

Tzvetan Todorov (1939)

LITERATURA Y SIGNIFICACIÓN

La narración como proceso de enunciación

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

Las visiones de la narración

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

J. Pouillon (*Temps et Roman*, París, Gallimard, 1946) ha propuesto una clasificación de las visiones de la narración, que será recogida aquí con modificaciones mínimas. Esta percepción interna presenta tres tipos principales.

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

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

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

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

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

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

Volvamos ahora al segundo tipo, donde el narrador posee tantos conocimientos como los personajes. Hemos dicho que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero además hay que especificar si esos personajes relatan (o ven) el mismo acontecimiento o bien unos acontecimientos distintos. En el primer caso, se obtiene un efecto particular que hemos llamado antes una «visión estereoscópica». En efecto, la pluralidad de percepciones da una visión más compleja del fenómeno descrito. Por otra parte, las descripciones de un mismo acontecimiento permiten al lector concentrar su atención sobre el personaje que lo percibe, pues el lector conoce ya la historia.

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

Desde el comienzo, las dos historias que alternan se presentan bajo un enfoque diferente: Cecilia cuenta ingenuamente sus experiencias a Sofía, mientras que Merteuil, en sus cartas a Valmont, las interpreta; por otro lado, Valmont informa a la marquesa de sus experiencias con Tourvel, que a su vez escribe a Volanges. Desde el comienzo podemos darnos cuenta de la dualidad observada ya al nivel de las relaciones entre los personajes: las revelaciones de Valmont nos informan de la mala fe que Tourvel pone en sus descripciones; y lo mismo en cuanto a la ingenuidad de Cecilia. Con la llegada de Valmont a París, nos damos

cuenta de lo que de hecho son Danceny y sus actos. Al final de la segunda parte, la misma Merteuil es quien da dos versiones del asunto Prévan: una de lo que es en realidad y otra de lo que debe parecer a las gentes. Se trata, pues, de nuevo de la oposición entre nivel aparente y nivel real, o verdadero.

El orden de aparición de las versiones no es obligado, pero está utilizado con finalidades diferentes. Cuando el relato de Merteuil o de Valmont precede al de los otros personajes, leemos el de estos últimos como una información sobre quien escribe la carta. En el caso inverso, un relato sobre las apariencias despierta nuestra curiosidad y esperamos una interpretación más profunda. La visión de la narración que procede del «ser» se aproxima, por consiguiente, a una visión «por detrás» (del caso narrador > personaje). Aun cuando la narración esté siempre contada por los personajes, algunos de ellos, como el autor, pueden revelarnos lo que los otros piensan o sienten.

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