

5/776 - 13 cop.

(Grupo de estudio)

WAYNE C. BOOTH

La Retórica de la Ficción



Versión española, notas y bibliografía de
SANTIAGO GUBERN GARRIGA-NOGUÉS

BOSCH, Casa Editorial, S. A. - Argel, 51 bis - BARCELONA

Prefacio

Al escribir sobre la retórica de la ficción inicialmente no estoy interesado en la ficción didáctica usada para instrucción o propaganda. Mi tema es la técnica de la ficción no didáctica, considerada como el arte de comunicarse con los lectores; los recursos retóricos disponibles al escritor de epopeya, novela o cuento, que intenta consciente o inconscientemente imponer su mundo ficticio al lector. Aunque los problemas que plantea la retórica en este sentido se encuentran en obras didácticas tales como *Los viajes de Gulliver*, *Pilgrims Progress* y 1984, se ven más claramente en obras no didácticas tales como *Tom Jones*, *Middlemarch* y *Light in August*. ¿Hay alguna justificación, basada en motivos estéticos, que pueda otorgarse a un arte cargado de recursos retóricos? ¿Qué clase de arte es el que permite a Flaubert immiscuirse en su acción para describir a Emma como «inconsistente de que ahora ella estaba ansiosa de ceder a la misma cosa que estaba prostituyendo»? ¿Cuálesquiera que sean sus respuestas, los críticos se han preocupado por esta clase de retórica, patente y perceptible. No es necesario un profundo análisis para descubrir que los mismos problemas aparecen, aunque en forma menos evidente, en la solapada retórica de la ficción moderna; así cuando Henry James dice que ha inventado un enlace porque el lector, no el héroe, necesita un «amigo», sin duda el recurso dramático es retórico; está dictado por el esfuerzo en ayudar al lector a comprender la obra.

Se que al delimitar los recursos del autor para controlar a su lector, he aislado arbitrariamente la técnica de todas las fuerzas sociales y psicológicas que afectan al autor y a los lectores. Principalmente he tendido que desestimar diferentes peticiones formuladas por diferentes públicos en diferentes épocas, tales como el aspecto de la relación retórica tratado con gran sagacidad por Q. D. Leavis en *Fiction and the Reading Public* («La ficción y el público lector»), por Richard Altick en *The English Common Reader* («El lector común inglés»), y por Ian Watt en *The Rise of the Novel* («El triunfo

de la novela»). He excluido aún más rigurosamente problemas sobre las cualidades psicológicas en los lectores, que explican el casi universal interés en la ficción, como por ejemplo el tipo de problema tratado por SIMÓN LESSER en *Fiction and the Unconscious* («La ficción y el inconsciente»). Finalmente tuve que ignorar la psicología del autor y todo el problema de cómo ésta se relaciona con el proceso creativo. En resumen, he eliminado muchos de los más interesantes aspectos de la ficción. Mi única excusa es que solamente de esta forma espero poder tratar adecuadamente la cuestión más limitada de si la retórica es compatible con el arte.

Al considerar la técnica como retórica puede parecer que yo haya reducido los procesos libres e inexplicables de la imaginación creativa a los cálculos solapados de los presentadores comerciales. Todo el problema de la diferencia entre artistas que calculan conscientemente y artistas que se expresan simplemente sin pensar en influir al lector, es importante pero debe mantenerse separado del de si una obra, independientemente de su origen, se realiza plenamente o no. El éxito de la retórica de un autor no depende de si pensaba en sus lectores al escribir. Si el «simple cálculo» no puede asegurar el éxito, es igualmente verdad que aun el más inconsciente y dionisíaco de los escritores triunfa solamente si logra que participemos en el baile. Por la misma naturaleza de mi tarea, no puedo hacer justicia a aquellas fuentes de éxito artístico que nunca podrían examinarse detalladamente, pero se puede aceptar esta limitación sin negar la importancia de lo incalculable o sin limitar el estudio a obras cuyos autores pensaron conscientemente en sus lectores.

No podría dedicarme a este estudio sin alejarme del puerto seguro de mi propia especialidad. Pese a haber intentado ser prudente, ya sé que los especialistas de cada período o autor encontrarán errores de hecho o de interpretación que ellos no cometerían. Pero confío que mi más amplio razonamiento no se mantenga o se venga abajo porque el lector esté de acuerdo o no con todos mis análisis. Están destinados a ser ilustrativos, no definitivos, y aunque el libro incluye, como creo, algunas contribuciones a la lectura de obras aisladas, cada conclusión crítica pudiera haber sido aclarada con muchas otras obras. Si tengo alguna razón, el lector experimentado será capaz de añadir aclaraciones para sustituir las que le parezcan deficientes. Mi objetivo no es señalar a cada uno mis novelistas favoritos, sino más bien liberar a ambos, lectores y novelistas, de las cortapisas de las reglas abstractas sobre lo que los novelistas deben hacer, al recordarles en forma sistemática lo que los buenos novelistas han hecho.

En tanto es posible reconozco mi deuda a la crítica en las notas al pie de página y en la bibliografía. Por su ayuda personal deseo agradecer a CECILE HOLVIK, que ha sido siempre algo más que una mecanógrafa, y a aquellos que me facilitaron una crítica detallada a manuscritos anteriores: RONALD S. CRANE, LEIGH GIBBY, JUDITH ATWOOD GUTTMAN, MARCEL GUTWIRTH, LAURENCE LERNER, JOHN CROWE RANSOM y, cada versión, cada año, a mi esposa. Agradezco a la Fundación John Simon Guggenheim la ayuda que me permitió completar el primer manuscrito, y al Earlham College el año sabático durante el cual he completado la última versión.

—Reconocimientos

Doy las gracias a los siguientes editores por su permiso para publicar parte de las obras indicadas:

Edward Arnold Ltd.: de *A Passage to India (Un pasaje a la India)* de E. M. FORSTER, 1924.
Appleton-Century-Crofts, Inc.: de *Thomas the Impostor (Toms el impostor)* de JEAN COCTEAU, traducción de LOUIS GALANTIERE, 1925.
Jonathan Cape, Ltd.: de *The Killing of Granny Weatherall (El asesinato de Granny Weatherall)*; de *Stephen Hero (Stephen Hero)* y *A portrait of the Artist (Retrato del artista adolescente)* de JAMES JOYCE; y de *The House in Paris (La casa de Paris)* de ELIZABETH BOWEN.
Chapman & Hall, Ltd.: de *Decline and Fall (Decadencia y caída)* de EVELYN WAUGH.
Chatto and Windus, Ltd.: de *Harcut (Corte de pelo)* de RING LARDNER.
J. M. Dent & Sons, Ltd.: de *El Decamerón* de Boccaccio, traducción de J. M. Rice; y de *Nostramo* de JOSEPH CONRAD, con permiso de los fideicomisarios de JOSEPH CONRAD.
E. P. Dutton and Co., Inc.: de *El Decamerón* de Boccaccio, traducción de J. M. Rice en la Biblioteca para Todos (Everyman's Library).
Farrar, Straus y Cudahy, Inc.: de *Eptatychia of a Small Winner (Eptatychia a un pequeño triunfador)* de MACHADO DE ASSIS, traducción de WILLIAM L. GROSSMAN. Copyright 1952 por WILLIAM L. GROSSMAN.
Usado con permiso de Noonday Press, subsidiaria de Farrar, Straus y Cudahy, Inc.
Libreria Gallimard: de *La Jument Verte (El jumento verde)* de MARCEL AYME.
Grove Press, Inc.: de *Jealousy (La Celosia)* de ALAIN ROBBE-GRILLIET, traducción de RICHARD HOWARD, Copyright 1959 por Gove Press Inc.
Harcourt, Brace & Co.: de *A Passage to India (Un pasaje a la India)* de E. M. FORSTER.

«Pero él (el narrador) no sabe qué sorpresas le esperan si alguien se pone a analizar el montón de verdades y mentiras que ha coleccionado aquí.» «DR. S.» en *Confessions of Zeno*.

«Le aviso a tiempo porque no intento sorprenderle, como suelen algunos autores maliciosos, que sólo buscan esto.» ANTOINE FURETIÈRE en *Le roman bourgeois*, 1966.

«Quizás eliminaré el capítulo precedente. Entre otras razones, en las últimas líneas hay algo que pudiera ser interpretado como un error por mi parte... Miremos hacia el futuro. Dentro de setenta años, un individuo delgado, cetrino, de cabello gris, que no ama otra cosa que los libros, estará inclinado sobre la página precedente tratando de hallar el error.» MACHADO DE ASSIS, *Epitaph of a Small Winner*.

Capítulo VI

Tipos de narración

Hemos visto que el autor no puede escoger el evitar la retórica; él puede sólo elegir la clase de retórica que empleará. No puede elegir el influir o no en las evaluaciones de sus lectores por su elección de la forma narrativa; sólo puede elegir el hacerlo bien o pobremente. Como los dramaturgos siempre han sabido, incluso el más puro de los dramas no es puramente dramático en el sentido de ser presentado enteramente, de ser mostrado por completo como si tuviese lugar en este momento. Siempre existe lo que DRYDEN llamó «relaciones» a mantener, y si el autor trata de ignorar este engorroso hecho, «algunas partes de la acción son más convenientes para representarse, otras para narrarse».¹ Pero ¿quién las narra? El dramaturgo debe decidir y el caso del novelista se diferencia en que sus opiniones son más numerosas.

Si pensamos en los muchos recursos narrativos conocidos en la ficción, pronto llegamos a un sentimiento de perpleja insuficiencia de nuestra clasificación tradicional del «punto de vista» en tres o cuatro clases, alterable solamente en la «persona» y el grado de omnisciencia. Si nombramos tres o cuatro de los grandes narradores, por ejemplo Cidi Hamete Benengeli, Tristram Shandy, el «yo» de *Middlemarch* y Strether, a través de cuya visión nos llega la mayoría de *Los embajadores*, comprendemos que describir a cualquiera de ellos con términos tales como «primera persona» y «omnisciente» no nos dice nada sobre cómo difieren uno del otro, o por qué tuvieron éxito mientras otros descritos en los mismos términos fracasaron.² En tal caso

1 *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Aunque esta cita viene de LISIDERUS en su defensa del drama francés, y no de NEANDER, que parece defender a DRYDEN, la posición se da por sentada en la respuesta de NEANDER; la única disputa es sobre qué partes son más apropiadas para ser representadas.

2 No vale la pena catalogar aquí cualesquiera clasificaciones arbitrarias para rechazarlas. Oscilan de la más simple y menos útil, en un habilidoso y popular ensayo de C. E. MONTAGUE (*Sez 'e' or Thinks 'e', A Writer's Notes on*

11. — La retórica de la ficción

142 validaría la pena intentar una lista más completa de las formas que puede tomar la voz del autor, como un resumen de los capítulos precedentes, tanto como una base para las partes II y III.

LA PERSONA

Quizá la distinción más trabajada es la de la persona. Decir que una historia se narra en primera o tercera persona³ no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos. Es verdad que la elección de la primera persona está a veces indebidamente limitada; si el «yo» tiene acceso inadecuado a la información necesaria el autor puede ser conducido a impropiedades. Y hay otros efectos que en ciertos casos pueden imponer una elección. Pero difícilmente podemos esperar hallar criterios útiles en una distinción que apila toda la ficción en dos, o máximo tres montones. En este montón vemos a *Henry Esmond*, *Un barril de amonitilado*, *Los viajes de Gulliver* y *Tristram Shandy*. En aquel tenemos *La feria de las vanidades*, *Tom Jones*, *Los embajadores* y *Brave New World*. Pero en *La feria de las vanidades* y en *Tom Jones* el comen-

tario es en primera persona, señalándose a menudo más al íntimo efecto de *Tristram Shandy* que al de muchas obras en tercera persona. Y de nuevo, el efecto de *Los embajadores* está mucho más próximo al de las grandes novelas en primera persona, ya que Strether «narra» en gran parte su propia historia, aunque él es siempre aludido en tercera persona.

Adicional evidencia de que esta distinción es menos importante de lo que se ha pretendido a menudo se ve en el hecho de que todas las distinciones funcionales a continuación se aplican a ambas narraciones en primera y en tercera persona.

His Trade, Londres, 1930, Pelican ed., 1952, págs. 34-35) al valioso estudio de NORMAN FRIEDMAN (*Point of View*, MLA, LXX, diciembre 1955, págs. 1160-1184).

3 Los esfuerzos para usar la segunda persona nunca han sido muy afortunados, pero es asombroso cuán poca diferencia real produce esta elección. Cuando se me dice al principio de un libro, «usted ha puesto su pie izquierdo... Usted se escapa por la estrecha abertura... sus ojos están medio abiertos» es verdad que la radical artificialidad distrae por un tiempo. Pero al leer *La Modificación* de Michel Butor, París, 1957, del que viene este comienzo, sorprende cuán rápidamente uno es absorbido por el «presente» husorio de la historia, identificando la propia visión con el «vous» casi tanto como con el «yo» y el «él» de otras historias.

NARRADORES DRAMATIZADOS Y NO DRAMATIZADOS

Quizás las más importantes diferencias en el efecto narrativo dependen de si el narrador está dramatizado por derecho propio y de si sus creencias y características están compartidas con el autor.

El autor implícito (el segundo «yo» del autor). — Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como títere, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del «hombre real», cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, «un segundo yo», a medida que crea su obra (cap. III).⁴

En tanto la novela no se refiere directamente a este autor, no habrá distinción entre él y el narrador implícito, no dramatizado; en *The Killers* de Hemingway por ejemplo, no hay otro narrador más que el segundo «yo» implícito que Hemingway crea al escribir.

Narradores no dramatizados. — Las historias usualmente no son tan rigurosamente impersonales como *The Killers*; la mayoría de cuentos se presentan como pasado por la conciencia de un narrador, sea un «yo» o un «él». Incluso en el drama mucho de lo que se nos da se narra por alguien, y a menudo estamos tan interesados en el efecto en la propia mente y corazón del narrador como lo estamos en saber qué más tiene que contarnos el autor. Cuando Horacio nos cuenta su primer encuentro con el fantasma en *Hamlet*, su propio personaje, aunque nunca mencionado, es importante para nosotros cuando escuchamos. En la ficción, tan pronto como encontramos un «yo» tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecen entre nosotros y el suceso. Cuando no hay un «yo», como en *The Killers*, el lector inexperto puede cometer la equivocación de pensar que la historia viene a él no mediata. Pero no se puede cometer tal error desde el momento que el autor coloca un narrador explícitamente en el cuento, incluso si no tiene ninguna característica personal. — En cierto sentido incluso el más reticente narrador ha sido dramatizado tan pronto como se refiere a sí mismo.

4 Una excelente enumeración de las sutilezas escondidas bajo las aparentemente simples relaciones entre los autores reales y los «yo» que crean cuando escriben puede verse en *Makers and Persons* por PATRICK CRUTTWEILL, *Hudson Review*, XII, invierno 1959-60, págs. 487-507.

como «yo», o como FLAUBERT, nos cuenta que «nosotros» estábamos en la clase cuando entró Charles Bovary. Pero muchas novelas dramatizan a sus narradores hasta la saciedad, convirtiéndoles en personajes que son tan vívidos como aquellos de los que nos cuentan (*Tristram Shandy*, *Remembrance of Things Past*, *Heart of Darkness*, *Dr. Fausto*). En tales obras el narrador es a menudo radicalmente diferente del autor implícito que lo crea. La extensión de los tipos humanos que han sido dramatizados como narradores es casi tan grande como la extensión de otros personajes ficticios y debemos decir «casi» porque hay algunos personajes que no están completamente calificados para narrar o «reflejar» una historia (FAULKNER puede usar el idiota para una parte de su novela sólo porque las otras tres partes están para poner de relieve y clarificar el embrollo del idiota).

Deberíamos recordar que muchos narradores dramatizados nunca están explícitamente clasificados como narradores. En cierto sentido, cada discurso, cada gesto, cuenta algo; la mayoría de las obras contienen narradores disfrazados que se usan para contar a la audiencia lo que necesita saber, bajo la apariencia de representar meramente sus papeles.

Aunque los narradores disfrazados de esta clase raramente están tan explícitamente designados como Dios en Job, a menudo hablan con una autoridad como si fuesen Dios. Mensajeros que regresan para contar lo que ha dicho el oráculo, mujeres tratando de convencer a sus maridos que el trato mercantil no es ético, antiguos partidarios de la familia debatiendo con vástagos descarriados... estos producen a menudo más efecto en nosotros que en sus oyentes oficiales; el rey prosigue con su búsqueda obstinada; el marido lleva a cabo su negocio; el joven réprobo sigue hacia el infierno como si nada se hubiese dicho, y tan seguro como si el mismo autor o su narrador oficial nos lo hubiesen dicho. «Ella está riéndose ante tus narices, hermano», dice Cleante a Orgon en *Tartufo*, «y francamente, sin querer hacerte enfadar, debo decir que ella tiene bastante razón. ¿Cuándo se ha oído hablar de tal extravagancia? Te juro, hermano, que debes estar loco». ⁵ Y en la tragedia hay usualmente un coro, un amigo, o incluso un pícaro probo que dice la verdad en contraste con los trágicos errores del héroe.

Los narradores no declarados más importantes en la ficción moderna son los «centros de conciencia» en tercera persona a través

5 De una traducción no publicada de MARCEL GUTWIRTH.

de los cuales los autores han filtrado sus narrativas. Precisamente cumplen la función de narradores manifiestos tanto si tales «refletores», como solía llamarlos JAMES, son espejos muy pulidos reflejando la compleja experiencia mental como si son los «objetivos fotográficos» más bien turbios, dirigidos a los sentidos de mucha de la ficción desde JAMES, y la cumplen aunque puedan añadir sus propias intensidades.

«Gabriel no había ido a la puerta con los otros. Estaba en una parte oscura del vestíbulo contemplando la escalera. Una mujer estaba de pie arriba, junto al primer peldaño, también en la sombra. Él no podía ver su cara pero podía ver los cuadros de color terracota y rosa salmón de su falda que la sombra hacía aparecer blancos y negros. Era su mujer. Estaba apoyada al pasamano escuchando algo... Se preguntó de qué es símbolo una mujer de pie en la escalera en la sombra escuchando una música distante» (*El Muerto* de JOYCE).

Las mismas ventajas reales de este método, para algunos propósitos, han proporcionado un tema dominante en la crítica moderna. Realmente, mientras nuestra atención esté centrada en tales cualidades como la naturalidad y la intensidad, las ventajas parecen abrumadoras. Solamente cuando rompemos la suposición a la moda de que toda buena ficción intenta la misma clase de vívida ilusión en la misma forma, estamos obligados a reconocer las desventajas. El reflector en tercera persona es solamente un modo entre muchos, apropiado para algunos efectos pero engorroso e incluso dañoso cuando se desean otros efectos (caps. XI-XIII, infra).

OBSERVADORES Y AGENTES NARRADORES

Entre los narradores dramatizados hay meros observadores (el «yo» de *Tom Jones*, *El egoísta*, *Troilus and Criseyde*) y hay agentes narradores que producen algún efecto limitado en el curso de los sucesos (fluctuando desde el compromiso menor de Nick en *The Great Gatsby*, pasando por el amplio toma y daca de Marlow en *Heart of Darkness* ⁶ hasta el papel central de Tristram Shandy, Moll Flanders,

6 Para una cuidadosa interpretación del desarrollo y las funciones de Marlow en las obras de CONRAD vid. *Apology for Marlow* de W. Y. TINDALL en *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. R. Robert C. Rathburn y Martin Steinmann Jr., Minneapolis, Minn., 1958, págs. 274-85. Aunque MARLOW mismo a menudo es una víctima de las ironías de CONRAD, es generalmente un reflector fidedigno de las claridades y ambigüedades del autor implícito. Un tratamiento mucho más completo, y una obra notable para un estudiante universitario, es

Huckleberry Finn y, en tercera persona, Paul Morel en *Sons and Lovers*. Es claro que cualesquiera reglas que podamos descubrir sobre los observadores puede no aplicarse a los agentes narradores, y sin embargo la distinción raramente se hace sobre el punto de vista (capítulo XII).

ESCENA Y RESUMEN

Todos los narradores y observadores, sean en primera o tercera persona, pueden transmitir sus cuentos principalmente como una escena (*The Killers*, *The Aukward Age*, las obras de Irv COMPTON-BURNETT y de HENRY GREEN), principalmente como un argumento resumido o lo que LUBBOCK llamó «cuadro» (casi todos los cuentos no escénicos en *The Spectator* de ADISON) o más comúnmente como una combinación de los dos.

Como la distinción entre formas dramáticas y narrativas de ARISTÓTELES, la algo diferente distinción moderna entre la exposición y la narración no abarca todo. Pero la dificultad reside en que proporciona una amplia cobertura con crasa imprecisión. Narradores de todos los aspectos y matices deben relatar sólo el diálogo o bien aportar lo con «direcciones escénicas» y descripciones de la decoración. Pero cuando pensamos en el efecto radicalmente diferente de una escena relatada por Huck Finn y una escena relatada por el Montresor de Poe, vemos que la cualidad de ser «escénico» sugiere muy poco sobre el efecto literario. Compárese también el delirioso resumen de doce años en dos páginas de *Tom Jones* (Libro III, cap. I) con la tediosa exposición de incluso diez minutos de conversación inextinguible en manos de un SARTRE cuando permite a su pasión por el «realismo duradero» dictar una escena cuando se requiere un resumen. Como se mostró en los capítulos I y II el contraste entre la escena y el argumento o resumen, entre la exposición y la narración será de poco uso hasta que especifiquemos la clase de narrador que esta proporcionándonos la escena o el resumen.

EL COMENTARIO

Los narradores que se permiten a sí mismos narrar así como exponer varían grandemente dependiendo de la cantidad y la clase de

The Rhetoric of Joseph Conrad de JAMES L. GUERTL, *Amherst College Honors Thesis*, núm. 2, Amherst, Mass., 1960.

comentario permitido en adición a una relación directa de sucesos en la escena y el resumen. Por supuesto que tal comentario puede extenderse sobre cualquier aspecto de la experiencia humana y puede estar relacionado con el asunto principal en innumerables formas y grados. Tratarlo como un recurso único es ignorar importantes diferencias entre el comentario que es meramente ornamental; el comentario que sirve un propósito retórico pero no es parte de la estructura dramática, y el comentario que es integral a la estructura dramática, como en *Tristram Shandy* (caps. VII, VIII, infra).

NARRADORES CONSCIENTES DE SÍ MISMOS

Abreviando la distinción entre observadores y agentes narradores, de todas estas clases tenemos la distinción entre los narradores (capítulo VIII) conscientes de sí mismos como escritores (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchester Towers*, *The Catcher in the Rye*, *Remembrance of Things Past*, *Dr. Fausto*) y narradores u observadores que raramente si no nunca discuten su quehacer (*Huckleberry Finn*) o que parecen no darse cuenta de que están escribiendo, pensando, hablando o «reflejando» una obra literaria (*The Stranger* de CAMUS, *Harcut* de LARDNER, *The Victim* de BELLOW).

VARIACIONES DE DISTANCIA

Tanto si están implicados en la acción como agentes o víctimas, como si no lo están, los narradores y los refletores en tercera persona difieren notablemente de acuerdo con el grado y la clase de distancia que los separa del autor, del lector y de los otros personajes de la historia. En cualquier experiencia al leer hay un diálogo implícito entre el autor, el narrador, los otros personajes y el lector. Cada uno de los cuatro puede extenderse, en relación con cada uno de los otros, de la identificación a la completa oposición, en cualquier eje de valores morales, intelectuales, estéticos e incluso físicos (¿el lector que tartamudea reacciona a la tartamudez de H. C. Farwickker como yo lo hago? seguramente no). Por supuesto se incluyen los elementos discutidos usualmente bajo «distancia estética»; la distancia en el tiempo y en el espacio, diferencias de clase social o convenciones de habla o vestimenta, éstas y muchas otras sirven para controlar nuestro sentido de que estamos tratando con un objeto estético tal como las lunas de papel y otros efectos escénicos irreales de algún drama moderno también tienen un efecto «enajenante». Pero no debemos con-

fundir éstos con los efectos igualmente importantes de las creencias personales y de las cualidades, en el autor, el lector, el narrador y todos los otros en el reparto de los personajes.

1. El narrador puede estar más o menos distante del autor implícito. La distancia puede ser moral (Jason versus FAULKNER, el barbero versus LARDNER, el narrador versus FIELDING en *Jonathan Wild*). Puede ser intelectual (TWIN y Huck Finn, STERNE y Tristram Shandy sobre la influencia de las narices, RICHARDSON y Clarissa). Puede ser física o temporal: la mayoría de los autores están distantes incluso del más inteligente narrador ya que presumiblemente conocen cómo «acaba todo al fin». Y así sucesivamente.

2. El narrador puede también estar más o menos distante de los personajes en la historia que cuenta. Puede diferir moral, intelectual y temporalmente (el narrador maduro y su más joven «yo» en *Great Expectations* o *Redburn*); moral e intelectualmente (Fowler el narrador y Pyle el estadounidense en *The quiet American* de GREENE, ambos desviándose radicalmente de las normas del autor pero en diferentes direcciones); moral y emocionalmente (*El collar* de GUY DE MAUPASSANT y *Nuns at Luncheon* de HUXLEY) en la que los narradores aparentan menos compromiso emocional del que MAUPASSANT y HUXLEY claramente esperan del lector; y así sucesivamente en todos los rasgos posibles.

3. El narrador puede estar más o menos distante de las propias formas del lector; por ejemplo, física y emocionalmente (*La metamorfosis* de KAFKA); moral y emocionalmente (Pinkie en *Brighton Rock*, el avaro en *Nudo de víboras* y los muchos otros degenerados morales que la moderna ficción ha conseguido convertirlos en convincentes seres humanos).

Con el repudio de la narración omnisciente y ante las limitaciones inherentes en los narradores fidedignos dramatizados, apenas sorprende que los autores modernos hayan experimentado con narradores informales cuyas características cambian en el decurso de las obras que narran. Desde que SHAKESPEARE enseñó al mundo moderno que a los griegos se les había pasado por alto el cambio de carácter en el personaje (compárese Macbeth y Lear con Edipo), las historias del desarrollo o degeneración de un personaje se han hecho cada vez más populares. Pero no fue hasta que los autores hubieron descubierto los usos cabales del reflector en tercera persona que ellos pudieron mostrar efectivamente a un narrador cambiando a medida que narra. El maduro Pip, en *Great Expectations*, se presenta como un hombre generoso cuyo corazón está donde se supone que está el del lector; se

observa a sí mismo joven apartándose del lector, para luego estar de vuelta otra vez. El reflector en tercera persona puede mostrarse técnicamente en el pretérito pero con efecto presente ante nuestros ojos, acercándose o separándose de los valores del lector. Muchos autores del siglo xx han obrado casi como si estuviesen determinados a agotar todas las posibles formas de la acción basadas en tales cambios: empezar lejos y acabar cerca; empezar cerca, ir lejos y terminar cerca; empezar lejos e ir más lejos; y así sucesivamente. Sin embargo quizá lo más característico haya sido los asombrosos logros en el primero de éstos, al tomar personajes extremadamente antipáticos como Mink Snopes de FAULKNER y transformarlos, a la vez del cambio de carácter y de la manipulación técnica, en personajes dignos y pujantes. Necesitamos con urgencia estudios completos de las varias formas de la acción que han resultado de esta clase de distancia cambiante.

4. El autor implícito puede estar más o menos distante del lector. La distancia puede ser intelectual (el autor implícito de *Tristram Shandy*, que no debe ser identificado con Tristram, más interesado y más sabedor de erudición clásica recóndita que ninguno de sus lectores), moral (las obras de SADE), o estética. Desde el punto de vista del autor, una lectura provechosa de su libro debe eliminar toda distancia entre las normas esenciales de su autor implícito y las normas del supuesto lector. Bastante a menudo para comenzar hay muy poca distancia fundamental; JANE AUSTEN no debe convencernos que orgullo y prejuicio no son deseables. Por otro lado un mal libro se reconoce a menudo más fácilmente porque el autor implícito pide que juzguemos de acuerdo con normas que no podemos aceptar.

5. El autor implícito, llevando al lector con él, puede estar más o menos distante de los otros personajes. Otra vez aquí, la distancia puede estar en cualquier eje de valores. Algunos autores con éxito mantienen la mayoría de sus personajes muy «lejos» en todo (IVY COMPTON-BURNETT y pueden trabajar muy deliberadamente, como dice WILLIAM EMPSON de T. F. POWYS, para mantener una artificialidad que detendrá a sus personajes «a una gran distancia del autor».⁷ Otros presentan una más amplia extensión de lejos a más cerca, en una variedad de ejes. Por ejemplo, JANE AUSTEN presenta una amplia escala de juicio moral (desde la casi completa aprobación de Jane Fairfax en *Emma* hasta el desprecio por Wickham en *Orgullo y pre-*

⁷ *Some Versions of Pastoral*, Londres, 1935, pág. 7. Para una excelente discusión de la artificialidad deliberada de Powys, vid. *The Symbolism of T. F. Powys* de MARTIN STEINMANN, *Critique*, I, verano 1957, págs. 49-63.

Lo que James llama «inconsciencia»; el narrador se equivoca, o cree tener las cualidades que el autor le niega. O, como en *Huckleberry Finn*, el narrador reivindica ser naturalmente perverso mientras que a sus espaldas el autor alaba silenciosamente sus virtudes.

De este modo los narradores informales difieren notablemente, dependiendo de cuán lejos y en qué dirección se separan de las normas de su autor; la vieja expresión «tono», como los términos actualmente de moda «ironía» y «distancia», cubre muchos efectos que deberíamos distinguir. Algunos narradores, como Barry Lyndon, se colocan tan «lejos» del lector y del autor como sea posible, respecto a toda virtud a excepción de una clase de vitalidad interesante. Algunos, como Fieda Vetch, el reflector en *The Soils of Roynon* de James, se acercan a representar el ideal de gusto, juicio y sentido moral del autor. Todos ellos hacen energías llamadas a los poderes deductivos del lector más que lo hacen los narradores fidedignos.

VARIACIONES DE APOYO O DE CORRECCIÓN *

Tanto los narradores fidedignos como los informales pueden verse desamparados o no corregidos por otros narradores (Gully Jimson en *The Horse's Mouth*, Henderson en *Henderson the Rain King* de Bellows) o bien apoyados o corregidos (*The Master of Ballantrae*, *The Sound of the Fury*). A veces es casi imposible inferir hasta qué punto se fable un narrador; a veces la corroboración explícita o el testimonio contradictorio hacen fácil la inferencia. Debiera observarse que la confirmación o el apoyo difiere radicalmente de la corrección, dependiendo de si se procura desde dentro de la acción, de modo que el agente narrador pueda beneficiarse de ella, al adherirse a la línea correcta o al cambiar sus propios puntos de vista (*Intruder in the Dust* de Faulkner), o si es simplemente proporcionada externamente, para ayudar al lector a corregir o a reforzar sus propios puntos de vista en relación con los del narrador (*The Power and the Glory* de Graham Greene). Obviamente, los efectos del aislamiento serán extremadamente diferentes en ambos casos.

capítulo once, que si un narrador se presenta a sí mismo como hablando o escribiendo al lector, realmente lo hace. El contenido de lo que dice «puede» resultar ser un sueño (*In Dreams Begin Responsibilities* de Schwartz) o una falsedad (*Les corps étrangers* de Jean Cayrol) o puede no resultar nada, es decir, puede dejarse indeterminadamente entre sueño, falsedad, fantasía y realidad (*Niebla* de Unamuno, *Comment cest de Beckert*).

juicio), de sabiduría (de Knightley a la señorita Bates o a la señora Bennet), de buen gusto, de tacto, de sensibilidad.

Es obvio que en cada una de estas escalas mis ejemplos no empiezan siquiera a cubrir las posibilidades. Lo que llamamos «compromiso», o «simpatía» o «identificación» está usualmente compuesto de muchas reacciones al autor, a los narradores, a los observadores y a otros personajes. Y los narradores pueden diferir de sus autores o lectores en varias clases de compromiso o desapego, variando de una profunda preocupación personal (Nick en *The Great Gatsby*, MacKellar en *The Master of Ballantrae*, Zeitblom en *Dr. Fausto*) a un desapego blando o ligeramente divertido o simplemente curioso (*Decline and Fall* de Waugh).

Para una crítica práctica probablemente la más importante de estas clases de distancia está entre el narrador fidedigno o informal y el autor implícito que lleva al lector con él al juzgar al narrador. Si la razón para discutir puntos de vista es hallar cómo se relacionan con los efectos literarios, entonces sin duda las cualidades morales e intelectuales del narrador son más importantes para nuestro juicio que si se refiere al mismo en primera o en tercera persona, o si tiene prerrogativas o limitaciones. Si se descubre que él es falso, entonces se transformará el efecto total de la obra que nos transmite.

Nuestra terminología para esta clase de distancia en los narradores es casi desesperadamente inadecuada. A falta de mejores términos, he llamado a un narrador «fidedigno» cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implícito) «informal» cuando no lo hace. Es verdad que la mayoría de los grandes narradores fidedignos consistentes en gran cantidad de ironía incidental, y así no son fidedignos en el sentido de ser potencialesmente engañosos. Pero una difícil ironía no es suficiente para hacer a un narrador informal. Ni la informalidad ordinariamente es la mentira, aunque narradores deliberadamente falaces han sido un recurso principal de algunos novelistas modernos (*La caída de Camus*, *Natural Child* de Calder Willingham, etc.)⁸ Es más a menudo

8 En un reciente ensayo Alexander E. Jones argumentaba convincentemente en defensa de una lectura «directa» de *The Turn of the Screw*, ofreciendo como razón que «el acuerdo básico de la ficción en primera persona es, necesariamente, una confianza en el narrador... A menos que James haya violado las reglas básicas de su arte, la institución no puede ser una embustera patológica (PMLA, LXXIV, marzo 1959, 122). Sea lo que fuere lo que haya podido ser verdad en tiempos de James, es claro que en la ficción moderna ya no existe más tal acuerdo. El único acuerdo sobre el que se puede confiar es, como nuestro en el

EL PRIVILEGIO

Los observadores y los agentes narradores, pagados de sí mismos o no, fidedignos o no, callados o comentando, aislados o apoyados, pueden ser privilegiados al conocer lo que no podría saberse estrictamente por medios naturales o bien limitados a una visión y una inferencia realistas. El privilegio completo es lo que llamamos usualmente omnisciencia. Pero hay muchas clases de privilegios, y muy pocos narradores «omniscientes» tienen permiso para saber o mostrar tanto como sus autores saben.

Necesitamos un buen estudio de las variedades del privilegio y de la limitación de su función. Algunas limitaciones son solamente temporales, o incluso juguetonas, como la ignorancia que FIELDING impone a veces a su «yo» (como cuando duda de sus propios poderes de narración e invoca a las Musas en su ayuda (*Tom Jones*, libro XIII, capítulo I). Algunos son poco más o menos permanentes pero están sujetos a una relajación momentánea, como el generalmente limitado y humanamente realista Ishmael en *Moby Dick*, que sin embargo puede abrirse camino a través de sus limitaciones humanas cuando lo requiere la historia («se enardece pero sin embargo obedece; ¡vaya precavida valentía! murmuró Ahab» sin nadie presente para informar al narrador). Y algunos están confinados a lo que su condición literal les permitiría conocer (Huck Finn en primera persona; Miranda y Laura en tercera persona en las historias de KATHERINE ANNE PORTER).

El más importante privilegio singular es el de obtener una vista introspectiva de otro personaje, a causa del poder retórico que tal privilegio acarrea al narrador. Hay una curiosa ambigüedad en el término «omnisciencia». Muchas obras modernas que clasificamos usualmente como narradas dramáticamente, con todo referido a nosotros a través de los limitados puntos de vista de los personajes, postulan tanta omnisciencia en el autor silencioso como FIELDING pretende para sí mismo. Nuestra errante visita a las mentes de dieciséis personajes en *As I Lay Dying*, de FAULKNER, y el ver solamente lo que estas mentes contienen, puede parecer en cierto sentido no depender de un autor omnisciente. Pero este método es omnisciencia con garras: el autor implícito pide nuestra absoluta fe en sus poderes de adivinación. No debemos dudar ni por un momento que sabe todo respecto a cada una de estas dieciséis mentes o que él ha elegido correctamente cuanto debe mostrarse de cada una. Para abreviar, la narración impersonal

realmente no es un escape de la omnisciencia, el verdadero autor es tan «artificialmente» omnisciente como siempre lo fue. Si la artificialidad evidente fuese un defecto, y no lo es, la narración moderna sería tan defectuosa como la de TROLLOPE.

Otra forma de sugerir la misma ambigüedad es examinar atentamente el concepto de la narrativa «dramática». El autor puede presentar sus personajes en una situación dramática sin presentarlos ni mucho menos en lo que consideramos normalmente una forma dramática. Cuando Joseph Andrews, que ha sido desnudado y golpeado por ladrones, es recogido por una diligencia, FIELDING presenta la escena en lo que según algunos estándares modernos puede parecer un modo inconsistente y dramático. «El pobre infeliz, que yacía inmóvil largo tiempo, apenas empezaba a volver en sí cuando una diligencia se acercó. El postillón, al oír los gemidos de un hombre, detuvo sus caballos y le dijo al cochero que estaba seguro de que había un hombre muerto en la cuneta... Una señora que oyó lo que dijo el postillón, e igualmente oyó los gemidos, pidió ávidamente al cochero que parase para ver qué ocurría. Con lo que le pidió al postillón que bajase y mirase en la cuneta. Así lo hizo y repitió 'que había un hombre sentado, tan desnudo como cuando nació.» Sigue aquí una espléndida descripción, que difícilmente merece el nombre de escena, en la que se indican las egoístas reacciones de cada pasajero. Un joven abogado señala que ellos podrían ser legalmente responsables si rehusasen recoger a Joseph. «Estas palabras tuvieron un sensible efecto en el cochero, que conocía a la persona que las dijo; y el viejo caballero más arriba mencionado, pensando que el hombre desnudo le proporcionaría frecuentes oportunidades de mostrar su ingenio a la señora, se ofreció en unirse a todos dando un bock de cerveza en pago por su billete, hasta que alarmado en parte por las amenazas de uno, y en parte por las promesas del otro, y al estar algo movido a compasión por el estado del pobre hombre, que estaba de pie sangrando y temblando de frío, a la larga accedió.» Cuando Joseph está en la diligencia continúa la misma clase de información directa de la «escena» con frecuentes excursiones, de cualquier modo superficiales, en las mentes y los corazones de la asamblea de locos y bribones, y conjeturas ocasionales cuando el conocimiento completo parece desaconsejable. Si ser dramático es mostrar los personajes dramáticamente obligados el uno con el otro, motivo oponiéndose a motivo, dependiendo el resultado de la resolución de los motivos, entonces esta escena es dramática. Pero si es dar la impresión de que la historia tiene lugar por sí misma, con los personajes existentes en una dramática

relación vis a vis del espectador, no mediado por un narrador y descri-
trable solamente por igualación flativa de palabra con palabra y
palabra con hecho, entonces ésta es una escena bastante poco dra-
mática.

Por otro lado, un autor puede presentar un personaje en esta liti-
ma clase de relación dramática con el lector sin comprometer a aquel
personaje en cualquier drama interno. Muchos poemas líricos son
dramáticos en este sentido y no dramáticos en cualquier otro. «Este
no es un país para hombres viejos.» ¿Quién lo dice? Lo dice Yeats
o su «mascara»? ¿A quién? A nosotros. ¿Cómo sabemos que es Yeats y
no algún personaje tan alejado de él como Caliban está alejado de
Browning en *Caliban upon Setebos*? Lo entendemos como lo pone
en claro la representación dramática; la necesidad del corolario es
lo que hace la lírica dramática en este sentido. Para abreviar, Caliban
es dramático en dos sentidos, está en una situación dramática con
otros personajes, y está en una situación dramática frente a nosotros.
El poema de Yeats es dramático solamente en un sentido.

Las ambigüedades de la palabra dramático son aún más complica-
das en la novelística que trata de dramatizar directamente estados de
conciencia. ¿*A Portrait of the Artist as a Young Man* es dramático?
En algunos aspectos sí. No se nos cuenta nada de Stephen. Se le colo-
ca en el escenario frente a nosotros representando su destino sola-
mente con solapadas ayudas a comentarios de su autor. Pero no son
sus acciones las que se dramatizan directamente ni es su inmediata
palabra la que oímos. Lo que está dramatizado es su relación mental
de todo lo que sucede. Vemos su conciencia funcionando en el mundo.
A veces lo que registra es dramático en sí mismo, como cuando Ste-
phen se contempla a sí mismo en una escena con otros personajes.
Pero el informe en sí mismo, la relación interna, es dramático sola-
mente en el segundo sentido. El informe que se nos da de lo que
ocurre en la mente de Stephen es un monólogo no implicado en cual-
quier contexto dramático cambiante. Y es un informe infalible, incluso
menos sujeto a dudas críticas que el típico soliloquio isabelino. Acep-
tamos, por convención, la reivindicación de que lo que se informa
que sucede en la mente de Stephen, realmente ocurre allí, o, en otras
palabras, que Joyce sabe cómo funciona la mente de Stephen. «La
ecuación de la página de su escritor-zuelo empezó a extender una
dilatada cola; ojéaba y brillaba como la de un pavo real; y cuando
los ojos y las estrellas de sus índices hubieron sido eliminados, empezó
a doblarse lentamente otra vez. Los índices apareciendo y desapare-
ciendo eran ojos que se abrían y cerraban, y éstos eran estrellas...»

¿Quién dice esto? No Stephen, sino el autor omnisciente e infalible.
El informe es directo y está claramente inalterado por cualquier con-
texto «dramático», es decir, que a diferencia de un discurso en una
escena dramática, no nos lleva a sospechar que los pensamientos
hayán sido dirigidos en ninguna forma hacia un efecto. De este modo
estamos en una relación dramática con Stephen sólo en un sentido
limitado, en el sentido en que un poema lírico es dramático.

LAS INTROSPECCIONES

Finalmente los narradores que proporcionan introspecciones dife-
ren en la profundidad y el eje de sus immersiones. Boccaccio puede
darnos introspecciones, pero son extremadamente someras. Moral-
mente, JANE AUSTEN va relativamente hondo, pero psicológicamente
apenas toca la superficie. Todos los autores de la ficción con corriente
de conciencia, probablemente intentan profundizar psicológicamente,
pero algunos de ellos deliberadamente permanecen superficiales en la
dimensión moral.¹⁰ Debteríamos tener presente que cualquier intros-
pección mantenida, cualquiera que sea su profundidad, temporal-
mente convierte al personaje cuya mente se muestra en un narrador;
de este modo las introspecciones se hallan sujetas a variaciones de
todas las cualidades que hemos descrito más arriba, y, más importante
aun, del grado de desconianza. Hablando en general, cuanto más

9 Ya sé que aquí mi terminología contrasta con el uso de Joyce de la
trada, lírica, épica y dramática. El retrato es dramático en el sentido de Joyce,
pero sólo en este sentido.

10 La discusión de los muchos recursos cubiertos por el término vago
«corriente de conciencia» se ha concentrado, generalmente, en su servicio al rea-
lismo psicológico, evitando el efecto moral de diferentes grados de profundidad.
Incluso críticos desfavorables como por ejemplo Mauriac en *Le romancier et ses
personnages*, Paris, 1933, han señalado generalmente su heterogeneidad, su falta
de claro control, su obvio artificio, y no sus implicaciones morales. Demasiado
a menudo, ambos, el ataque y la defensa, han dado por sentado que hay un
único recurso que puede ser evaluado como bueno o malo, de una vez para
siempre, por tales y cuales razones generales. MELVIN FRUMMAN en *Stream of
Consciousness*, New Haven, Conn., 1955, concluye diciendo que es «casi axio-
mático que ninguna otra obra de primera categoría puede hacerse dentro de esta
tradición» ya que el método dependía de «una cierta mentalidad literaria que
acabó con Joyce, Virginia Woolf y el Futurismo de los primeros años» (pá-
gina 261). Pero las obras de que él trata hacen uso de docenas de variedades de
raudales de conciencia, algunos de los cuales son ahora parte establecida del
repertorio del novelista. La mayoría de ellas fácilmente encontrarían nuevos usos
en el futuro.

profunda la inmersión, tanta más informalidad aceptaremos sin pérdida de simpatía (vid. cap. X).

La narrativa es un arte, no una ciencia, pero esto no significa que estemos necesariamente condenados al fracaso al intentar formular sus principios. Hay elementos sistemáticos en todo arte, y la crítica de la ficción nunca puede evitar la responsabilidad de tratar de explicar los éxitos y los fallos técnicos con referencia a principios generales. Pero debemos siempre preguntar dónde deben encontrarse los principios generales.

No es sorprendente oír a novelistas en ejercicio referir que ellos nunca han tenido ninguna ayuda de la crítica sobre el punto de vista. Al tratar del punto de vista el novelista siempre debe tratar de la obra individual; qué personaje en particular contará esta historia concreta, o parte de la misma, con aquel grado preciso de veracidad, privilegio, libertad para comentar, etc. ¿Recibirá el personaje la dramática intensidad? Incluso si el novelista ha elegido un narrador que se ajuste a una de las clasificaciones del crítico: «omnisciente», «en primera persona», «omnisciencia limitada», «objetivo», «vagabundo», «borroso» o lo que sea, sus problemas apenas comienzan. Él simplemente no puede encontrar respuestas a sus problemas inmediatos, precisos y prácticos al referirlos a afirmaciones tales como que «el omnisciente es el método más flexible» o que «el objetivo es el más rápido o intenso». Incluso las más cabales de las generalizaciones a este nivel serán de poco uso para él en este avance de página por página a través de su novela.

Como muestran los detallados registros de HENRY JAMES, el novelista descubre su técnica narrativa cuando trata de llevar a término para sus lectores las potencialidades de su idea en desarrollo. La mayoría de sus opciones son consiguientemente alternativas de grado, no de clase. El decidir que su narrador no será omnisciente prácticamente no decide nada. La difícil pregunta es: ¿cuán «inconsciente» será? Por otra parte, determinar la narración en primera persona soluciona sólo una parte del problema, quizá la más fácil. ¿Qué clase de primera persona? ¿Caracterizada hasta qué punto? ¿Cuán consciente de sí misma? ¿Hasta qué punto fidedigna? ¿Hasta qué punto limitada a la deducción realista: hasta dónde privilegiada para ir más allá del realismo? ¿En qué momento dirá la verdad y en qué momento no pronunciará un juicio o incluso proferirá falsedades? Estas preguntas pueden contestarse solamente referidas a las posibilidades y necesidades de cada obra particular, no referidas a la ficción en general, o a la novela, o a las reglas sobre el punto de vista.

Sin duda que hay «clases de efectos» a los que el autor puede referirse; por ejemplo, si desea hacer la escena más divertida, más mordaz, más vívida, o más ambigua, o si desea hacer más simpático o más convincente a un personaje, tales y cuales prácticas pueden ser convenientes. Pero podemos comprender por qué en su búsqueda de ayuda en sus decisiones, el novelista debería encontrar la práctica de sus compañeros más provechosa que las reglas abstractas de los libros de texto: el autor sensible que lee las grandes novelas encuentra en ellas un almacén de ejemplos precisos, de cómo «este» efecto, distinto de todos los otros posibles efectos, se sublimó con la correcta elección narrativa. Al tratar de los tipos de narración, el crítico debe siempre renquear detrás, refiriéndose constantemente a la variopinta práctica, única que puede corregir sus tentaciones de generalizar demasiado. En lugar de nuestra moderna «cuarta unidad», en lugar de reglas abstractas sobre la consistencia y la objetividad en el uso del punto de vista, necesitamos más relaciones específicas y detalladas de cómo se narran las grandes historias.

Nos dirigimos ahora hacia una atenta inspección de las artes de la narrativa.