfasados temporalmente de dos años uno con respecto al otro,

uno en el que la estrella se llama Héspero y los habitantes son un millón, tienen todos ojos azules, y su rey se llama Stan Laurel, y otro en el que la estrella se llama Fósforo, los habitantes son 999.999 (en esta república Stan Laurel no existe) y son los mismos de Héspero (mismos nombres, mismas propiedades, misma historia individual, mismas relaciones de parentesco). O también podría imaginar que el navegante espacial viaja hacia atrás en el tiempo y llega a un Héspero del pasado, cuando aún se llamaba Fósforo, justo media hora antes de que los habitantes decidan cambiarle el nombre al planeta.

Pero una de las estipulaciones fundamentales de toda novela histórica es que, por muchos personajes imaginarios que el autor introduzca en la historia, todo lo demás debe corresponder más o menos a lo que sucedía en aquella época en el mundo real.

Una buena solución de nuestro embrollo podría ser la siguiente: como algunos historiadores de París han avanzado la suposición de que, por lo menos en 1636, Rue de Fossoyeurs, allá donde hoy la cortarían Rue du Canivet, se convertía en Rue du Pied de Biche, d'Artagnan vivía en Rue des Fossoyeurs, Aramis en Rue du Pied de Biche, y d'Artagnan que consideraba las dos calles diferentes porque tenían nombres diferentes, sabía que vivía en una calle que era prácticamente la continuación de la de Aramis, y por un error trivial creía que la de Aramis se llamaba, en lugar de Rue du Pied de Biche, Rue Servandoni. ¿Por qué no? A lo mejor había conocido en París a un florentino llamado Servandoni, bisabuelo del arquitecto de Saint-Sulpice, y la memoria le había jugado una mala pasada.

Pero el texto de *Los tres mosqueteros* no nos dice que d'Artagnan había llegado a la que él «creía» ser Rue Servandoni. El texto dice que d'Artagnan había llegado a la que el lector debe considerar que era de verdad Rue Servandoni.

¿Cómo salir de esta apuradísima situación? Aceptando la idea de que hasta ahora yo he hecho la caricatura de las discusiones sobre la ontología de los personajes narrativos, porque en efecto lo que nos interesa no es la ontología de los mundos posibles y de sus habitantes (problema respetable en las discusiones de lógica modal), sino la posición del lector.

Que Holmes no estaba casado, nosotros lo sabemos a partir de ese texto representado por el corpus de sus historias. Que, en

cambio, Rue Servandoni no podía existir en 1625, lo sabemos por la Enciclopedia, es decir, por una intrascendente habladuría histórica que nada tiene que ver con la historia que cuenta Dumas. Si piensan bien en ello, es el mismo asunto del lobo de *Caperucita Roja*. Que los lobos no hablan, lo sabemos sobre la base de nuestra experiencia de lector empírico, pero como lector modelo debemos aceptar movernos en un mundo donde los lobos hablan. Y entonces, si aceptamos que en el bosque los lobos hablan, ¿por qué no podemos aceptar que en el París de 1625 existía Rue Servandoni? Y en realidad es lo que hacemos, y lo que ustedes seguirán haciendo, si vuelven a leer *Los tres mosqueteros*, incluso después de mi revelación.

En *Los límites de la interpretación* he insistido en la diferencia entre *interpretar* y *usar* un texto. Hoy he «usado» *Los tres mosqueteros* para concederme una apasionante aventura en el mundo de la historia y de la erudición. En efecto, les confieso que me he divertido mucho recorriendo en París todas las calles mencionadas por Dumas, y consultando antiguos mapas del siglo xvii, todos, entre otras cosas, muy imprecisos. Con un texto narrativo se puede hacer lo que se quiere, y yo me he divertido jugando al papel del lector paranoico y controlando si el París del diecisiete correspondía o no al descrito por Dumas.

Pero, al hacerlo, yo no me he portado como un lector modelo, y ni siquiera como un lector empírico normal. Para saber quién era Servandoni se precisa una buena cultura artística, y para saber que Rue des Fossoyeurs era Rue Servandoni se precisa una cultura muy especializada. Es imposible que el texto de Dumas, que se presenta estilística y narrativamente como una novela histórica popular, se dirija a un lector tan sofisticado. Por tanto, el lector modelo de Dumas no está obligado a conocer el detalle insignificante de que Rue Servandoni se llamaba, en 1625, Rue des Fossoyeurs, y puede seguir tranquilamente con su lectura.

¿Cuestión resuelta? En absoluto. Supongamos que Dumas hubiera hecho salir a d'Artagnan del palacio Trévillé en Rue du Vieux Colombier y lo hubiera hecho torcer por Rue Bonaparte (que existe hoy, es perpendicular a Rue du Vieux Colombier y paralela a Rue Férou, pero que en aquellos tiempos se llamaba Rue du Pot de Fer). Ah no, sería demasiado. O tiraríamos el libro, con desdén, o bien volveríamos a leerlo pensando que hemos cometido

un error al constituirnos en lector modelo de una novela histórica. No se trataba evidentemente de una novela histórica, sino de una novela de ciencia ficción, o de una de esas historias que se llaman ucronías, que se desarrollan en un tiempo histórico perturbado, donde Julio César se bate en duelo con Napoleón, y Euclides demuestra por fin el teorema de Fermat.

¿Por qué no aceptaríamos que d'Artagnan torciera por Bonaparte y en cambio aceptamos que tuerza por Servandoni? Es obvio: porque casi todos saben que era imposible que en el París del siglo xvii existiera una Rue Bonaparte, mientras que poquísimos saben que no podía existir Rue Servandoni, y la prueba es que no lo sabía ni siquiera Dumas.

Pero entonces nuestro problema no atañe a la ontología de los personajes que habitan mundos narrativos, sino al formato de la Enciclopedia del lector modelo. El lector modelo previsto por *Los tres mosqueteros* tiene curiosidad y gusto por la reconstrucción histórica no erudita, conoce a Bonaparte, tiene una idea bastante vaga de la diferencia entre el reinado de Luis XIII y el de Luis XIV (tanto que el autor le ofrece muchas informaciones, ya sea al principio ya sea en el transcurso de la novela), y no tiene la intención de ir a los archivos nacionales para controlar si existía de verdad en la época un conde de Rochefort. ¿Debe saber también que en los tiempos de d'Artagnan ya se había descubierto América? El texto no lo dice ni induce a inferirlo, pero podríamos aventurar que si d'Artagnan se hubiera encontrado en Rue Servandoni con Cristóbal Colón, el lector debería de asombrarse. «Debería», quede claro que la mía es sólo una hipótesis. Existen, sin duda, lectores dispuestos a creer que Colón era un contemporáneo de d'Artagnan, porque hay lectores para los cuales todo lo que no es presente es «pasado», y es un pasado muy vago. Por tanto, una vez dicho que el texto presupone un lector modelo con una Enciclopedia con un cierto formato, es de todas maneras muy difícil establecer cuál es ese formato.

El primer ejemplo que se me ocurre es *Finnegans Wake*, que prevé, requiere, exige un lector modelo dotado de una competencia enciclopédica infinita, superior a la del autor empírico James Joyce, un lector capaz de descubrir alusiones y conexiones semánticas incluso allá donde al autor empírico se le habían escapado. En efecto, el texto apela a un lector ideal aquejado por un insom-

nio ideal. Dumas no se esperaba, es más, habría visto con irritación, un lector como yo, que va a controlar dónde estaba Rue des Fossoyeurs: Joyce, en cambio, quería un lector que, a pesar de que el bosque de *Finnegans Wake* sea potencialmente infinito, tal que una vez que se entra en él ya no se vuelve a salir, pues aun así, fuera capaz de salir en todo momento del bosque para pensar en otros bosques, en la selva sin límites de la cultura universal y de la intertextualidad.

¿Podemos decir que todo texto narrativo dibuja un lector modelo de ese tipo, parecido al Funes de Borges? Ciertamente no. No nos esperamos del lector de *Caperucita Roja* que sepa algo sobre Giordano Bruno, mientras nos lo esperamos del lector de *Finnegans Wake*. Pero entonces, ¿cuál es el formato de la Enciclopedia que una obra narrativa requiere?

Roger C. Schank y Peter G. Childers, en su *The Cognitive Computer*,<sup>66</sup> nos permiten plantearnos el problema desde otro punto de vista: ¿cuál es el formato de la Enciclopedia que tenemos que darle a una máquina para que pueda escribir (y por tanto, entender, o sea, saber leer) fábulas esopianas?

En su programa *Tale-Spin*, ellos empezaban con una información enciclopédica mínima. Se trataba de decirle al ordenador «cómo los osos planean obtener miel», creando un «elenco de personajes y un conjunto de situaciones problemáticas para esos personajes».

Inicialmente Joe el Oso le preguntaba a Irving el Pájaro dónde podía encontrar miel e Irving contestaba que «había un colmena en la encina». Pero en una de las primeras historias generadas por el ordenador, Joe el Oso se enfadaba porque consideraba que Irving no le había contestado. En efecto, le faltaba a su competencia enciclopédica la información de que a veces se puede indicar —por metonimia— dónde se encuentra la comida, mencionando no la comida sino su fuente. Proust alababa a Flaubert por haber escrito que «Madame Bovary se acercó a la chimenea» observando: «nunca se dijo que tuviera frío». No sólo, nunca se dijo que una chimenea produce calor. En cambio, Schank y Childers han en-

66. Roger C. Schank y Peter G. Childers, *The Cognitive Computer*, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1984 (*El ordenador inteligente*, traducción de Paloma Villegas, Barcelona, Bosch, 1986. Las citas que siguen se refieren a las páginas 94-99).

tendido que debían ser más explícitos con un ordenador, y le han suministrado informaciones sobre la relación comida-fuente. Pero cuando Irving el Pájaro repitió que había una colmena en la encina, Joe el Oso «fue hasta la encina y se comió la colmena». Su Enciclopedia seguía siendo incompleta: era necesario explicarle la diferencia entre fuente como recipiente y fuente como objeto, porque —recuerdan los autores— si alguien tiene hambre y le digo que vaya a la nevera, no quiero decirle que se coma la nevera, sino que la abra para encontrar comida; pero si esto es obvio para un ser humano, no lo es en absoluto para una máquina.

Otro incidente imprevisto se produjo cuando se le dijo a la máquina cómo usar ciertos medios para obtener determinados objetivos (por ejemplo, «si un personaje quiere un objeto, una opción consiste en tratar de negociar con el dueño del objeto»). Y había resultado esta historia:

Joe el Oso tenía hambre. Le preguntó a Irving el Pájaro dónde había algo de miel. Irving se negó a decírselo, de modo que Joe le ofreció traerle un gusano si le decía dónde había miel. Irving aceptó. Pero Joe no sabía dónde había gusanos, de modo que le preguntó a Irving, que se negó a decírselo. De modo que Joe le ofreció traerle un gusano si le decía dónde había gusanos, de modo que le preguntó a Irving, que se negó a decírselo. De modo que Joe le ofreció traerle un gusano si le decía dónde había un gusano...

Para evitar este *loop* fue necesario decirle al ordenador que un personaje no debía proponerse dos veces el mismo objetivo, si había fracasado una primera vez, sino que debía encontrar alguna otra solución. Pero también esta instrucción creó problemas porque se conjugaba mal con sucesivas informaciones, como «si un personaje está hambriento y ve un alimento, querrá comérselo», o «si un personaje está intentando conseguir comida y no lo logra, se pondrá enfermo por la falta de alimento». Véase entonces lo que produjo la máquina.

Bill el Zorro ve a Henry el Cuervo con un trozo de queso en la boca, Bill está hambriento, desea el queso, y por ello convence a Henry de que cante. Henry abre la boca y el queso cae al suelo. Cuando el queso está en el suelo, Bill lo ve y de nuevo lo desea. Pero el ordenador había sido instruido sobre el hecho de que no

hay que asignar nunca dos veces el mismo objetivo a un personaje, y por lo tanto Bill no consigue satisfacer su hambre y se pone enfermo. Paciencia por lo que atañe a Bill. ¿Pero qué le pasa al cuervo?

Henry el Cuervo vio el queso en el suelo y le dio hambre, pero sabía que el queso era suyo. Quería ser muy honesto consigo mismo, por lo que decidió no hacerse trampa alguna para quitarse el queso. No quería engañarse a sí mismo, ni quería entrar en competencia consigo mismo, pero recordaba que también estaba en una posición de dominio sobre sí mismo, de manera que se negó a entregarse a sí mismo el queso. No veía ninguna buena razón para darse a sí mismo el queso (si lo hacía, perdería el queso), de manera que ofreció traerse a sí mismo un gusano si se daba a sí mismo el queso. Eso le pareció bien, pero no sabía dónde había gusanos. Así que se dijo a sí mismo, «Henry, ¿no sabes dónde hay gusanos?». Pero, por supuesto, no lo sabía, así que... [Se produce otro círculo vicioso].

Hay que conocer de verdad muchas cosas para leer una fábula. Pero por mucho que Schank y Childers hayan tenido que enseñarle a su ordenador, desde luego no se han visto obligados a decirle dónde estaba Rue Servandoni. El mundo de Joe el Oso no pasa de ser un pequeño mundo.

Leer una obra de ficción significa hacer una conjetura sobre los criterios de economía que gobiernan el mundo ficcional. La regla no existe, es decir, como en todo círculo hermenéutico, debe presuponerse en el momento mismo en el que se intenta inferirla sobre la base del texto. Por eso leer es una apuesta. Se apuesta que seremos fieles a las sugerencias de una voz que no nos está diciendo explícitamente qué sugiere.

Volvamos a Dumas, e intentemos leerlo como un lector que se haya educado sobre el *Finnegans Wake* y que se sienta, pues, autorizado a encontrar por doquier claves e indicios por alusiones y cortocircuitos semánticos. Intentemos imaginarnos una lectura «sospechosa» de *Los tres mosqueteros*.

Se podría plantear la hipótesis de que la alusión a Rue Servandoni no fuera un error sino un indicio. Dumas diseminó esa «huela» en los «márgenes» del texto; quería dejarnos entender que todo texto de ficción contiene una contradicción fundamental por el he-

cho mismo de que intenta desesperadamente hacer coincidir un mundo ficticio con el real. Dumas quería demostrar que toda ficción es autocontradictoria. El título del capítulo, «L'intrigue se noue», no se refería sólo a los amores de d'Artagnan o de la reina, sino a la naturaleza misma de la narratividad.

Pero aquí entra en juego el criterio de economía. Hemos dicho que Nerval quería que nosotros reconstruyéramos la fábula, y que podemos decirlo porque el texto de *Sylvie* presenta una notable abundancia de marcas temporales. Es difícil sospechar que esas marcas sean casuales, que sea casual que la única fecha precisa de la novela aparezca justo al final, como para inducirnos a releer todo para encontrar la secuencia de la fábula que el narrador había perdido y nosotros no habíamos llegado a identificar. Pero las marcas temporales de las que constela el texto Nerval se encuentran todas en nudos relevantes de la trama, precisamente en los momentos en que al lector se le invita a saltar a través del tiempo, y a abandonar el presente narrativo para adentrarse en otro segmento de pasado. Son como pálidas señales luminosas diseminadas en la niebla.

En cambio, quien fuera en pos de anacronismos en Dumas, encontraría quizá muchos, pero todos en posición muy poco estratégica. Toda la construcción textual, sobre la cual se afana la voz narrante, en el episodio en el que se nombra Rue Servandoni, gira en torno a los celos de d'Artagnan, cuyo drama no cambiaría ni siquiera si él hubiera recorrido otras calles. Es verdad que el crítico educado en la escuela de la sospecha podría observar que todo el capítulo se desarrolla en torno a una confusión sobre la identidad de las personas: primero se ve una sombra, luego se la identifica con Madame Bonacieux, luego ésta habla con alguien que d'Artagnan cree Aramis, entonces se descubre que ese alguien era una mujer, por fin Madame Bonacieux va en compañía de alguien que d'Artagnan sigue creyendo o Aramis o de todas formas un amante de Madame Bonacieux, y en cambio se descubrirá que es Lord Buckingham, y por tanto el amante de la reina... ¿Por qué no pensar que el cambio de calles sea intencionado, y funcione como aviso y alegoría del cambio de personas, y que haya un sutil paralelismo entre los dos tipos de equívoco?

La respuesta es que en toda la novela los cambios de persona y el juego de las revelaciones y de los reconocimientos forman en-

tre ellos un sistema, como por otra parte es costumbre en la novela popular del siglo XIX: d'Artagnan reconoce continuamente en un desconocido de paso al mal afamado hombre de Meung, cree infiel a Madame Bonacieux y luego descubre que es pura como un ángel; Athos reconocerá a Milady como Anne de Breuil, con la que años antes había contraído matrimonio descubriendo a continuación que era una criminal; Milady reconocerá en el verdugo de Lille al hermano del hombre que había llevado a la ruina; y así en adelante. En cambio, al anacronismo que atañe a Rue Servandoni no le sigue revelación alguna. Aramis seguirá viviendo en esa calle inexistente durante toda la novela, e incluso después. Si aceptamos las reglas de la novela decimonónica de capa y espada, Rue Servandoni se convierte en un callejón sin salida.

Hasta ahora hemos hecho divertidos experimentos mentales, preguntándonos qué habría sucedido si Nerval nos hubiera dicho que del coche no tiraba un caballo, si Rex Stout hubiera colocado Alexanderplatz en Nueva York, si Dumas hubiera hecho torcer a d'Artagnan por Rue Bonaparte. Nos hemos divertido, está bien, como a veces hacen los filósofos, pero no debemos olvidar que Nerval no dijo nunca que el coche no tenía caballo, que Stout no ha colocado nunca Alexanderplatz en Nueva York, y que Dumas no ha hecho nunca que d'Artagnan torciera por Rue Bonaparte.

La competencia Enciclopédica que se le pide al lector (los límites puestos a la amplitud ilimitada de la Enciclopedia Maximal que ninguno de nosotros poseerá jamás) está circunscrita por el texto. Probablemente un lector modelo de Dumas debería saber que Napoleón Bonaparte no podía tener una calle que llevara su nombre en 1625, y en efecto Dumas no comete este error. Probablemente el mismo lector no está obligado a saber quién era Servandoni, y Dumas puede permitirse mencionarlo fuera de lugar. Un texto ficcional sugiere algunas competencias que el lector debería poseer, otras las instituye, y para todo lo demás se queda en lo vago, pero desde luego no nos impone que exploremos toda la Enciclopedia Maximal.

Cuál es el formato de la Enciclopedia que se le pide al lector sigue siendo asunto de conjetura. Descubrirlo significa descubrir la estrategia del autor modelo, que no se trata de una figura de la alfombra de la que habla el homónimo relato de Henry James, sino la regla a través de la cual muchas «figuras» pueden localizarse en la alfombra narrativa.



¿Cuál es la moral de esta historia? Que los textos ficcionales acuden en auxilio de nuestra poquedad metafísica. Vivimos en el gran laberinto del mundo, más vasto y complejo que el bosque de *Caperucita Roja*, del cual no sólo no hemos localizado aún todas las sendas, sino que ni siquiera conseguimos expresar el dibujo total. En la esperanza de que haya reglas del juego, la humanidad a través de los milenios se ha planteado el problema de si este laberinto tenía un autor, o más autores. Y ha pensado en Dios, o en los Dioses, como en autores empíricos, como en narradores o como en un autor modelo. De una divinidad empírica nos preguntamos cómo será, si tendrá barba, si es un Él, una Ella, un Ello; si vive en los cielos o en la cumbre del Olimpo; si ha nacido o existido desde siempre, e incluso (en nuestros días) si ha muerto, como Marx y Freud. Una divinidad Narrador se ha buscado por doquier, en las vísceras de los animales, en el vuelo de los pájaros, en la zarza ardiente y en la primera frase de los Diez Mandamientos. Pero algunos, ciertamente los filósofos, aunque también muchas religiones, lo han buscado como Regla del Juego, como la Ley que hace (o que un día hará) que el laberinto se pueda recorrer y comprender. En este caso, la divinidad es algo que nosotros debemos descubrir en el momento mismo en el que descubrimos por qué estamos en este laberinto, o al menos adivinamos cómo se nos pide que lo recorramos.

Una vez escribí (*Apostillas a «El nombre de la rosa»*) que nos gustan las novelas policiacas porque hacen la misma pregunta que se hacen las filosofías y las religiones: «*Whodunnit?* ¿Quién ha sido? ¿Quién es el responsable de todo esto?». Pero ésta es metafísica para el lector de primer nivel. El lector de segundo nivel se pregunta más: ¿cómo debo identificar (por conjetura) o incluso cómo debo construir al autor modelo para que mi lectura tenga un sentido? Stephen Dedalus se preguntaba si un hombre que astilla por casualidad un bloque de madera haciendo aflorar, sin quererlo, la imagen de una vaca, había creado una obra de arte. Hoy, después de la poética del *objet trouvé* o del *ready made*, nosotros sabemos la respuesta: se trata de una obra de arte si conseguimos imaginar detrás de esa forma casual la estrategia formadora de un autor. Es un caso extremo en el cual, para poder convertirnos en un buen lector, nos hemos convertido al mismo tiempo en un buen autor. Pero es un caso extremo que expresa de maravilla el nexo indivisi-

ble, la dialéctica entre autor y lector modelo que debe realizarse en todo acto de lectura.

En esta dialéctica, nosotros respondemos a la invitación del oráculo de Delfos, «Conócete a ti mismo». Y puesto que, como dice Heráclito, «El dios cuyo oráculo se halla en Delfos no habla ni oculta, alude», este conocimiento permanece ilimitado porque adopta la forma de una interrogación continua.

Y sin embargo, esta interrogación, aunque potencialmente infinita, queda limitada por el formato reducido de la Enciclopedia que una obra de ficción requiere, mientras que no estamos seguros, en absoluto, de que el mundo real, con todas sus infinitas y posibles reproducciones, sea finito e ilimitado o infinito y limitado.

Pero hay otra razón por la que la narrativa nos hace sentirnos cómodos con respecto a la realidad. Hay una regla áurea para todo criptoanalista o descifrador de códigos secretos, y es decir, que todo mensaje puede ser descifrado con tal de que se sepa que se trata de un mensaje. El problema con el mundo real es que llevamos milenios preguntándonos si hay un mensaje y si ese mensaje tiene un sentido. De un universo narrativo sabemos con seguridad que constituye un mensaje y que una autoridad autorial está detrás de él, como su origen y como conjunto de instrucciones para la lectura.

De esta forma, nuestra búsqueda del autor modelo es la búsqueda del *Ersatz* de otra imagen, la de un Padre, que se pierde en la niebla del infinito, por lo que no nos cansamos nunca de preguntarnos por qué existe el Ser y no la Nada.

6

PROCOLOS FICTICIOS

Si los mundos narrativos son tan confortables, ¿por qué, entonces, no intentar leer el mismo mundo real como si fuera una novela? O también, si los mundos de la ficción narrativa son tan pequeños y engañosamente confortables, ¿por qué no intentar construir mundos narrativos que sean complejos, contradictorios y provocadores como el mundo real?

Permítame que responda en seguida a la segunda pregunta. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce hicieron exactamente eso. Y Nerval, naturalmente. Cuando yo escribía de «obras abiertas» estaba pensando precisamente en obras literarias que pretendían presentarse ambiguas como la vida misma. Es verdad que en *Sylvie* estamos seguros de que Adrienne murió de verdad en 1832, mientras que no estamos igualmente seguros de que Napoleón muriera en 1821. Quién sabe, podría haber sido rescatado de Santa Elena por Julien Sorel, dejando allá abajo un sosia, y haber pasado los últimos años de su vida en Loisy, bajo el nombre de Père Dodu, y allí lo encontró el narrador en 1830. Sin embargo, para todo el resto del asunto de *Sylvie*, el juego ambiguo entre vida y sueño, entre pasado y presente, se parece más a la incertidumbre que domina nuestra vida cotidiana que a esa hermosa seguridad con la que Scarlett O'Hara sabía que «mañana será otro día».

Pasemos ahora a la primera cuestión. En *Obra abierta*, comentando la estrategia de las transmisiones televisivas directas, que enmarcan un flujo de acontecimientos fortuitos mediante estructuras narrativas, observaba que la vida sin duda se parece más al *Ulysses* que a *Los tres mosqueteros*, y sin embargo, nosotros somos más propensos a leerla como si fuera un relato de Dumas que como si fuera uno de Joyce.<sup>67</sup>

67. *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979, p. 250, n. 16.

Mi personaje de Jacopo Belbo, en *El péndulo de Foucault*, parece estar de acuerdo con esta opinión, cuando dice:

Pensaba que un verdadero dandy nunca haría el amor con Scarlett O'Hara y ni siquiera con Constance Bonacieux o con la Perla de Labuan. Yo jugaba con el folletín, para darme un paseo fuera de la vida. Me tranquilizaba porque me proponía lo inalcanzable. Pero no... Tenía razón Proust: la vida está mejor representada en la música mala que en una Missa Solemnis. El arte nos engaña y nos tranquiliza, nos hace ver el mundo tal como los artistas quisieran que fuese. El folletín hace como si bromeara, pero luego nos hace ver el mundo tal como es, o al menos tal como será. Las mujeres se parecen más a Milady que a Madame Bovary. Fu Manchú es más real que Pierre Besucov, y la Historia se parece más a la que cuenta Sue que a la proyectada por Hegel.<sup>68</sup>

Una observación amarga, sin lugar a dudas, hecha por un personaje desilusionado. Pero retrata bastante bien nuestra tendencia a entender lo que nos sucede en términos de lo que Barthes llamaba un *texte lisible*. Puesto que la ficción narrativa parece más comfortable que la realidad, intentamos interpretar esta última como si fuera ficción narrativa.

En el transcurso de esta última conferencia intentaré considerar algunos casos en los que somos proclives a mezclar ficción y realidad, a leer la realidad como si fuera ficción y la ficción como si fuera realidad. Algunas de estas prácticas de confusión son agradables e inocentes, otras completamente necesarias, y otras más trágicamente preocupantes.

En 1934 Carlo Emilio Gadda publicó, en un diario, un artículo, «Mattinata ai macelli» («Una mañana en los mataderos»). Se trataba de la descripción del matadero de Milán, pero como Gadda era un gran escritor ese artículo se presentaba como un gran ejemplo de narrativa. Recientemente, Andrea Bonomi<sup>69</sup> ha propuesto un interesante experimento mental. Imaginemos que el artículo (inédito) no mencione nunca la ciudad de Milán, sino que hable simplemente de «esta ciudad» y que un investigador encuentre la que considera ser la única copia existente entre los papeles inéditos.

68. *Op. cit.*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1989, p. 447.

69. Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milán, Bompiani, 1994, cap. 4.

ditos de Gadda. El investigador lee, y no sabe si se trata de la descripción de un fragmento de nuestro mundo o de ficción. No se pregunta, por tanto, si las afirmaciones contenidas en el texto son verdaderas, sino que disfruta reconstruyendo un universo, el de los mataderos de una ciudad determinada, aunque esta ciudad no exista. Más tarde, el investigador descubre que otra copia del artículo existe en el archivo del matadero de Milán, y la copia lleva en el margen una anotación del director del matadero que, muchos años antes, escribió «descripción minuciosa y absolutamente exacta». Así pues, el texto de Gadda estaba hablando de un matadero existente, era un artículo periodístico, un reportaje, que había que juzgar por su veracidad, por su correspondencia con un estado de cosas que se verifica o se había verificado en el mundo en el que vivimos. El argumento de Bonomi es que, aun cambiando de opinión sobre la naturaleza de ese texto, el investigador no necesita volverlo a leer. El mundo descrito, los individuos que lo habitan, sus propiedades, son los mismos; sencillamente, el investigador ahora «proyecta» esa representación sobre la realidad. El comentario de Bonomi es que «para que el contenido de una relación que describe un determinado estado de cosas sea aprehendido, no es necesario que a ese contenido se le apliquen las categorías de lo verdadero y de lo falso».

Ésta no es sólo una afirmación de puro sentido común. En realidad, nosotros nos sentimos inclinados a pensar que, cuando alguien nos cuenta que han acontecido ciertos sucesos, instintivamente nos ponemos en una situación de alerta, porque suponemos que el que habla o escribe quiere decir la verdad y por tanto nos disponemos a juzgar como verdadero o falso lo que estamos escuchando. Y en cambio, consideramos que sólo en casos privilegiados, cuando aparece una marca de ficción, suspendemos la incredulidad y nos disponemos a entrar en otro mundo. En cambio, el experimento mental sobre Gadda prueba que cuando nos encontramos ante una serie de proposiciones que cuentan lo que le ha sucedido a alguien en algún lugar así y así, nosotros colaboramos para construir un universo que posea una especie de coherencia interna, y sólo sucesivamente decidimos si debemos entender esas proposiciones como la descripción de un universo real o de un mundo imaginario.

Esto nos impone volver a considerar una distinción bastante

usada por los teóricos del texto, la que distingue entre *narrativa natural* y *narrativa artificial*.<sup>70</sup> Se da *narrativa natural* cuando contamos una secuencia de acontecimientos realmente sucedidos, que el locutor cree que han sucedido, o quiere hacer creer (mintiendo) que han sucedido realmente. Por tanto, es *narrativa natural* el relato que podría hacer sobre lo que me pasó ayer, una noticia de un periódico o toda la *Historia del reino de Nápoles* de Benedetto Croce. La *narrativa artificial* estaría representada por la ficción narrativa, la cual finge solamente, como se ha dicho, decir la verdad, o presume decir la verdad en el ámbito de un universo de discurso ficcional.

Nosotros consideramos que reconocemos la *narrativa artificial* a causa del «paratexto», es decir, de todas esas informaciones que rodean al texto, desde el título hasta las indicaciones sobre la cubierta que dicen «Novela». A veces incluso el nombre del autor juega como elemento paratextual: en ese sentido, en el siglo pasado, un lector estaba seguro de que un libro firmado por «el Autor de Waverley» era sin sombra de dudas obra de ficción. La marca ficcional más evidente, en cuanto interna al texto, es la fórmula introductiva «había una vez...».

Aun así, todo el asunto no es tan claro. El incidente histórico provocado por Orson Welles en 1940 con su falsa transmisión sobre la invasión de los marcianos dependía del hecho de que parte de los oyentes consideraba que una noticia dada por radio era un ejemplo de *narrativa natural*, mientras Welles consideraba que había dado a los oyentes suficientes marcas de ficcionalidad. Pero muchos oyentes se habían puesto a la escucha una vez empezada la transmisión, otros no habían comprendido las marcas de ficcionalidad y habían *proyectado* el contenido de la transmisión en el mundo real.

Mi amigo Giorgio Celli, escritor pero también profesor de entomología, escribió una vez un cuento sobre un delito perfecto, y tanto él como yo éramos los protagonistas de ese relato. El personaje Celli había introducido en el tubo de pasta de dientes del personaje Eco una sustancia química que atrae sexualmente a las avispa; Eco se había lavado los dientes antes de acostarse y la

70. Cf., por ejemplo, Theun van Dijk, «Action, Action Description and Narrative», *Poetics*, 5, 1974, pp. 287-338.

substancia, permaneciendo en medida suficiente sobre sus labios, había atraído a enjambres de avispas excitadas a su cara, con efectos mortales. El relato se publicó en la tercera página del diario boloñés *Il Resto del Carlino*. Deben saber que la tercera página de todos los diarios italianos, por lo menos hasta hace unos años, estaba dedicada regularmente a la cultura, y el artículo denominado *elzeviro*, el de la izquierda, podía ser o una reseña, o un breve ensayo, o también un relato. El relato de Celli salió como *elzeviro* con el título «Come ho ucciso Umberto Eco» («Cómo maté a Umberto Eco»). Los redactores del periódico evidentemente consideraban que los lectores sabían que todo lo que aparece en un periódico debe ser tomado en serio, excepto el *elzeviro*, que debe o puede entenderse como ejemplo de narrativa artificial.

Pero aquella mañana, cuando entré en el bar de debajo de casa para tomarme mi café, fui acogido por manifestaciones de alegría y de alivio por parte de los baristas, que habían creído que Celli me había matado de verdad. Atribuí el incidente al hecho de que aquellas personas no tenían una cultura suficiente para reconocer las convenciones periodísticas; pero más tarde me encontré con mi decano, persona culta y que conoce muy bien estas convenciones, el cual me dijo que aquella mañana, al abrir el periódico, había dado un brinco. Un brinco de corta duración, pero por un momento aquel titular, en un periódico, que por definición cuenta acontecimientos realmente sucedidos, le había parecido referirse a una noticia real.

Podríamos decir, y se ha dicho, que la narrativa artificial es estructuralmente más compleja que la natural, pero todos los esfuerzos para determinar diferencias estructurales entre narrativa natural y artificial suelen poder ser falseados por una serie de ejemplos. Si se conjetura que en la ficción narrativa hay personajes que realizan o sufren acciones en el transcurso de los acontecimientos, y que estas acciones transforman la situación de un personaje a partir de un estado inicial a un estado final, este requisito se aplica también al relato, serio y verdadero, «anoche estaba muerto de hambre, salí a cenar, comí *steak and lobster*, y luego me sentía satisfecho».<sup>71</sup>

71. *Steak and lobster*, bistec y langosta, es un típico plato «de prestigio» servido en ciertos restaurantes americanos para clientes que quieren disfrutar de la experiencia de tener lo mejor de la vida, pero a un precio razonable (tanto el bistec como la langosta se sirven en porciones más modestas de lo normal).

Si se añade que estas acciones deben ser difíciles y conllevar una elección dramática e inesperada, estoy seguro de que Jerome K. Jerome habría sabido contarnos de manera dramática la angustia que lo había sobrecogido ante la difícil elección entre bistec y langosta, y la forma genial en que había resuelto su drama. Y tampoco se puede decir que los personajes del *Ulysses* se hallen ante elecciones más dramáticas que las que tenemos que hacer en la vida de todos los días. Ni siquiera los preceptos aristotélicos (que el personaje no sea ni peor ni mejor que nosotros, que sufra rápidos cambios de fortuna, peripecias y anagnórisis, que la acción llegue a un punto de catástrofe al que siga la catarsis) son suficientes para definir una ficción narrativa, porque también muchas de las *Vidas* de Plutarco responden a estos requisitos.

La ficcionalidad parecería estar marcada por la insistencia en detalles históricamente inverificables, por la exploración de los estratos mentales y afectivos del personaje. Pero Barthes, al hablar de los «efectos de realidad» usados por la narrativa, citaba un pasaje de la *Histoire de France* de Michelet (vol. 5, *La Révolution*, 1869) donde el autor, hablando de Charlotte Corday en la cárcel, introduce un típico efecto narrativo (por la insistencia sobre detalles no documentables): «al cabo de una hora y media, alguien llamó suavemente a una puertecilla que estaba tras ella». <sup>72</sup>

Desde luego, es verdad que difícilmente una narración natural empieza con marcas de ficcionalidad, por lo cual, a pesar del título, se considera fantástica la *Historia verdadera* de Luciano de Samosata que, en el segundo párrafo, aclara inmediatamente que narrará: «una sarta de embustes expuestos de modo convincente y verosímil...». <sup>73</sup> Igualmente, Fielding empieza el *Tom Jones* advirtiéndole que está presentando una novela.

Sin embargo, a menudo la ficción narrativa empieza con una falsa marca de veridicidad. Cotéjense estas dos parejas de principios:

Las justísimas e insistentes peticiones de los hermanos más doctos me han llevado... a preguntarme por qué en nuestros días no se encuentra a nadie que escriba una crónica, con cualquier forma literaria, para transmitir a los que vendrán después de nosotros los

72. «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, p. 179.

73. *Historia verdadera*, traducción de José Alsina, Barcelona, Labor, 1974, p. 23.

muchos acontecimientos que ocurren tanto en las iglesias de Dios como entre los pueblos, y que merecen ser conocidos.

La magnificencia y la galantería no se han dado nunca en Francia con tanto esplendor como en los últimos años del reinado de Enrique II.

El primero es el principio de la *Historia suorum temporum* de Rudolph Glaber, el segundo de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette,<sup>74</sup> y nótese que este último procede páginas y páginas antes de que uno pueda darse cuenta de que se trata de una novela y no de una crónica.

Viendo Augusto en Roma a unos extranjeros ricos que mientras paseaban llevaban en brazos y acariciaban crías de perros y de monos, preguntó, según parece, si en su país las mujeres no daban a luz.

El 16 de agosto de 1968 fue a parar a mis manos un libro escrito por un tal abate Vallet... El libro, que incluía una serie de indicaciones históricas en realidad bastante pobres, afirmaba ser copia fiel de un manuscrito del siglo xrv...

El primero, que parece el íncipit de un cuento fantástico, es el principio de la «Vida de Pericles» de Plutarco, mientras que el segundo es el principio de mi *Nombre de la rosa*.<sup>75</sup>

Si alguna vez historias de aventuras en el mundo, vividas por un hombre cualquiera, han sido dignas de ser publicadas, y han resultado aceptables después de serlo, el Editor de este relato cree que éste es el caso. Las maravillas de la vida de este hombre superan (así lo cree él) todo lo que ha existido... El Editor cree que éste es el preciso relato de un hecho; y en él no hay ningún asomo de ficción.

Quizá no les resulte inaceptable a nuestros lectores que aprovechemos esta ocasión para presentar un breve esbozo de la vida del mayor rey que, en tiempos modernos, haya subido a un trono por

74. *La Princesa de Clèves*, traducción de Ana María Holzbacher, Madrid, Cátedra, 1987.

75. *Vidas Paralelas*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 245; *El nombre de la rosa*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1982, p. 9.

derecho hereditario, pues tememos que no será posible contener un relato tan largo y rico de acontecimientos en los límites que nos debemos imponer.

El primero es el principio del *Robinson Crusoe*, el segundo el principio del ensayo de Macaulay sobre Federico el Grande.

Antes de hablar sobre mí, séame permitido decir dos palabras respecto de mis estimados padres, cuyo excelente carácter y profunda ternura tanta influencia tuvieron en mi educación y disposiciones físicas.

No deja de ser singular el hecho de que en dos ocasiones de mi vida me haya sentido presa de un impulso autobiográfico y dirigido al público, a pesar de tener un carácter poco propenso a las confidencias amistosas junto al amor del hogar.

El primero es el principio de las *Memorias* de Giuseppe Garibaldi, el segundo de la *Letra escarlata* de Hawthorne.<sup>76</sup>

Es verdad que existen marcas de ficcionalidad bastante explícitas: por ejemplo, el principio de la narración *in medias res*, el inicio mediante un diálogo, la rápida insistencia sobre una historia individual en vez de general, y sobre todo, inmediatas marcas de ironía, como por ejemplo, en el caso de Musil que empieza su *Hombre sin atributos* con una larga descripción meteorológica, densa de términos técnicos («Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia; de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el norte...»), siguiendo durante media página y luego comentando: «En pocas palabras, que describen fielmente la realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913».<sup>77</sup> Sin embargo, es suficiente encontrar una obra de ficción que no exhiba una de estas características (y podríamos dar decenas y decenas de ejemplos), para decir que no existe una marca incontrovertible de ficcionalidad, a menos que no intervengan elementos del paratexto.

76. Giuseppe Garibaldi, *Memorias*, Madrid, Globus, 1994, p. 21; Nathaniel Hawthorne, *La letra escarlata*, traducción de Fernando Baeza Marcos, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 5.

77. *El hombre sin atributos*, traducción de José M. Sáenz, Barcelona, Seix Barral, 1969, vol. I, p. 11.

Por lo tanto, a menudo no *se decide entrar* en un mundo ficcional: *nos hallamos dentro*, y en un determinado momento nos damos cuenta y decidimos que lo que nos sucede es un sueño. Desde luego, como decía Novalis, «estamos cercanos al despertar cuando soñamos que soñamos». Pero este estado de duermevela —que era el que envolvía al narrador de *Sylvie*— plantea muchos problemas.

En la ficción narrativa se mezclan de manera tan estrecha referencias exactas al mundo real que, después de haber habitado un poco en una novela, y haber confundido, como es justo, elementos fantásticos y referencias a la realidad, el lector no sabe ya exactamente dónde se encuentra.

Suceden así algunos fenómenos bien conocidos. El primero consiste en proyectar el modelo ficcional sobre la realidad, esto es, en pocas palabras, *crear en la existencia real de personajes y sucesos ficticios*. No basta con citar el ejemplo más ilustre, por el que muchas personas creen y han creído que Sherlock Holmes existía de verdad; si ustedes visitan Dublín con algunos devotos de Joyce, se darán cuenta de que en un cierto punto es difícil, para ellos pero también para ustedes, separar la ciudad descrita por Joyce de la real, entre otras cosas porque los estudiosos ya han encontrado individuos reales que Joyce tomó como modelo: a medida que proceden junto a los canales, o suben a la Martello Tower, empiezan ustedes a confundir Gogarth con Lynch o Cranly y el joven Joyce con Stephen Dedalus.

Hablando de Nerval, Proust dice que «se estremece uno cuando lee en una guía de ferrocarriles el nombre de Pontarmé».<sup>78</sup> Después de haber reconocido en *Sylvie* el sueño de un sueño, helo ahí soñando con ese Valois que realmente existe, en la absurda esperanza de encontrar a la joven que a esas alturas se había convertido también en parte de sus propios sueños.

Tomar en serio a personajes ficticios produce también narrativa intertextual, donde la entrada —en una novela o en un drama— del personaje de otra novela funciona incluso como señal de veridicidad: éste es el caso del final del segundo acto del *Cyrano de Bergerac* de Rostand, donde el héroe es felicitado por un mosquetero, del que se dirá con admiración que es d'Artagnan. El d'Artagnan de la ficción dumasiana se convierte en garantía de verdad

78. «Gérard de Nerval», en *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 146.

para la historia de Cyrano, aunque el d'Artagnan histórico nos resulte conocido a través de testimonios fantásticos, mientras que del Cyrano histórico sabemos muchísimo.

Cuando los personajes ficticios pueden emigrar de texto a texto, ello significa que han adquirido derecho de ciudadanía en el mundo real y se han manumitido del relato que los creó. Recientemente me he inventado esta historia, confiando en el hecho de que ya lo posmoderno ha preparado a los lectores a cualquier depravación metanarrativa:

Viena, 1950. Han pasado veinte años, pero Sam Spade no ha renunciado a adueñarse del halcón maltés. Su contacto, ahora, es Harry Lime, y ambos están confabulando en lo alto de la noria del Prater. Baján y van al café Mozart, donde Sam está tocando en un rincón, en la cítara, «As time goes by». En la mesita del fondo, el cigarrillo en la comisura del labio, crispado en un rictus amargo, está Rick. Había encontrado una alusión entre los documentos que Ugarte le enseñó, y le enseña una foto de Ugarte a Sam Spade: «¡Cairo!», murmura el investigador. Rick sigue: en París, cuando entró triunfalmente con el capitán Renault siguiendo a De Gaulle, había sabido de la existencia de una cierta Dragon Lady (que probablemente había asesinado a Robert Jordan durante la guerra civil española) que los servicios secretos habían puesto sobre la pista del halcón. Debería estar a punto de llegar. Se abre la puerta y aparece una figura femenina. «¡Ilse!», grita Rick. «¡Brigid!», grita Sam Spade. «¡Anna Schmidt!», grita Lime. «¡Miss Scarlett!», grita Sam, «ha vuelto! ¡No le haga más daño a mi amo!»

De la penumbra del bar, aparece la figura de un hombre con una sonrisa sarcástica en los labios. Es Philip Marlowe. «Vamos Miss Marple», le dice a la mujer, «el padre Brown nos espera en Baker Street.»

¿Cuándo resulta fácil atribuir existencia real a un personaje ficticio? Noten que ésta no es la fortuna de todos los personajes ficticios. No le ha pasado a Gargantúa, a Don Quijote, a Madame Bovary, a Long John Silver, a Lord Jim, a Popeye (ni al de Faulkner ni al de los tebeos). En cambio, le ha pasado a Sherlock Holmes, a Siddharta, Leopold Bloom y a Rick Blaine. Yo considero que esta vida extratextual e intratextual de los personajes coincide con el fenómeno del culto. ¿Por qué una película se convierte en un *cult movie*, por qué una novela o un poema se convierten en un *cult book*?

Hace tiempo, intentando explicar por qué *Casablanca* se había convertido en un objeto de culto, avanzaba la hipótesis de que una condición del éxito y del culto es la «desarticulación» de la obra. Pero desarticulación significa también «desarticulabilidad». Me explico. A estas alturas es sabido que *Casablanca* se construyó día a día, sin saber cómo iba a acabar la historia, tanto que Ingrid Bergman resulta tan fascinantemente misteriosa porque, actuando en el set, todavía no sabía cuál sería el hombre que elegiría, y por tanto les sonreía a ambos con igual ternura y ambigüedad. Y sabemos que, teniendo que realizar una historia aún incierta, guionista y director le metieron todos los clichés de toda la historia del cine y de la narrativa, transformando la película en una especie de museo para cinéfilos. Precisamente por ello la película puede usarse, por así decir, en piezas desmontables, cada una de las cuales se convierte en cita, arquetipo. Una fortuna de este tipo le ha tocado al *Rocky Horror Picture Show*, obra de culto por excelencia, precisamente por desprovista de forma, y por tanto, desarticulable y deformable al infinito. Ahora bien, en un ensayo famoso, Eliot había aventurado que ésta era también la razón del éxito de *Hamlet*.

*Hamlet* sería una fusión no completamente lograda entre tres diversas fuentes previas, donde el motivo dominante era el de la venganza. Las dilaciones se debían a la dificultad de asesinar a un monarca rodeado por sus guardias. La locura de Hamlet representaba un intento, coronado por el éxito, de eludir las sospechas. Pero Shakespeare quiere desarrollar el motivo de la culpa materna y de su efecto en el ánimo del hijo, y no consigue imponer este motivo sobre el material «intratable» de sus fuentes. Por tanto, «la dilación de la venganza no es explicada por razones de necesidad o conveniencia, y el efecto de la ‘locura’ no es adormecer, sino despertar las sospechas del rey... Y probablemente son más los que han considerado a *Hamlet* una obra de arte porque lo encontraron interesante, que los que lo han encontrado interesante porque es una obra de arte. Es la *Mona Lisa* de la literatura».<sup>79</sup>

El inmenso, milenarío éxito de la Biblia se debe a su desarticulabilidad, visto que la obra es de diferentes autores. La *Divina Comedia* no es en absoluto desarticulada, pero a causa de su complejidad, del número de personajes que salen y de las historias que

79. T. S. Eliot, *Poetas metafísicos*, cit., pp. 181-183.

se cuentan (Cielo y Tierra, para usar las palabras del mismo Dante) resulta desarticulable hasta tal punto que sus fanáticos la usan incluso como reserva para juegos de palabras y de ingenio, tal como en la Edad Media se usaba a Virgilio como manual de profecías y adivinaciones, y como se habría usado posteriormente a Nostradamus (otro buen ejemplo de éxito a causa de su radical, irremediable, desarticulación, dado que sus *Centuriae* pueden mezclarse como se quiera). Pero si Dante es desarticulable, el *Decamerón* no lo es, cada cuento hay que tomarlo en su integridad. Donde se ve que el ser desarticulable no depende del valor estético de la obra. *Hamlet* sigue siendo una obra fascinante, y ni siquiera Eliot nos ha convencido de que la amemos menos, mientras creo que pocos estarían dispuestos a atribuirle al *Rocky Horror Picture Show* una grandeza shakespeariana. Con todo, ambos son objetos de culto, uno por desarticulable, el otro porque es tan desarticulado que permite todos los juegos de interacción posibles. Un bosque, para convertirse en Bosque Sagrado, debe ser intrincado como los de los Druidas, y no ordenado como un jardín de estilo francés.

Muchos son, pues, los motivos por los que una obra de ficción puede transvasarse a la vida. Pero hoy debemos ocuparnos también de otro problema, mucho más importante: y se trata de nuestra propensión a construir la vida como un relato.

El mito judeocristiano de los orígenes quiere que Adán les diera nombres a las cosas. En la secular búsqueda de una lengua perfecta<sup>80</sup> se ha intentado reconstruir la lengua de Adán, que habría sabido nombrar las cosas según naturaleza, pero durante siglos se consideró que Adán había inventado una nomenclatura, es decir, una lista de *designadores rígidos*, nombres de géneros naturales, para asignar un nombre «verdadero» a los caballos, a las manzanas o a las encinas. Sólo en el siglo xvii Francis Lodwick avanzó la idea de que los nombres originales no hubieran de ser nombres de sustancias sino de acciones, es decir, que no hubiera un nombre original para el bebedor o para la bebida, sino para el acto de beber (*to drink*), y que a partir de ese esquema de acción derivaran los nombres de quien realiza el acto (*the drinker*), del objeto

80. Cf. Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993 (*La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, traducción de María Pons, Barcelona, Crítica, 1994).

(*the drink*), del lugar (*the drink-house*) y así en adelante. Lodwick estaba anticipando la que hoy en día se llama la *gramática de caso* (de la que Kenneth Burke fue un pionero), y según la cual nuestra comprensión de un determinado término en un determinado contexto adopta la forma de un esquema de instrucciones que toma en consideración un Agente, un Contra-agente, una Finalidad, et-cétera. Brevemente, nosotros comprendemos una frase porque estamos acostumbrados a pensar una historia elemental a la que la aserción se refiere, incluso cuando se está hablando de individuos o géneros naturales.

Encontramos una idea parecida en el *Cratilo* platónico: las palabras no representarían las cosas en sí mismas, sino el origen o el resultado de una acción. La forma genitiva de Zeus es Dios porque este nombre original expresaba la actividad fundamental del rey de los dioses, o sea, ser *di'hòn zên*, aquel a través del cual se da la vida. Igualmente, hombre, *ànthrôpos*, es visto como la corrupción de un sintagma previo que significaba «aquel que es capaz de examinar lo que ha visto».

Y entonces podríamos decir que Adán no vio, pongamos, los tigres como ejemplos individuales de un género natural. Él vio ciertos animales, dotados de ciertas propiedades morfológicas, implicados en ciertos tipos de acciones, en el acto de relacionarse con otros animales y con su ambiente natural. Sólo entonces Adán fue capaz de comprender que ese sujeto, que normalmente actuaba contra otros contra-sujetos para alcanzar ciertos objetivos, que se mostraba en las circunstancias tales o cuales, era sólo parte de una historia, siendo la historia inseparable del sujeto y el sujeto parte indispensable de la historia. Y sólo en ese estadio de conocimiento del mundo, ese sujeto «x-en-acción» pudo ser bautizado *tigre*.

Hoy en día en Inteligencia Artificial se habla de *frames* como de esquemas de acción (entrar en un restaurante, ir a la estación para coger un tren, abrir un paraguas) cuyo conocimiento por parte del ordenador le permite entender diferentes situaciones. Pero un psicólogo como Jerome Bruner conjetura que también nuestra manera normal de dar cuenta de la experiencia cotidiana toma la forma de una historia, y lo mismo sucede con la Historia como *historia rerum gestarum*. Arthur Danto ha dicho que «la historia cuenta historias»; Hayden White ha hablado de la historiografía como de «artefacto literario». Greimas ha fundado toda su teoría semióti-

ca sobre un «modelo actancial», una especie de esqueleto narrativo que representa la estructura profunda de todo proceso semiótico.<sup>81</sup> Nuestras relaciones perceptivas funcionan porque damos confianza a un relato previo. No percibiríamos plenamente un árbol si no supiéramos (porque otros nos lo han contado) que es el fruto de un lento crecimiento, y que no ha brotado de la noche a la mañana: también esta certidumbre forma parte de nuestro «entender» que ese árbol es un árbol, y no una flor. Damos por cierto un relato que nuestros antepasados nos han transmitido, aunque hoy estos antepasados se llamen científicos.

Nadie vive en el inmediato presente: todos ponemos en relación cosas y acontecimientos mediante el aglutinante de la memoria, personal y colectiva (sea historia o mito). Vivimos según un relato histórico cuando, al decir «yo», no ponemos en duda ser la natural continuación de aquel que (según nuestros padres o el registro civil) nació a esa hora precisa de aquel preciso día en aquella precisa localidad. Y viviendo sobre la base de dos memorias (la individual, por la que nos contamos qué hicimos ayer, y la colectiva, por la que nos han contado cuándo y dónde nació nuestra madre) a menudo somos proclives a confundirlas, como si del nacimiento de nuestra madre (pero en definitiva también de la de Julio César) hubiéramos tenido la misma experiencia *ocular* que hemos tenido de nuestro último viaje.

Este entramado de memoria individual y colectiva *alarga* nuestra vida, aunque sea hacia atrás, y hace destellar ante los ojos de nuestra mente una promesa de inmortalidad. Disfrutar de esta memoria colectiva (a través de los relatos de los ancianos o a través de los libros) nos pone un poco en la condición de Borges ante el punto mágico del Aleph: de alguna manera, en el transcurso de nuestra

81. Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986 (*Realidad mental y mundos posibles*, traducción de Beatriz López, Barcelona, Gedisa, 1988); Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 (*Historia y Narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, traducción de Eduardo Bustos, Barcelona, Paidós, 1989); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973 (trad. cast.: *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992); Jorge Lozano, *El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza, 1987; A. J. Greimas, *Du sens*, París, Seuil, 1970 (*En torno al sentido*, traducción de Salvador García Bardón, Madrid, Fragua, 1973) y *Du sens II*, París, Seuil, 1983 (*Del Sentido II*, traducción de Esther Diamante, Madrid, Gredos, 1990).

vida podemos estremecernos con Napoleón por un repentino levantarse del viento del Atlántico sobre Santa Elena, alegrarnos con Enrique V por la victoria de Azincourt, sufrir con César por la traición de Bruto.

Entonces es fácil entender por qué la ficción narrativa nos fascina tanto. Nos ofrece la posibilidad de ejercer sin límites esa facultad que nosotros usamos tanto para percibir el mundo como para reconstruir el pasado. La ficción tiene la misma función que el juego. Como ya he dicho, jugando, el niño aprende a vivir, porque simula situaciones en las que podría hallarse adulto. Y nosotros adultos, a través de la ficción narrativa, adiestramos nuestra capacidad de dar orden tanto a la experiencia del presente como a la del pasado.

Pero si la actividad narrativa está vinculada tan estrechamente con nuestra vida cotidiana, ¿no podrá suceder que nosotros interpretemos la vida como ficción, y que al interpretar la realidad introduzcamos elementos ficcionales?

Hay un ejemplo terrible, donde todos podían darse cuenta de que se trataba de ficción, porque eran evidentes las citas de fuentes novelescas y, aun así, muchos tomaron trágicamente aquella historia por la Historia.

La construcción de nuestra historia empieza muy atrás, a principios del siglo xiv, cuando Felipe el Hermoso destruyó la Orden de los Templarios. A partir de ese momento no se ha dejado de fantasear sobre la supervivencia clandestina de la orden, y todavía hoy, sobre este argumento, pueden encontrarse decenas de libros en las librerías dedicadas a las ciencias secretas y ocultas.<sup>82</sup> En el siglo xvii nacía otra historia, la de los Rosacruces, una hermandad que aparece en la escena histórica en virtud de su descripción en los Manifiestos Rosacruces (*Fama fraternitatis*, 1614; *Confessio roseae crucis*, 1615). Los autores o el autor de los manifiestos son formalmente desconocidos, entre otras cosas porque aquellos a los que les son atribuidos niegan la paternidad. Los manifiestos suscitan una cadena de intervenciones por parte de personajes que

82. En el texto americano me refiero a los estantes de las librerías americanas normalmente dedicados al *New Age*. Para obtener el mismo efecto irónico debería hablar, por lo menos para Italia, de estantes que, incluso en las librerías normales, han sustituido a los que en los años sesenta y setenta se dedicaban al Marxismo y a la Revolución.

sostienen la existencia de la hermandad, y afirman ardientemente querer pertenecer a ella. A pesar de algunas alusiones, nadie afirma pertenecer, porque el grupo es secreto, y el comportamiento habitual de los escritores rosacruces es afirmar que no son rosacruces. Esto implica que, por definición, todos los que a continuación afirmaron que lo eran, sin lugar a dudas no lo eran. Por consiguiente, no sólo no existen pruebas históricas de la existencia de los Rosacruces, sino que por definición no pueden existir, y Heinrich Neuhaus en el siglo xvii podía demostrar su existencia sólo gracias a este extraordinario argumento: «Por el simple hecho de que éstos cambian y esconden su nombre, mienten sobre su edad y, por propia admisión, llegan sin darse a conocer, no hay persona con un poco de lógica que pueda negar que, necesariamente, es menester que existan».<sup>83</sup> Con todo, en los siglos sucesivos hemos visto pulular grupos esotéricos que, en polémica recíproca, se definen los únicos y verdaderos herederos de los Rosacruces originales, asumiendo que poseen documentos incontrovertibles pero que, al ser secretos, no pueden ser enseñados a nadie.

En esta construcción novelesca se introdujo en el siglo xvii la masonería denominada «ocultista y templaria», que no sólo hacía remontarse sus orígenes a los constructores del Templo de Salomón, sino que introducía en el mito de los orígenes la relación entre los constructores del Templo y los Templarios, cuya tradición secreta habría llegado hasta la masonería moderna gracias a la mediación de los Rosacruces.

Sobre estas sociedades secretas, y sobre el hecho de que existirían unos Superiores Desconocidos que dirijan el destino del mundo, se discute mucho antes de la revolución francesa. En 1789 el marqués de Luchet advierte que «se ha formado en el seno de las tinieblas más densas una sociedad de nuevos seres que se conocen sin haberse visto jamás... Esta sociedad adopta del régimen jesuita la obediencia ciega, de la masonería las pruebas y las ceremonias externas, de los Templarios las evocaciones subterráneas y la increíble audacia».<sup>84</sup>

Entre 1797 y 1798, en respuesta a la revolución francesa, el abate Barruel había escrito sus *Mémoires pour servir à l'histoire du ja-*

83. *Pia et ultimissima admonestatio de fratribus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

84. *Essai sur la secte des illuminés*, París, 1789, V y XII.

*cobinisme*, un libro aparentemente histórico pero que se lee como un folletín. Empieza, naturalmente, con los Templarios. Después de la hoguera del gran maestre Jacques de Molay, se transforman en una sociedad secreta para destruir la monarquía y el papado, y crear una república mundial. En el siglo XVIII se adueñan de la masonería y crean una especie de academia cuyos diabólicos miembros son Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot y d'Alembert; y de este cenáculo se originan los jacobinos. Pero los mismos jacobinos están controlados por una sociedad aún más secreta, la de los Iluminados de Baviera, regicidas por vocación. La revolución francesa ha sido el efecto final de esa conspiración.

El mismo Napoleón sintió curiosidad por esa secta clandestina, y le pidió un informe a Charles de Berkheim que, como suelen hacer normalmente espías e informadores secretos, recurrió a fuentes públicas y le comunicó a Napoleón, como revelación inédita, todo lo que el emperador habría podido leer en los libros del marqués de Luchet o del abate Barruel. Parece ser que Napoleón quedó tan fascinado por esas extraordinarias descripciones sobre el poder desconocido de un directorio de Superiores Desconocidos, capaces de gobernar el mundo, que hizo todo lo posible para ponerse en contacto con ellos.

El libro de Barruel no contenía referencia alguna a los judíos. Pero en 1806 Barruel recibe una carta de un tal capitán Simonini que le recordaba que Manes y el Viejo de la Montaña (notoriamente aliados de los Templarios originales) eran también ellos judíos, que la masonería había sido fundada por judíos, y que los judíos se habían infiltrado en todas las sociedades secretas. Parece ser que la carta de Simonini había sido ideada por agentes de Fouché, el cual estaba preocupado por los contactos de Napoleón con la comunidad judía francesa.

Barruel se preocupó de las revelaciones de Simonini, y parece ser que afirmó en privado que, de publicarlas, se correría el riesgo de una matanza. De hecho, escribió un texto donde aceptaba la idea de Simonini, luego lo destruyó, pero la voz ya se había difundido. Esta voz no produjo efectos interesantes hasta mediados de siglo, cuando los jesuitas empezaron a preocuparse por los inspiradores anticlericales del Risorgimento italiano, como Garibaldi, que estaban afiliados a la masonería. La idea de demostrar que los Carbonarios eran los emisarios de un complot judeomasónico

se presentaba polémicamente fructífera.

Pero los mismos anticlericales, siempre en el siglo XIX, intentaron difamar a los jesuitas, para demostrar que no hacían sino conjurar contra el bien de la humanidad. Más que algunos escritores «serios» (desde Michelet y Quinet a Garibaldi y Gioberti), el autor que popularizó este motivo fue un novelista, Eugène Sue. En *El judío errante*, el malvado Monsieur Rodin, quintaesencia de la conspiración jesuita, se presenta claramente como una copia de los Superiores Desconocidos de clerical memoria. Monsieur Rodin vuelve a entrar en escena en la última novela de Sue, *Los misterios del pueblo*, donde el infame plan jesuita se expone hasta en sus mínimos detalles en un documento enviado a Rodin (personaje novelesco) por el padre Roothaan, general de la Compañía (y personaje histórico). Y por fin, he aquí que encontramos en *Los misterios del pueblo* a otro personaje novelesco, Rodolfo de Gerolstein, que emigra desde *Los misterios de París* (un verdadero libro de culto, tal que millares de lectores escribían cartas a sus personajes). Rodolfo se apodera de la carta del padre Roothaan y revela su contenido a otros fervientes demócratas: «Bien veis, estimado Lebrenn, qué bien urdida está esta trama infernal, y qué espantosos sufrimientos, qué horrenda dominación, qué despotismo terrible reserva para Europa y el mundo, si por desgracia logra consumarse...»

Después de aparecer las novelas de Sue, en 1864, un tal Maurice Joly escribe un libelo de inspiración liberal contra Napoleón III, en el que Maquiavelo, que representa el cinismo del dictador, habla con Montesquieu. La confabulación jesuita descrita por Sue (junto a la fórmula clásica por la que el fin justifica los medios) se la atribuye ahora Joly a Napoleón III, y he encontrado por lo menos siete páginas, si no de plagio verdadero, por lo menos de amplias e inconfesadas citas. Joly fue arrestado, descontó quince meses de cárcel, y al final se suicidó. *Exit* Joly, pero lo volveremos a encontrar dentro de poco.

En 1868, Hermann Goedsche, un funcionario de los correos alemanes, que había publicado ya otros libelos manifiestamente difamatorios, escribió una novela popular, *Biarritz*, con el seudónimo de sir John Retcliffe, una historia en la que se describe una ceremonia oculta en el cementerio de Praga. Goedsche no hace sino copiar una escena del *Joseph Balsamo* de Dumas (de 1849) en el que se describe el encuentro entre Cagliostro, jefe de los Superio-

res Desconocidos, y otros iluminados, donde todos juntos proyectan el asunto del Collar de la Reina. Pero en vez de Cagliostro y Cía., Goedsche hace que aparezcan los representantes de las doce tribus de Israel, que se reúnen para preparar la conquista del mundo, como declara abiertamente el Gran Rabino. Cinco años después, la misma historia será recogida por un libelo ruso (*Los judíos, señores del mundo*) pero como si se tratara de crónica verdadera. En 1881 *Le Contemporain* vuelve a publicar la misma historia, afirmando que procede de una fuente segura, el diplomático inglés Sir John Readcliff. En 1896 François Bournand usa de nuevo el discurso del Gran Rabino (que esta vez se llama John Readclif) en su libelo *Les Juifs, nos contemporains*. A partir de aquí en adelante, el encuentro masónico inventado por Dumas, fundido con el proyecto jesuita inventado por Sue y atribuido por Joly a Napoleón III, se convierte en el verdadero discurso del Gran Rabino y aparece aquí y allá con varias formas.

Pero la historia no acaba aquí. Entra ahora en escena un personaje que no es novelesco, pero que habría merecido serlo, Pëtr Ivanovich Racovsky, un ruso que había tenido problemas con la policía zarista porque había sido acusado de contactos con los grupos de la extrema izquierda revolucionaria, que más tarde se había convertido en informador de la policía, se había acercado a las Centurias Negras, una organización terrorista de extrema derecha, y por fin se había convertido en el jefe de la policía política zarista (la terrible Okrana). Ahora bien, Racovsky, para ayudar a su protector político (el conde Serguéi Witte), preocupado por un opositor suyo, Elie de Cyon, había hecho registrar la casa de Cyon y había encontrado un libelo en el que Cyon había copiado el texto de Joly contra Napoleón III, pero atribuyendo las ideas de Maquiavelo a Witte. Racovsky, como todo afiliado a las Centurias Negras, era ferozmente antisemita —estos hechos acontecían en tiempos del *affaire* Dreyfuss— y se le ocurrió la idea de tomar ese texto, borrar todas las referencias a Witte y atribuir esas ideas a los judíos. El nombre de Cyon, sobre todo si se pronunciaba a la francesa, recordaba fonéticamente a Sión, y la idea de atribuir la revelación de un complot judío a un judío aumentaba la credibilidad de la operación.

El texto corregido por Racovsky representó probablemente la fuente primaria de los *Protocolos de los Sabios de Sión*. Este texto

revela su fuente novelesca porque es poco creíble, como no sea en una novela de Sue, que los «malos» expresen de forma tan abierta y desvergonzada sus malvados proyectos. Los Sabios declaran cándidamente que tienen «una ambición ilimitada, una codicia devoradora, un inaplacable deseo de venganza y un odio profundísimo».<sup>85</sup> Pero, al igual que en el caso del *Hamlet* según Eliot, la variedad de las fuentes novelescas hace este texto bastante incongruente.

Los Sabios Ancianos quieren abolir la libertad de prensa pero fomentan el librepensamiento. Critican el liberalismo, pero sostienen la idea de las multinacionales capitalistas. Desean una revolución en cada país, pero para instigar la rebelión de las masas pretenden exacerbar la desigualdad social. Quieren construir líneas de metro para poder minar las grandes ciudades. Dicen que el fin justifica los medios, y están a favor del antisemitismo, pero para poder controlar a los judíos más pobres y al mismo tiempo provocar la piedad de los gentiles ante la tragedia judía. Quieren abolir el estudio de los clásicos y de la historia antigua, pretenden fomentar el deporte y la comunicación visual para alienar a la clase trabajadora... Etcétera, etcétera.

Muchos han notado que era fácil reconocer en los *Protocolos* un documento producido en la Francia decimonónica, porque abunda de referencias a problemas de la sociedad francesa de la época (el escándalo del Canal de Panamá, o los rumores sobre la presencia de accionistas judíos en la compañía parisina del Metro). Pero también era fácil reconocer entre las fuentes muchas y conocidísimas novelas populares. Por desgracia, la historia —una vez más— era narrativamente tan convincente que fue fácil tomarla en serio.

El resto de esta historia es Historia. Un monje peregrino ruso, Serguéi Nilus —una figura a medio camino entre el intrigante y el profeta— para sostener sus propias ambiciones «rasputinianas» (quería llegar a ser confesor del zar), obsesionado por la idea del Anticristo, publica y comenta el texto de los *Protocolos*. Después de lo cual el texto viaja a través de Europa hasta llegar a manos de Hitler... Todos conocen los episodios sucesivos.<sup>86</sup>

85. *Protocolos de los Sabios de Sión*. En Italia se publicaron en 1938, en una revista política oficial, *La Vita Italiana*, dirigida por Giovanni Preziosi, con una introducción de Julius Evola.

86. Para la reconstrucción de todo el asunto, a la que me he atenido, véase Norman Cohn, *Warrant for Genocide: the Myth of the Jewish World-Conspiracy and the Protocols*

¿Es posible que nadie se hubiera dado cuenta de que este collage de fuentes diferentes (que reconstruyo en la figura 14) no era sino una obra de ficción? Sí, en 1921 el *Times* había descubierto el viejo libelo de Joly, y lo había indicado como la fuente de los *Protocolos*. Pero la evidencia de los hechos no es suficiente para quien quiere a toda costa una novela de terror. Nesta Webster, que empleó la propia vida para sostener la versión del complot de los Superiores Desconocidos y de los judíos, escribió, en 1924, *Secret Societies and Subversive Movements*. Parece bien informada, conoce las revelaciones del *Times*, toda la historia de Nilus, Racovsky, Goedsche, etc. (excepto las conexiones con Dumas y Sue que son, creo, un descubrimiento mío) pero veamos qué conclusiones saca:

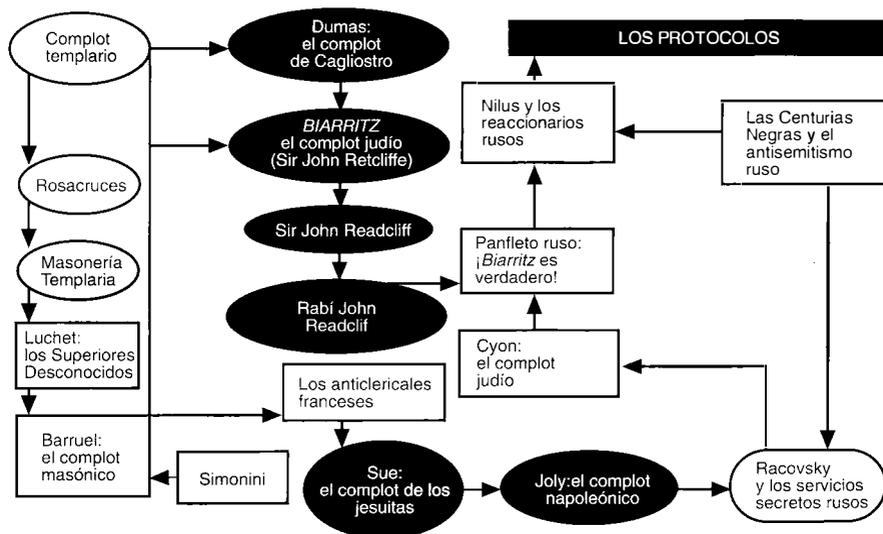


Figura 14

La única opinión sobre la que me puedo comprometer es que, ya sean auténticos o no, los Protocolos representan el programa de

of the Elder of Zion, Nueva York, Harper and Row, 1967 (*El Mito de la conspiración judía mundial*, traducción de F. Santos Fontenla, Madrid, Alianza, 1983).

una revolución mundial y, dada su naturaleza profética y su semejanza extraordinaria con los programas de otras sociedades secretas del pasado, son la obra, o bien de alguna sociedad secreta, o bien de alguien que conocía perfectamente las tradiciones de las logias ocultas, y era capaz de reproducir sus ideas y su estilo.<sup>87</sup>

El silogismo es impecable: «como los Protocolos dicen lo que he dicho en mi historia, la confirman»; o también: «los Protocolos confirman la historia que he sacado de ellos, y por tanto, son auténticos». De la misma manera, Rodolfo de Gerolstein, viniendo de *Los misterios de París* y entrando en *Los misterios del pueblo*, confirma con la autoridad de la primera novela la veridicidad de la segunda.

¿Se puede reaccionar ante estas intrusiones de la novela en la vida, ahora que hemos visto cuánta importancia histórica puede tener ese fenómeno? No he venido a proponeros mis pobres paseos por los bosques de la ficción como un remedio a las grandes tragedias de nuestro tiempo. Pero aun así, precisamente al pasear por los bosques narrativos, hemos podido entender también el mecanismo que permite la irrupción de la ficción en la vida, a veces con resultados inocentes y agradables, como cuando se va en peregrinación a Baker Street, a veces transformando la vida no en un sueño sino en una pesadilla. Reflexionar sobre las complejas relaciones entre lector e historia, ficción y realidad, puede constituir una forma de terapia contra cualquier sueño de la razón, que produce monstruos.

En cualquier caso, no renunciaremos a leer obras de ficción, porque en los mejores casos es en ellas donde buscamos una fórmula que dé sentido a nuestra vida. En el fondo, nosotros buscamos, en el transcurso de nuestra existencia, una historia originaria, que nos diga por qué hemos nacido y hemos vivido. A veces buscamos una historia cósmica, la historia del universo, a veces nuestra historia personal (que contamos al confesor, al psicoanalista, que escribimos en las páginas de un diario). A veces esperamos hacer coincidir nuestra historia personal con la del universo.

87. Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, Londres, Boswell, 1924, pp. 408-409.

A mí me ha sucedido; y permítanme ustedes que concluya con este fragmento de narrativa natural.

Hace algunos meses me invitaron a visitar el Museo de la Ciencia y de la Técnica de La Coruña, en Galicia, y al final de mi visita el director me anunció una sorpresa y me llevó al planetario. Los planetarios son siempre lugares sugestivos, porque cuando se apaga la luz se tiene verdaderamente la impresión de estar sentado en un desierto, bajo la bóveda de estrellas. Pero aquel día me había sido reservado algo más.

En un determinado momento, se hizo la oscuridad más total, se difundió una bellísima canción de cuna de Falla y lentamente (aunque un poco más deprisa que la realidad, porque todo tuvo lugar en un cuarto de hora) encima de mi cabeza empezó a girar el cielo que se veía en la noche entre el 5 y el 6 de enero de 1932 sobre la ciudad de Alessandria. Viví, con una evidencia casi hipereal, mi primera noche de vida.

La viví por vez primera, puesto que yo aquella noche no la había visto. Acaso no la viera tampoco mi madre, agotada por las fatigas del parto, pero quizá la vio mi padre, saliendo de puntillas al balcón, un poco agitado e insomne por el acontecimiento maravilloso (por lo menos para él) del que había sido testigo y remota concausa.

Estoy hablando de un artificio mecánico realizable en muchos lugares, y a lo mejor, la experiencia ya la han tenido otros, pero me perdonarán si en aquellos quince minutos tuve la impresión de ser el único hombre sobre la faz de la tierra (desde el principio de los tiempos) que se estuviera reuniendo con su propio principio. Era tan feliz que experimenté la sensación (casi el deseo) de que podía, de que habría debido morir en ese momento. Y que en cualquier caso, otros momentos serán mucho más casuales e inoportunos. Habría podido morir porque ya había vivido la más hermosa de las historias que hubiera leído jamás en mi vida, había encontrado, quizá, la historia que todos buscan entre páginas y páginas de centenares de libros, o en las pantallas de muchas salas cinematográficas, y era un relato cuyos protagonistas eran las estrellas y yo. Era ficción, porque la historia había sido reinventada por el director del planetario, era Historia, porque contaba qué había sucedido en el cosmos en un momento del pasado, era vida real por-

que yo era verdadero y no el personaje de una novela. Era, por un momento, el Lector Modelo del Libro de Libros.

Aquél era un bosque narrativo del que no habría querido salir jamás.

Pero como la vida es cruel, para ustedes y para mí, aquí me tienen.