

## LOS DOS PRINCIPIOS DEL RELATO

YA QUE LO QUE sigue va a tratar sobre el relato, comenzaré por contar una historia.

Ricciardo Minutolo está enamorado de Catella, la esposa de Filipello. Pero ésta no le corresponde, a pesar de todos los esfuerzos de Ricciardo. El se entera de que Catella cela en extremo a su marido y decide aprovecharse de esta debilidad de Catella. Así, él muestra su desinterés hacia ella; un día, al encontrarla, se lo confirma personalmente al mismo tiempo que le participa del cortejo que Filipello le está haciendo a su propia esposa. Catella, furiosa, desea saber todo. Nada más fácil, responde Ricciardo; ha citado a su esposa para mañana en unos baños públicos de los alrededores. Catella sólo tiene que ir en su lugar y ella misma se dará cuenta de la perfidia de su marido. Es esto lo que ella hace, pero en lugar de su esposo encuentra a Ricciardo, sin reconocerlo, pues la oscuridad de la habitación de la cita es total. Catella cede entonces al deseo de quien ella cree que es su marido, pero en seguida comienza a injuriarlo, revelándole que ella no es la esposa de Ricciardo sino Catella. Es entonces cuando Ricciardo le revela que él no es Filipello. Catella comienza a desesperarse pero Ricciardo le demuestra que el escándalo no serviría de nada ni a nadie y que, además, «los besos del amante tienen más sabor que los del marido».

Todo termina bien y Boccaccio agrega que el cuento fue acogido con un «concierto de elogios» cuando fue narrado por primera vez (*Decamerón*, III, 6).

He aquí, pues, una serie de frases que todo el mundo coincidiría en reconocer como lo propio de un relato. Pero, ¿qué *constituye* al relato? Regresemos al principio de la historia. Boccaccio describe primero a Nápoles, el lugar de la acción; en seguida presenta a los tres protagonistas; luego nos habla del amor que siente Ricciardo por Catella. ¿Es esto un relato? Creo que una vez más coincidiríamos en responder que no. No son las dimensiones del texto las que deciden tal cosa; en efecto, éste ocupa en Boccaccio solamente dos párrafos, pero se percibe bien que aun siendo cinco veces más largo nada cambiaría. Al contrario, cuando Boccaccio dice: «Así se encontraba su espíritu cuando...» (y en francés se pasa aquí del imperfecto al pasado simple), *el relato, podemos decirlo, comienza. La explicación parece simple: al principio asistimos a la descripción de un estado de ánimo; ahora bien, el relato no se conforma con ello, él exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia.*

*Todo cambio constituye en efecto un nuevo «anillo» en el relato.* Ricciardo se entera de los grandes celos de Catella —lo cual le permite concebir su plan— en consecuencia puede ponerlo en marcha —Catella reacciona de la manera prevista— la cita tiene lugar —Catella revela su verdadera identidad— Ricciardo revela la suya —ambos descubren juntos la felicidad. Cada una de estas acciones, así aisladas, sigue a la precedente y, la mayoría de las veces, mantiene con ella una relación de causalidad. Los celos de Catella son una *condición* del plan que será concebido; el plan tiene como *consecuencia* la cita; el escarnio público es resultado del adulterio, etc.

*Tanto la descripción como el relato presuponen la temporalidad, pero la naturaleza de esta temporalidad es distinta en cada caso. La descripción inicial se situaba en el tiempo, pero este tiempo era continuo; en contraste, los cambios, propios del relato, fragmentan el tiempo en unidades discontinuas; el tiempo de «duración pura» se opone al tiempo de los acontecimientos. La pura descripción no es suficiente para hacer un relato, pero éste no excluye a la descripción. Si es necesario un término genérico que a la vez incluya al relato y a la descripción (es decir, los textos que no contienen sino descripciones), podría servir el de *ficción*, poco corriente en francés. La ventaja sería doble: primero, porque la ficción incluye al relato y a la descripción; segundo, porque ella evoca el uso transitivo y referencial que se hace de las palabras en*

uno y otro caso (y en esto no es un contra-ejemplo Raymond Roussel, quien construye el relato a partir de la distancia que hay entre los dos sentidos de una misma palabra), en oposición al uso intransitivo, literal, que en efecto es el lenguaje de la poesía.

Con toda certeza, esta manera de ver el relato como el encadenamiento cronológico y a veces causal de las unidades discontinuas no es nueva; hoy en día es bien conocido el trabajo de Propp sobre el cuento de hadas ruso, el cual llega a una formulación parecida del relato. Propp llama *función* a cada una de estas acciones así aisladas, a partir del momento en que ésta es vista desde la perspectiva de su utilidad dentro del conjunto del cuento; y él postula que existen sólo treinta y una variedades de funciones para todos los cuentos de hadas rusos. «Si leemos en seguida todas las funciones, veremos que una función se desprende de la otra por una necesidad lógica y artística. Veremos que ninguna función excluye a la otra. Ellas pertenecen todas a un mismo pivote y no a varios». Las funciones se siguen y no se parecen. Propp analiza así y de manera integral un cuento titulado «Les Oies-cygnés»; recordemos aquí ese análisis. Es la historia de una niña que olvida despertar a su hermano y los ocas-cisnes lo roban. La niña parte en su búsqueda y, sabiamente aconsejada por un puerco espín, logra encontrarlo. Ella se lo lleva, las ocas la persiguen, pero, ayudada por el río, el manzano y un tapiz, llega a la casa sana y a salvo con su hermano. Propp identifica veintisiete elementos en este relato, cuyas dieciocho funciones (los otros elementos son descripciones, transiciones, etc.) forman parte de la lista canónica de las treinta y una. Cada una de estas funciones está situada en el mismo plan; cada una es diferente a las otras; la sola relación que ellas mantienen entre sí es la de la sucesión.

Uno puede preguntarse sobre la justeza de este análisis, o más exactamente, tratar de saber si Propp no confundió necesidad genérica (empírica) y necesidad teórica. Quizás todas las funciones son igualmente necesarias en el cuento de hadas ruso; pero ¿son necesarias por las mismas razones? Experimentemos algo. Relatando el cuento ruso omití algunas de las funciones iniciales: por ejemplo, que los padres habían prohibido a la niña salir de la casa; que ella había preferido ir a jugar, etc. Siempre idéntico, el cuento no deja de ser fundamentalmente un relato. Al contrario, si no hubiera dicho que una niña y un niño vivían felizmente en su casa, o que los gansos habían secuestrado al niño, o que la niña partió a buscarlo, etc., el cuento no habría existido; o se habría transformado en otro cuento. En consecuencia,

todas las funciones no son igualmente necesarias para el relato; debemos aquí introducir un orden jerárquico.

Analizando de esta manera «Les Oies-cygnés», llegaremos al siguiente resultado: este cuento contiene cinco elementos obligatorios: 1) La situación de equilibrio del comienzo. 2) La degradación de la situación debido al secuestro del niño. 3) El estado de desequilibrio constatado por la niña. 4) La búsqueda y hallazgo del niño. 5) El restablecimiento del equilibrio inicial, la vuelta a la casa paterna. Ninguna de estas cinco acciones podría ser omitida sin que el cuento no pierda su identidad. Con toda seguridad uno podría imaginar un cuento que omita los dos primeros elementos y comience por una situación ya deficiente; o que suprima los dos últimos, teniendo un final triste. Pero se sentiría claramente que se trata de dos mitades de un ciclo, mientras que antes disponíamos de un ciclo completo. Investigaciones teóricas han demostrado —y los estudios empíricos lo han confirmado— que este ciclo participa de la definición misma del relato: no podemos imaginar un relato que no contenga al menos una de estas partes.

Las otras acciones aisladas por Propp no tienen todas el mismo *status*. Muchas de ellas son facultativas; ellas se ajustan al esquema fundamental. Por ejemplo, la ausencia de la niña en el momento del secuestro puede obedecer o no a un motivo. Hay otras alternativas: una de ellas, al menos, debe aparecer en el cuento; se trata de una concretización de la acción preescrita por el esquema. Por ejemplo, la niña encuentra a su hermano, ¿pero cómo? Gracias a la intervención de un ayudante. Ella pudo haberlo encontrado gracias a la rapidez de sus piernas, o a su poder de adivinación, etc. Se sabe que Claude Bremond se propuso establecer el catálogo de las alternativas posibles de las cuales dispone cualquier relato.

Pero si se jerarquizan las acciones elementales, puede percibirse que entre ellas se establecen nuevas relaciones: no podemos ya conformarnos con la cadena de secuencias o consecuencias. Es evidente que el primer elemento repite al quinto (el estado de equilibrio); y que el tercero es su inversión. Además, el segundo y el cuarto son simétricos e inversos: se secuestra al niño de su casa, pero allí también es devuelto. No es entonces verdad que la sola relación entre las unidades sea la de la *sucesión*; podemos decir que estas unidades deben encontrarse también en una relación de *transformación*. Nos encontramos aquí frente a los dos principios del relato.

¿Puede un relato prescindir del segundo principio, el de las transformaciones? Discutiendo los problemas de definición y de denomina-

ción, hay que estar consciente de lo arbitrario que en cierto modo y necesariamente acompaña a estos gestos. Nos encontramos delante de un *continuum*, de hechos y relaciones; trazamos en seguida un límite en alguna parte, llamando relato todo lo que está dentro de él, y no relato aquello que se encuentra fuera. Pero las palabras de la lengua, de las cuales nos servimos, revelan matices diferentes para cada sujeto hablante. Hace un instante opuse relato y descripción, según los dos tipos de temporalidad que manifiestan; pero muchos llamarían «relato» a un libro como *Dans le labyrinthe* [En el laberinto] de Robbe-Grillet, el cual sin embargo suspende el tiempo narrativo y coloca como simultáneas las variaciones en el comportamiento de los personajes. Lo mismo ocurre con la presencia o ausencia de relaciones de transformación entre las acciones individuales. Se puede construir artificialmente una narración que esté desprovista de ellas; se pueden incluso encontrar, dentro de ciertas crónicas, ejemplos reales de pura lógica en cuanto a la sucesión. Pero creo que estaremos fácilmente de acuerdo con el hecho de que ni estas crónicas ni la novela de Robbe-Grillet son representantes típicos del relato. Es más, diré que iluminar la diferencia entre relato y descripción, o el principio de sucesión y el de transformación, nos permite comprender por qué percibimos tales relatos como si fueran en un cierto sentido marginales. Habitualmente, incluso el relato más simple, el menos elaborado, pone a actuar simultáneamente los dos principios; testigo (anecdótico) el siguiente título francés de un *western* italiano reciente, *Je vais, je tire, je reviens* [Voy, disparo, regreso], detrás de la aparente pureza de la sucesión se esconde una relación de transformación entre «ir» y «regresar».

¿Cuál es la naturaleza de estas transformaciones? La que hemos examinado hasta ahora consistía en cambiar un término por su contrario o su término contradictorio; para simplificar, llamémosla «negación». Lévi-Strauss y Greimas insistieron mucho en esta transformación estudiando sus variedades particulares, hasta hacer creer que era la sola posible. Es cierto que esta transformación goza de un estatus particular; esto se debe sin duda al lugar tan singular que ocupa la negación de nuestro sistema de pensamiento. El pasaje de A a no-A es en cierta manera el paradigma de todo cambio. Pero este estatus excepcional no debe sin embargo llegar a ocultar la existencia de otras transformaciones —y ya veremos que ellas son numerosas. En el cuento analizado por Propp se puede remarcar, por ejemplo, una transformación de modo: la prohibición —es decir, una obligación negativa— que los padres imponen a la niña, la de dejar solo, aunque sea por un instante,

a su hermano. O esta otra transformación: la intención: la niña decide ir en busca de su hermano, en seguida ella parte efectivamente; de uno al otro, la relación es la que va de la intención a su realización.

Si volvemos a nuestro cuento del *Decamerón*, podemos observar las mismas relaciones. Ricciardo es infeliz al principio y feliz al final: he aquí la negación. El desea poseer a Catella, luego la posee: he aquí la transformación de modo. Pero otras relaciones parecen jugar aquí un papel más importante. Una sola y misma acción es presentada tres veces: primero está el plan de Ricciardo de hacer ir a Catella a los baños, luego viene la percepción equívoca de esta escena por parte de Catella, quien cree encontrar allí a su marido; y finalmente la verdadera situación es revelada. La relación entre la primera y la tercera proposición es la del proyecto y su realización; en la relación entre la segunda y la tercera se oponen la percepción equívoca de un acontecimiento y su justa percepción ulterior. Es esta trampa lo que evidentemente constituye el impulso del relato boccacciano. Una diferencia cualitativa separa al primer tipo de transformaciones del segundo. En el primer caso, se trataba de la modificación llevada a cabo sobre un predicado de base: éste se encontraba en su forma positiva o negativa, modalizada o no. Aquí el predicado inicial se encuentra acompañado de un segundo predicado, como «proyectar» o «aprender», el cual, paradójicamente, designa a una acción autónoma que al mismo tiempo nunca puede aparecer sola: uno siempre proyecta «otra» acción. Se puede observar aquí cómo se esboza una oposición entre dos tipos de organización del relato: por una parte, aquel donde se combinan la lógica de la sucesión y las transformaciones del primer tipo; en cierto modo éstos serán los resultados más simples, y quisiera designar a este tipo de organización con el nombre de *mitológica*. Por otra parte, se encuentra el tipo de relato en el cual la lógica de la sucesión está secundada por el segundo género de transformaciones; relatos donde la importancia del acontecimiento es menor que la de la percepción o del grado de conocimiento que del mismo poseemos; esto último es lo que me hace proponer, para el segundo tipo de organización narrativa, el nombre de *gnoseológica* (también podría llamársele «epistémica»).

Es obvio que una oposición de este tipo no apunta a reducir la distribución de todos los relatos del mundo en dos montones: aquí los mitológicos, allá los gnoseológicos. Como en todo estudio tipológico, busco más bien poner en evidencia las categorías abstractas que permiten rendir cuenta de las diferencias reales entre un relato y otro. No se trata, tampoco, de que un relato deba poseer exclusivamente un

tipo de transformaciones y no otro. Volviendo al cuento «Les Oies-cyghes», uno puede igualmente observar allí los rastros de una organización gnoseológica. Por ejemplo, el robo del niño se produjo en ausencia de la niña; en principio, ella ignora quién es el responsable, y aquí podría tener lugar una búsqueda de conocimiento. Pero el cuento dice simplemente: «La niña adivinó que ellas habían robado a su pequeño hermano», sin detenerse en este proceso. Al contrario, el cuento de Boccaccio reposa por completo sobre la ignorancia seguida del reconocimiento. Si se desea relacionar un relato particular a un tipo de organización narrativa, se debe buscar el predominio, cualitativo y cuantitativo, de ciertas transformaciones, no su presencia exclusiva.

Observemos ahora otros ejemplos de organizaciones gnoseológicas. Una obra como la *Quête du Graal* [*La búsqueda del Santo Grial*] hace frecuentemente que las secuencias que relatan eventos materiales vayan precedidas por otras, o que el mismo evento sea evocado bajo forma de predicción. Estas transformaciones de suposición tienen, en este texto, una particularidad: ellas siempre se realizan y son percibidas por los personajes como un imperativo moral. Así, el desenlace de la intriga es relatado en las primeras páginas por la tía de Perceval:

Porque sabemos bien, aquí como en otros lugares, que al final tres caballeros, más que los otros, tendrán la gloria de la Conquista: dos serán vírgenes y el otro casto. De los dos vírgenes, uno será el caballero que usted busca, y el otro, usted; el tercero será Bohort de Gaunes. Esos tres llevarán a cabo la búsqueda.

O la hermana de Perceval, quien prevé dónde morirían su hermano y Galaad: «En mi honor, hágame enterrar en el Palacio Espiritual. ¿Sabe por qué se lo pido? Porque Perceval reposará allí mismo y usted después de él». En general, en toda la segunda parte del libro, las acciones futuras primero son anunciadas por la hermana de Perceval bajo la forma de predicciones imperativas.

Estas suposiciones que preceden al acontecimiento son completadas por otras, las cuales se recuerdan sólo en el momento en el que ya el evento tuvo lugar. Su camino azaroso lleva a Galaad a un monasterio; la aventura del escudo comienza; y, en el momento mismo en que se termina, un caballero celeste aparece y declara que todo estaba de antemano previsto.

He aquí lo que se hará, dijo José. Allí donde será enterrado Nascien, será colocado el escudo. Allí vendrá Galaad, cinco días después de haber recibido la Orden de Caballería. —Todo sucedió como él lo había

anunciado, pues al quinto día usted llegó a esta abadía en la cual yace el cuerpo de Nascien.

Lo mismo ocurre con Gauvain; él recibe una ruda estocada de la espada de Galaad y recuerda en seguida:

He aquí confirmada la palabra que escuché el día de Pentecostés, a propósito de la espada que llevaba en la mano. Me fue anunciado que antes de mucho tiempo recibiría un golpe terrible, y es la misma espada con la cual acaba de herirme este caballero. Esto sucedió tal como fue predicho.

Pero, más que esta transformación particular de suposición que es el «anuncio», *La búsqueda del Santo Grial* se caracteriza por otra transformación, de conocimiento esta vez, la cual consiste en una reinterpretación de los eventos ya ocurridos. En general, todos los gestos realizados en la tierra reciben, de parte de los *prud'hommes* y del ermitaño, una interpretación celestial, agregándose a menudo revelaciones puramente terrenales. Así, cuando uno lee el principio de la Búsqueda uno cree comprender todo: los nobles caballeros que deciden partir en busca del Grial, etc. Pero poco a poco el relato nos hace conocer el otro sentido de estas mismas escenas: Lancelot, a quien creíamos fuerte y perfecto, es un pecador incorregible que vive en adulterio con la reina Ginebra. Messire Gauvain, el primero en haber hecho la promesa de partir a la Búsqueda, jamás la llevará a término, pues su corazón es duro y no cree lo suficientemente en Dios. Los caballeros que al principio admirábamos son pecadores sin remedio que serán castigados: desde hacía años no se habían confesado. Los acontecimientos del comienzo son nuevamente evocados, pero esta vez nos encontramos en medio de la verdad y no en la apariencia engañosa.

El interés del lector no reside aquí en la cuestión de lo que sucederá después, la cual nos envía a la lógica de la sucesión o al relato mitológico. Desde el comienzo se sabe con certeza qué sucederá, quién llegará al Grial, quién será castigado y por qué. El interés nace de una cuestión distinta que nos lleva, esta vez, a la organización gnoseológica: ¿qué es el Grial? Este relato cuenta, como tantos otros, una búsqueda; no obstante, lo que se busca no es un objeto sino un sentido: el de la palabra Grial. Y como la cuestión reposa más sobre el ser que sobre el hacer, la exploración de lo que sucederá se opacará frente a la del pasado. A lo largo de todo el relato uno se interrogará acerca de la significación del Grial; el relato principal es un relato de conocimiento

que, idealmente, jamás cesará.

La búsqueda del conocimiento domina también otro tipo de relato que, con ciertos escrúpulos, uno relacionaría con la *Búsqueda del Santo Grial*: la novela policial y de misterio. Se sabe que éste se constituye sobre la base de la relación problemática de dos historias: una historia ausente, la del crimen; otra presente, la de la investigación, cuya sola justificación es la de hacemos descubrir a la primera. De hecho, un elemento de esta última nos es dada desde el comienzo: un crimen es cometido casi frente a nosotros; pero desconocemos los verdaderos agentes y los verdaderos móviles. La búsqueda consiste en volver incesantemente sobre los mismos hechos para verificar y corregir los menores detalles hasta que al final surja la verdad sobre la misma historia inicial; se trata de un relato de aprendizaje. Pero a diferencia del Grial, el conocimiento se caracteriza aquí porque posee solamente dos valores: verdadero o falso. Uno sabe o no quién es el asesino; en cambio la búsqueda del sentido del Grial conoce una infinidad de matices intermediarios, e incluso al final no se está seguro si ha sido o no realizada.

Si tomamos ahora como tercer ejemplo un cuento de Henry James, veremos que la búsqueda gnoseológica puede tomar aún formas distintas (ya veremos cómo *En el corazón de las tinieblas* de Conrad todavía presenta una variante diferente). Como en la novela policial, aquí se busca la verdad sobre un acontecimiento material y no sobre una entidad abstracta; pero, al igual que en la *Búsqueda del Santo Grial*, al final del libro no estamos seguros de poseer la verdad: más bien hemos pasado de una ignorancia primera a una ignorancia menor. Por ejemplo, *Dans la cage* [*La caja de cristal*] cuenta la experiencia de una joven telegrafista cuya atención está concentrada en dos personas que apenas conoce, el capitán Everard y Lady Bradeen. Ella lee los telegramas que envían estos personajes, ella oye fragmentos de frases; pero, a pesar de su aptitud para imaginar los elementos ausentes, ella no llega a reconstituir el retrato de los dos desconocidos. Incluso, el encuentro personal con el capitán no mejora las cosas: ella puede ver cómo es físicamente, observar sus gestos, escuchar su voz, pero su «esencia» permanece tan intangible o más que cuando los separaba la caja de vidrio. Los sentidos no aprehenden sino las apariencias, la verdad es inaccesible.

La comprensión se vuelve particularmente difícil por el hecho de que la telegrafista aparenta saber mucho más de lo que sabe, cuando, en ciertas circunstancias, ella puede interrogar a otros intermediarios.



Así, cuando ella encuentra a una amiga, Mrs. Jordan, ésta pregunta: «Cómo, ¿no sabe nada del escándalo?... La telegrafista tomó un poco la delantera con el siguiente comentario: ¡Oh! no ocurrió nada en público...».

James siempre rechazará nombrar directamente la «verdad» o la «esencia»; ésta no existe sino bajo la forma de múltiples apariencias. Esta toma de partido afectará profundamente la organización de sus obras y llamará la atención sobre sus técnicas del «punto de vista», sobre lo que él mismo llama «*that magnificent and masterly indirectness*»: *Dans la cage* nos presenta la percepción de la telegrafista subordinada a la de Mrs. Jordan, quien a su vez cuenta lo que le contó su novio, Mr. Drake, quien así mismo conoce sólo de lejos al capitán Everard y a Lady Bradeen.

Una vez más, el proceso de conocimiento en el cuento de James es *dominante*, aunque no con la condición de que se excluya cualquier otro. *Dans la cage* se somete también a la organización mitológica: el equilibrio original de la telegrafista es perturbado por un encuentro con el capitán; al final del relato, sin embargo, ella volverá a su proyecto inicial de casarse con Mr. Mudge. Por otra parte, al lado de las transformaciones de conocimiento propiamente dichas, existen otras que poseen las mismas propiedades formales aunque no recaigan sobre el mismo proceso (el término «gnoseológico» ya no es aquí apropiado); éste es el caso de lo que podríamos llamar la «subjetivación», la reacción o toma de posición personal delante de un evento. *En busca del tiempo perdido* desarrollará esta última transformación hasta la hipertrofia: el menor incidente de la vida, como el grano de arena alrededor del cual crece la perla, servirá de pretexto para hacer largas descripciones sobre el modo como un evento es vivido por tal o cual personaje.

Es necesario distinguir aquí dos maneras de juzgar las transformaciones: según su poder *formador* o su poder *evocador*. Entiendo por poder formador la aptitud que posee una transformación para formar, ella sola, una secuencia narrativa. Difícilmente pueda imaginarse (aunque no sea imposible) un relato que comporte únicamente transformaciones de subjetivación, el cual, dicho de otra manera, se reduciría a la descripción de un acontecimiento y a las reacciones que éste suscita en diferentes personajes. Incluso la novela de Proust posee elementos de un relato mitológico: la incapacidad del narrador de escribir será superada; el camino de Swann y el lado de los Guermantes, antes opuestos, se reunirán a través del matrimonio de Gilberte con Saint-

Loup. La negación es, con toda evidencia, una transformación con una gran energía formadora; pero el binomio ignorancia (o error)-conocimiento sirve también frecuentemente para encuadrar los relatos. Los otros procedimientos del relato mitológico parecen menos aptos (al menos en nuestra cultura) para formar secuencias en sí mismas. Un relato que contenga únicamente transformaciones modales parecería más bien un libro didáctico o moral, en el cual las secuencias serían del tipo: «A debe comportarse como un buen cristiano —X se comporta como un buen cristiano». Un relato que esté formado sólo de transformaciones de intención se asemejaría a ciertos pasajes de *Robinson Crusoe*: Robinson decide construirse una casa —él se construye la casa; Robinson decide enjear su jardín —él enjear su jardín, etc.

Pero esta energía formadora (o si se prefiere sintáctica) de ciertas transformaciones no debe confundirse con lo que apreciamos de manera particular en un relato, o aquello cuyo sentido es de mayor riqueza, o aun con aquello que permite distinguir con precisión un relato de otro. Recuerdo que una de las escenas más apasionantes de un reciente *film* de espionaje, *The Ipcress File*, consistía en mostrarnos al héroe preparando una tortilla. Naturalmente, la importancia narrativa de este episodio era nula (bien habría podido comerse tranquilamente un *sandwich* con jamón); pero esta escena irremplazable se convierte en el emblema de todo el *film*. Es esto lo que llamo el poder evocador de una acción; me parece que sobre todo son las transformaciones de modo las que caracterizan un determinado universo ficticio en oposición a otro; pero ellas solas no podrían, sino difícilmente, producir una secuencia autónoma.

Ahora que comenzamos a familiarizarnos con esta oposición entre principio de sucesión y de transformación (así como con las variantes de éste), podríamos preguntarnos si esta oposición no guarda relación con la realizada por Jakobson entre metonimia y metáfora. Esta relación es posible pero no me parece necesaria. Es difícil asimilar todas las transformaciones a relaciones de similitud, así como toda semejanza a la metáfora. La sucesión tampoco gana nada con ser llamada metonimia o contigüidad; además, una es esencialmente temporal y la otra espacial. La analogía sería aún más problemática ya que, según Jakobson, «el principio de semejanza gobierna a la poesía» y el de «la prosa, al contrario, se mueve esencialmente dentro de las relaciones de contigüidad»; ahora bien, desde nuestro punto de vista, sucesión y transformación son igualmente necesarias para el relato. Si fuera necesario oponer relato y poesía (o épica y lírica), se podría retener, en

primer lugar (y esta vez de acuerdo con Jakobson), el carácter transitivo o intransitivo del signo; en segundo lugar, la naturaleza de la temporalidad representada: discontinua en el relato, presente perpetuo en la poesía (lo que no quiere decir atemporalidad); en tercer lugar, la naturaleza de los nombres que ocupan el lugar del sujeto semántico o el tema: en oposición al sujeto, el relato no admite sino nombres particulares; la poesía admite tanto nombres particulares como generales. El discurso filosófico, en cambio, se caracteriza a la vez por la exclusión de los nombres particulares y por la atemporalidad; la poesía sería entonces una forma intermediaria entre el discurso narrativo y el filosófico.

Pero volvamos al relato y preguntémonos más bien si todas las relaciones de las acciones entre sí se pueden distribuir entre el tipo mitológico y el tipo gnoseológico. El cuento analizado por Propp contenía un episodio que no pude dejar pasar por alto. Buscando a su hermano, la niña encontró algunos ayudantes posibles. Primero, una cacerola a quien ella demanda una información y la cual promete dársela con la condición de que le permita comer de su pan; pero la niña, insolente, la rechaza. En seguida encuentra un manzano y un río: «proposiciones análogas, la misma insolencia en las respuestas». Propp designa con el término «triplemente» a estos tres episodios; se trata de un procedimiento muy frecuente en el folklore.

¿Cuál es la relación exacta entre estos tres episodios? Ya vimos que, dentro de las transformaciones, dos proposiciones estaban muy próximas; la diferencia residía en una modificación que recaía sobre el predicado. Pero ahora, en las tres acciones descritas por Propp, es el predicado precisamente quien permanece idéntico: en cada caso, uno ofrece y el otro rechaza con insolencia. Lo que cambia son los agentes (los sujetos) de cada proposición, o las circunstancias. Más que transformaciones, estas proposiciones aparecen como las *variaciones* de una sola situación, o como las aplicaciones paralelas de una misma regla.

Se podría entonces concebir un tercer tipo de organización del relato, ya no gnoseológico ni mitológico, sino, digamos, *ideológico*, en la medida en que es una regla abstracta, una idea que produce las distintas peripecias. Las relaciones entre las proposiciones ya no son directas, no se pasa de la forma negativa a la positiva, de la ignorancia al conocimiento; las acciones están vinculadas por el intermediario de una fórmula abstracta: en el caso de «Les Oies-cygnés», la de la ayuda ofrecida y el rechazo insolente. A menudo, para encontrar la relación

entre dos acciones materialmente distintas, uno debe buscarla en una abstracción muy elevada.

He tratado, a través de varios textos, de describir las reglas lógicas, los imperativos ideológicos que rigen los eventos del universo narrativo; pero uno puede hacerlo también con cada uno de los relatos evocados precedentemente. Así, en *Liasons dangereuses* [*Las relaciones peligrosas*], todas las acciones de los personajes pueden ser presentadas como el producto de algunas reglas muy simples y abstractas; estas reglas, a su vez, nos llevan a la ideología organizadora del libro.

Lo mismo ocurre con el *Adolphe* de Constant. Las reglas que aquí rigen el comportamiento de los personajes son esencialmente dos. La primera surge de la lógica del deseo tal como ella está afirmada por este libro; podría formularse así: se desea lo que no se tiene, uno deja escapar lo que posee. En consecuencia, los obstáculos refuerzan el deseo y toda ayuda lo debilita. Un primer golpe recae sobre el amor de Adolphe cuando Elléonore abandona al conde de P... para vivir junto a él. Un segundo golpe, cuando ella se esmera en curarlo después de haber sido herido. Cada sacrificio de Elléonore exaspera a Adolphe: le roba aún más su deseo. Al contrario, cuando el padre de Adolphe decide provocar la separación de la pareja, el efecto es inverso y Adolphe lo dice explícitamente: «En croyant me séparer d'elle, vous pourriez bien m'y rattacher à jamais»<sup>2</sup>. Lo trágico de esta situación reside en que el deseo, para obedecer a esta lógica particular, no cesa sin embargo de ser deseo: es decir, de causar la infelicidad a aquel que no sabe satisfacerlo.

La segunda ley de este universo, igualmente moral, será formulada de este modo por Constant: «La grande question dans la vie, c'est la douleur que l'on cause, et la métaphysique la plus ingénieuse ne justifie pas l'homme qui a déchiré le coeur qui l'aimait»<sup>3</sup>. Uno no puede arreglar su vida provocando, al buscar el bien, la felicidad de uno, el infortunio del otro. Pero uno puede organizarla exigiéndose a sí mismo hacer el menor mal posible: este valor negativo será el único en tener aquí un estatus absoluto. Los mandamientos de esta ley vencerán a los de la primera, a partir del momento en que ambas están en contradicción. Es esto lo que hará que a Adolphe le cueste tanto decirle la «verdad» a Elléonore. «En parlant ainsi, je vis son visage couvert tout à coup de pleurs: je me arrêtai, je revins sur mes pas, je desavouai, j'expliquai» (cap. 4)<sup>4</sup>.

En el capítulo 6 Elléonore escucha todo; cae desmayada e inconsciente, y Adolphe le brinda involuntariamente la seguridad de su amor. En el capítulo 8, él tiene un pretexto para dejarla, pero no lo aprove-

chará: «Pouvais-je la punir des imprudences que je lui faisais commettre, et, froidement, hypocrite, chercher un prétexte dans ces imprudences por l'abandonner sans pitié?»<sup>5</sup>. La piedad domina aquí al deseo.

De esta manera, acciones aisladas e independientes, realizadas a menudo por personajes distintos, revelan la misma regla abstracta, la misma organización ideológica.

La organización ideológica parece poseer un débil poder formador: sería raro un relato que no encuadre las acciones producidas por otro orden, que no agregue a la primera organización una segunda, puesto que una lógica o una ideología pueden ser ejemplificadas hasta el infinito; y no hay ninguna razón para que tal ejemplificación preceda —o siga— a otra. Así, en *Liaisons dangereuses* las acciones descritas se encuentran retomadas dentro de un cuadro que surge de la organización mitológica: el estado excepcional que constituye el reino de los «inmorales», Valmont y Merteuil, será reemplazado por un regreso a la moral tradicional.

El caso es algo distinto en *Adolphe* y *Memorias del subsuelo*, otro texto que ilustra bien la organización ideológica, como veremos en detalle en un próximo capítulo. Otro orden —que no se basa en la simple ausencia de precedentes— se instaura y está hecho de relaciones que uno podría llamar «espaciales»: repeticiones, antítesis y gradaciones. Así, en *Adolphe* la sucesión de los capítulos sigue una línea precisa: el retrato de Adolphe en el primer capítulo; repunte de los sentimientos en el segundo y tercero; su lenta degradación del cuarto al décimo. Cada nueva manifestación de los sentimientos de Adolphe debe ser superior a la precedente, dentro del movimiento ascendente, e inferior dentro del otro. El final se vuelve posible gracias a un acontecimiento que parece tener un estatus excepcional: la muerte. En las *Memorias del subsuelo* la sucesión de los acontecimientos obedece al mismo tiempo a la gradación y a la ley del contraste. La escena con el oficial presenta en resumen los roles ofrecidos al narrador-personaje; en seguida es humillado por Zverkov, quien a su vez es humillado por Lisa; él es nuevamente humillado por su sirviente Apollon, humillando el narrador, de nuevo y más gravemente, a Lisa. El relato se interrumpe gracias al anuncio de una ideología diferente, la que trae Lisa, y que consiste en rechazar la lógica del amo y el esclavo y en amar a los otros por sí mismos.

Una vez más puede verse: los relatos individuales ejemplifican a más de un tipo de organización narrativa (de hecho, entre ellos cualquiera habría podido servir de ilustración a todos los principios organizados-

res); pero el análisis de uno de estos tipos de organización es más clarificador para la comprensión de un texto particular.

Podría hacerse una observación análoga cambiando radicalmente de nivel y decirse lo siguiente: un análisis narrativo será esclarecedor para el estudio de ciertos tipos de texto y no para otros. Porque lo que examino aquí no es el *texto*, con sus variantes, sino el relato, el cual puede jugar un rol importante o nulo dentro de la estructura de un texto y que, por otra parte, aparece tanto en los textos literarios como en otros sistemas simbólicos. Hoy ya es un hecho que la literatura no es más quien proporciona los relatos que toda sociedad parece necesitar para vivir, sino el cine: los cineastas nos cuentan historias mientras que los escritores juegan con las palabras... Las observaciones tipológicas que acabo de presentar se refieren en principio no solamente a los relatos literarios, como todos mis ejemplos, sino a todas las especies de relato; ellas forman parte no tanto de la *poética* como de una disciplina que me parece que merece todo el derecho de existir y que podría ser llamada la *narratología*.



## NOTAS

- 1 «esa magnífica y suprema indirección».
- 2 «Queriendo separarme de ella, lo único que hace es encadenarme a ella para siempre» [*N. del T.*].
- 3 «La gran pregunta acerca de la vida es el dolor que uno causa, y la metafísica más ingeniosa no justifica al hombre que ha desgarrado al corazón que lo amaba» [*N. del T.*].
- 4 «Hablándole así, vi su rostro cubierto de lágrimas, me detuve, me retracté, reprochaba, explicaba» [*N. del T.*].
- 5 «¿Podía acaso castigarla por las imprudencias que yo le incitaba a cometer, y, con frialdad, hipócritamente, buscar un pretexto en estas imprudencias para abandonarla sin piedad alguna?» [*N. del T.*].

## EL DISCURSO PSICÓTICO

MI HIPÓTESIS PARTE de un lugar común de la psiquiatría, al cual trataré de darle un sentido más preciso. Desde Bleuler hasta Henry Ey, pasando por Freud, se dice que la psicosis es una degradación de la imagen que el individuo se hace del mundo exterior<sup>1</sup>. Si en general la psicosis es una perturbación de la relación entre el «yo» y la realidad exterior, entonces el discurso psicótico fracasará al evocar esta realidad, es decir, en su trabajo de referencia.

Este fracaso de la referencia puede adoptar varias formas. Primero, en el caso más simple y para nosotros marginal, el enfermo puede refugiarse en el silencio, en el rechazo a hablar —y, en consecuencia, a referirse a cualquier cosa.

Segundo, el proceso de referencia puede realizarse normalmente, pero el mundo al cual se refiere no tendrá para nosotros, no-psicóticos, existencia real, aun cuando en el discurso mismo no haya ningún índice que permita deducir que ocurre lo mismo con aquel que lo está enunciando. La referencia se hace, pero a un mundo imaginario, o más bien, a un mundo donde la diferencia entre lo real y lo imaginario está anulada.

Tercero, un caso en cierto modo intermediario es posible: el sujeto habla pero uno no llega a construir, a partir de su discurso, cualquier