Tema del traidor y del héroe: un modelo narratológico para desarmar

Preliminar teórico.

Soy de los que consideramos la obra literaria como un sistema o una estructura: o sea un conjunto de relaciones entre los elementos constitutivos del texto. Como se trata de un sistema lingüístico propongo considerarlo como un signo lingüístico para el cual los lingüistas han propuesto varios esquemas, distinguiendo significado y significante, forma y sustancia. Aquí me atendré a la *forma del contenido*, la forma interna que influye en la forma externa. Como se trata de un relato, propondré un estudio narratológico. La narratología aparece como una disciplina que estudia el funcionamiento de los *relatos* considerados como discursos narrativos en los cuales una *instancia narradora* cuenta una *historia*.

Uno de los fundadores de esta disciplina es G. Genette, estudioso de M. Proust. Pero ya hay un après-Genette. Sus discípulos, criticando las tesis básicas, las van renovando y adaptando. Es el caso de M. Bal, cuya crítica es muy pertinente, pero que la desarrolló sin tomar en cuenta la realidad lingüística del signo-relato. Así me baso en G. Genette[1], tomo en cuenta la crítica de M. Bal[2] y le doy una interpretación más lingüística (más conforme a lo que es lingüísticamente un signo literario). Al utilizar la misma terminología le doy, pues, a veces una siginificación muy distinta.

Mi estudio —más bien de poética que de semiótica literaria— se basa en dos oposiciones fundamentales:

enunciación/enunciado
discurso/historia

debidas a varios lingüistas, en particular a E. Benveniste[3], y que aparecen

[1] GÉRARD GENETTE, *Figures III* (París, Seuil, 1972).

[2] MIEKE BAL, *Narratologie* (Paris, Klincksieck, 1977). Ver también «Narration et focalisation», en *Poétique*, n.° 29, febrero 1977, pp. 107-127.

[3] EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* (París, Gallimard, 1966). Ver en particular *Les relations de temps dans le verbe français*, p. 237-257.

con terminología propia en Harold Weintich[4] y S. Y. Kuroda[5], entre otros.

La enunciación es un término lingüístico genérico: «el conjunto de factores y de actos que provocan la producción de un enunciado»[6], o sea la comunicación que va de un locutor a un alocutario. «Enunciación se opone a enunciado, tomado en su sentido más común, como fabricación se opone a fabricado», y en nuestro caso, narración a narrado. E. Benveniste, al estudiar el sistema temporal francés, distingue dos tipos de enunciación: la de historia y la de discurso.

La enunciación histórica da «la presentación de hechos ocurridos en cierto momento del tiempo, sin ninguna intervención del locutor en el relato» (p. 239). Excluye, pues, «toda forma lingüística autobiográfica», es decir el yo, como instancia comunicadora, y todo lo que se refiere a su *hic* et *nunc*. En tal caso «ni siquiera hay narrador... Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen contarse por sí mismos» (p. 241) —los acontecimientos y sólo ellos sin intervención del narrador, sin reflexiones, sin comparaciones, p. ej. Se trata de una enunciación más bien escrita, con preferencia por el pretérito, imperfecto o pluscuamperfecto, y por la tercera persona, considerada por Benveniste como no-persona. A penas menciona las intrusiones del autor— «réflexion qui échappe au plan du récit» (p. 241) como si algo pudiera «escapar» al relato. En cuanto al discurso es «toda enunciación que supone un locutor y un auditor, y en aquél la intención de influir en éste, de alguna manera» (p. 242).

El discurso puede ser escrito como oral y acude a todas las personas, también la tercera, y a todos los tiempos, salvo el pretérito; tiene una marcada preferencia por la primera y la segunda persona, así como por el presente. Más allá del sistema verbal, los lingüistas definen la enunciación por la distancia que el locutor adopta frente a su enunciado y por su adhesión al enunciado.

Si aplicamos estos criterios combinatorios de distancia/adhesión al relato, constatamos la evolución que va de Homero a Joyce. La distancia es mínima cuando el narrador se manifiesta como locutor: está presente en el relato de modo personal en lo que ya se llamó la situación narrativa, *hic et nunc;* es máxima cuando el narrador no se manifiesta como locutor en el relato, que queda en modo apersonal, sin ninguna «fuerza referen-

[4] HARALD WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (Madrid, Gredos, 1974). El linguista distingue *mundo comentado* y *mundo narrado*.

[5] S. Y. KURODA, *Aux quatre coins de la linguistique* (París, Seuil, 1978). Ver en particular el capítulo VII, p. 235-259, donde distingue «style rapporté» de «style non rapporté».

[6] J. DUBOIS et al., *Dictionnaire de linguistique* (París, Larousse, 1973) p. 192.

cial», podríamos decir con S. Kuroda[7], «dirigida hacia un sujeto de consciencia responsable» de los dicho.

A este respecto hay que observar, con R. Barthes, que los dos sistemas no acuden necesariamente a las formas lingüísticas de *yo* o de *él*; éstas pueden ser «alibis retóricos[8]».

Para averiguarlo Barthes aconseja reescribir el texto, cambiando el *ya* en *él* y al revés *él* en *yo*[9]. Así se da uno cuenta de que *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote de la Mancha* corresponden al mismo esquema narratológico tradicional, básicamente apersonal, pero con intervenciones intermitentes de un yo narrador, homodiegético en el caso de *Lazarillo* (el narrador es también un personaje de la historia), heterodiegético en el caso de *Don Quijote* (el narrador no participa o apenas como personaje en la historia). Para distinguir ambos sistemas me parece indispensable introducir un nuevo concepto, *la focalización lingüística*, que incluye precisamente la distancia/adhesión del locutor y que no tiene nada que ver con la focalización (diegética) destacada por M. Bal (v. *infra*). Se trata de una focalización lingüísticamente reconocible, según es conforme a la enunciación, discursiva o histórica, o sea, personalizada o no, actual o no, cercana o lejana, no omnisciente-conjetural- u omnisciente.

Adaptando lo dicho al relato, que uso como el término genérico, propongo el esquema siguiente:

A cada término corresponde una instancia responsable que asume una función determinada. Según los relatos hay una distribución equilibrada o desequilibrada de las competencias, tradicional o nueva.

[7] S. Y. KURODA, *Aux quatre coins*, p. 255.

[8] ROLAND BARTHES, «Le discours de l'histoire», en *Poétique*, enero 1982, p. 16.

[9] ROLAND BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications* n.° 8, 1966, p. 20.

Es evidente que el texto narrativo se encuentra a menudo en la apertura de la obra, y al final, pero tanto en Cervantes como en Borges, como en el *Lazarillo,* se mantiene intermitente, a lo largo de los relatos, también en el texto diegético, que oscila así entre la omnisciencia olímpica y la duda, fingida ignorancia humana: «an old literary trick», ha dicho Borges[10].

Si el texto narrativo tiene, pues, una unidad marcada, el texto diegético se presenta a través de varios tipos de discurso, analizados por G. Genette[11], que distingue un discurso contado («narrativisé») —«l'état le plus distant et le plus réducteur»—, un discurso directo, delegado a un locutor dentro de la historia, con sus variantes, el discurso indirecto y el indirecto libre, sólo parcialmente delegados por la instancia narradora superior. No menciono aquí el monólogo interior, llamado "discurso inmediato" por Genette, que plantea problemas estilísticos muy particulares y que está subvirtiendo el relato tradicional con historia, disolviendo lo narrado en una narración meramente discursiva, como ocurre en la nueva novela francesa de Ph. Sollers, por ejemplo, que no toma en cuenta el consejo de Aristóteles cuando dice que «personnellement le poète ne doit dire que très peu de choses, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur»[12].

Tal cuentística rechaza toda jerarquía, otro concepto básico, destacado por G. Genette y por M. Bal, para quien «es narrado todo lo que se sitúa en un nivel inmediatamente inferior al nivel en que se sitúa el acto de enunciación»[13]. O sea, el narrador mantiene con su objeto —su historia— una relación jerárquica de superioridad. Puede intervenir en ella como narrador puro o —normalmente— como narrador diegeta, instancia con escasa enunciación lingüística propia y, pues, escasa focalización lingüística propia, pero con marcada focalización que llamo diegética, la única «focalización» destacada por M. Bal y heredada de la crítica anterior, y atribuida al focalizador, definido como el que «selecciona las acciones y busca la perspectiva en la que las presenta» dentro de la historia[14]; este focalizador no es, por supuesto, el narrador: se dirige a un «espectador implícito» y de ninguna forma al alocutario. Propongo, pues, atribuir esta función, que no tiene nada que ver con la narración, al diegeta, responsable del nivel inferior, la historia.

[10] *Borges on writing.* Ed. N. T. di Giovanni et al. (Londres, Allen Lane, 1974) p. 25: «the trick of pretending I know nothing whatever about many things in order to make the reader believe in the others».

[11] *Figures III,* p. 190-193.

[12] Aristote, *Poétique* (París: Les Belles Lettres, 1975), p. 68 (1460a).

[13] *Narratologie,* p. 36.

[14] *Ibid.,* p. 32-33.

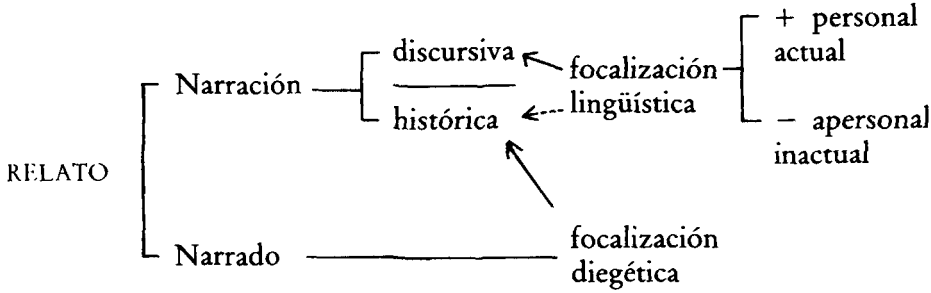
En los tres niveles ya destacados en el esquema anterior, hay pues tres instancias jerarquizadas, cada una con su focalización:

1.1 El narrador puro en su texto narrativo: la única instancia en situación de enunciación discursiva, lingüísticamente presente, con su focalización ad hoc: personal *hic et nunc*, no omnisciente.

1.2 Al faltar el narrador narrador, queda el narrador diegeta en su texto diegético, con toda la variedad de sus discursos, asumidos o delegados; sin marcada focalización lingüística, a menudo omnisciente y omnipresente, y, sin embargo, más o menos presente en su aparente ausencia lingüística, hasta presente como narrador por intrusiones más estilísticas que lingüísticas, nada desdeñables.

2. El diegeta con su focalización diegética, dentro de la historia, marcada o no, localizable o no G. Genette habla de «récit non-focalisé, ou à focalisation zéro»[15] lo que me parece imposible. M. Bal ha observado que no puede confundirse focalizador y focalizado; ambos pueden ejercer o padecer una focalización máxima o mínima: interna y externa o sólo externa. En este nivel hay un juego múltiple y móvil que puede compararse con el de una cámara: el diegeta es el cámara. Faltan aún criterios para estudiar estructuralmente esta focalización cuya importancia ha sido destacada por M. Bal[16].

Resumamos, pues:



Es evidente que hay una necesaria solidaridad entre ambas focalizaciones: cuando una falta, funciona la otra y viceversa. Cuando prevalece el narrador narrador hay una presencia discursiva con focalización personal actualizada en el texto narrativo. Cuando prevalece el narrador diegeta no hay tal presencia discursiva ni focalización lingüística marcada. Este

[15] *Figures III*, p. 206.
[16] *Narratologie*, p. 31.

se interesa directamente por lo diegético —es el caso de García Márquez— y prevalece una focalización diegética (con o sin restricciones) que se acompaña necesariamente de un texto diegético: un «discurso contado», ya no discurso, observa M. Bal, pero tampoco apersonal y que merece ser estudiado independientemente de la focalización diegética. Esta debería sólo dar cuenta de la historia en su aspecto paradigmático.

Hace falta precisar aún el nivel inferior de la historia que debe estudiarse antes de todo en su aspecto sintagmático. Inspirándome en M. Bal, propongo concebir la historia como una serie de acontecimientos (crono) lógicamente relacionados, causados o padecidos por los actantes, implicados pues en una acción que se desarrolla no sólo en el tiempo sino también en el espacio —conforme a un cronotopo— según un orden que puede ir de «order disturbed» a «order restored» —o no.

Disponemos de instrumentos adecuados (funciones e indicios) para estudiarla como *dispositio*, es decir, como historia ordenada. No veo la necesidad de distinguir *inventio* de *dispositio* aquí[17]; por cierto, se puede estudiar la *inventio* como sustancia del contenido y Borges, lo veremos, sabe distinguirla en un proyecto fantástico.

El problema que me interesa hoy es el de la relación general entre los niveles narrativos y más particularmente la interferencia del nivel superior en los niveles inferiores: o sea, la presencia del narrador como instancia soberana de narración.

El narrador dispone de recursos lingüísticos que le permiten actualizar tal acto no sólo explícitamente en el texto discursivo sino también implícitamente en el texto diegético, a través de los distintos discursos, asumido (contado) o delegados (directo, indirecto, etc).

Con R. Barthes, que estudió la presencia del historiador clásico en su discurso[18] llamaré *shifter* o embrague a los recursos que permiten al narrador pasar explícitamente de la narración a lo narrado a través del texto narrativo; a los recursos que permiten tal transición implícita a través del texto diegético llamaré síntomas.

Según R. Jakobson[19], los embragues son precisamente «unités du code qui embrayent le message sur la situation», la situación narradora (je, papa, hier, ici). El narrador puede multiplicarlos o evitarlos.

Cervantes, en particular, el creador de la novela moderna, supo mantener la presencia del narrador a través de todo el relato, asociándola en contados casos a la del escribidor-autor, amigo del barbero, por ejemplo.

[17] *Ibid.*, p. 9.
[18] Barthes, *Discours*, p. 13.
[19] ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (Paris, editions de Minuit, 1966), p. 178.

Esta técnica le permitió elaborar lo que la crítica llamó la oscilación cervantina, que va de lo personal a lo apersonal, combinando hábilmente omnisciencia e ignorancia.

Refiriéndome, pues, al estudio bien conocido de Jakobson, quisiera mencionar aquí sólo una categoría, la de embragues, (entre las cuatro «estructuras dobles» analizadas por él): «constituants du code linguistique [qui] renvoient obligatoirement au message»; son lo que B. Russell llama «particulares egocéntricos», el *yo* y el *tú,* también el *Vuestra Merced* homodiegético y el *Lector honrado,* normalmente heterodiegético, completados por las coordenadas deícticas que sitúan circunstancialmente al locutor por adverbios.

En el campo verbal, estudiado detenidamente por Jakobson, los embragues que implican pues una referencia al proceso de enunciación, son, además de la persona ya mencionada, el tiempo (presente) y el modo (condicional o subjuntivo), así como el «testimonial» tan importante en Cervantes y destacado también po R. Barthes (que se refiere a testimonios extratextuales).

A todos estos recursos-embragues hay que añadir los modalizadores (quizá, tal vez, quién sabe, etc.): «les moyens par lesquels un locuteur manifeste la manière dont il envisage son propre énoncé»[20] , expresando su adhesión o no.

En cuanto a los síntomas, llamados así *faute de mieux,* es un término ligüístico más vago para recursos menos declarados. Se debería el término a Trubetzkoi[21] para indicar una información que el locutor da sobre sí mismo sin la intención de darla[22]. Sin referirse pues al acto de enunciación los síntomas manifiestan, sin embargo, en la narración diegética de lo narrado la presencia del narrador que he llamado narrador diegeta: se trata a menudo de un énfasis retórico o estilístico (un adjetivo antepuesto, una comparación, una metáfora, una palabra de *argot),* recursos sabiamente utilizados tanto por Cevantes como Borges.

Me pareció interesante destacar los distintos niveles narrativos en un cuento de Borges, «Tema del traidor y del héroe», un perfecto modelo narratológico para desarmar, y averiguar a través del funcionamiento de

[20] *Dictionnaire de linguistique,* p. 319.

[21] Esta información la debo a ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre* (París, Editions sociales, 1977). No da ninguna precisión bibliográfica.

[22] *Dictionnaire de linguistique,* p. 473, bajo *symptôme:* «événement lié à un locuteur dont il exprime l'état intérieur. Ainsi, si nous constatons des variations caractéristiques dans l'intensité de la voix du locuteur, nous en concluons que le locuteur est excité». Da pues una información indirecta sobre el locutor.

embragues y síntomas la presencia de la instancia narradora superior y coordinadora[23].

El cuento empieza, como muchos cuentos de Borges, con un prólogo (121,1/8), que plantea la situación narrativa excepcionalmente fechada, «hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así [la historia]». Es el nivel superior de la narración discursiva asumida por un yo, heterodiegético, «vislumbrador» —escribidor que lo quiera o no, detrás del cual se perfila el Borges extratextual: publicó el cuento, en efecto, en 1944; pero no se compromete como escribidor: «he imaginado este argumento que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica en las tardes inútiles» (121, 4/5), donde hay modalizadores que a menudo funcionarán junto a embragues *(tal vez, de algún modo,* junto al deíctico *ya).* Aunque ni siquiera se presenta como escribidor de la historia incompleta —pero Borges cuenta con lo que Coleridge llama «willin suspension of disbelief» —(aunque sólo asume la *inventio* a la que salude la primera palabra del título-*tema*), el *yo* maneja todo: elabora una *dispositio* compleja del relato adaptada a su proyecto fantástico, que entiendo, como Borges, en el sentido no de «sobrenatural», sino de «imposible»[24]. Va a aparecer como narrador, desaparer como tal o delegar el papel a otro narrador, Ryan.

Después del prólogo meramente discursivo, hay una breve introducción donde se combinan tanto la narración discursiva inicial, con sus presentes, sus modalizadores *mejor dicho,* sus subjuntivos, *digamos,* la conjunción de la disyunción alternativa *o* como la narración diegética, ya personal y omnisciente, con su antepresente «La acción trascurre... *Ha transcurrido,* mejor dicho», (122/2) y sus pretéritos «Fergus Kilpatrik, cuyo sepulcro *fue* misteriosamente violado» (122/8).

Es la progresiva entrada en la historia —con su acción— que nos será contada por Ryan, heterodiégetico, bisnieto del héroe asesinado en 1824, a quien la primera instancia narradora, sin embargo, no delegará la palabra. Será un narrador narrado «contemporáneo», cuyas investigaciones alrededor «de la fecha del primer centenario» —es decir, si no calculamos mal, alrededor de 1924— nos serán contadas por el yo narrador narrador, que se transforma en la tercera (no) persona del narrador diegético, como un metanarrador versus el hiponarrador Ryan.

En una tercera fase empieza la historia propiamente dicha («Kilpatrick fue un conspirador...» 122/11) con su discurso narrado, sin intervención ninguna del estilo directo o indirecto, pero con intervención intermitente

[23] Me refiero a la edición JORGE LUIS BORGES, *Narraciones,* ed. Marcos Ricardo Barnatán (Madrid, Cátedra, 1980), pp. 121-125.

[24] F. SORRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (Buenos Aires, 1973), p. 122: «no fantástico en el sentido de sobrenatural sino de imposible».

del narrador narrador que acude a sus queridos embragues para darnos, como Cervantes, comentarios testimoniales (proceso de enunciación enunciada, observa Jakobson): *los historiadores DECLARAN que ese fracaso (de la policía británica) no empaña su buen crédito* (122/21); *ASI nadie IGNORA* (122/26); pero sobre todo para darnos comentarios fantásticos sobre un enigma «que rebasa lo puramente policial»: *Otras facetas del enigma INQUIETAN a Ryan. SON de carácter cíclico: PARECEN repetir O combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades* (122/23-25). Pasaje interesante porque en él coinciden dos tipos de presente: «son» «parecen», presentes embragues, e «inquietan», un presente más ambigüo. Toda esta parte de la historia (casi la mitad del relato, hasta 123,34) va presentada por el (meta) narrador, diegeta por supuesto, en el indicativo presente *(Ryan piensa.. piensa.. descubre, logra descifrar el enigma,* etc...): no se trata de presentes históricos que traigan el pasado al presente para darle más relieve; se trata de una plataforma narrativa de actualidad avanzada que penetra en la historia pasada: una plataforma que el narrador narrador (1944) ocupa con el narrador narrado (1924), «contemporáneo», a quien él focaliza como narrador omniscente pero muy cercano, realizando como una ósmosis con él. Es, pues, una ambigua platafor ma diegética actualizada, con embrages insistentes que mantienen la inicial narración discursiva, ambas narraciones hábilmente confundidas en el presente, tiempo imperfecto, como lo será el imperfecto final.

Otro ejemplo: *Ryan investiga el asunto (ESA investigación ES uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma* (123/29-31). Aquí el narrador acude al recurso tipográfico del paréntesis y al embrague de organización diegética *esa,* recursos predilectos cf. *Esos paralelismos (y otros)* (122,37), para destacar una enunciación discursiva diferente de la enunciación diegética, más allá de ella, pero que coexiste extrañamente con ella. Así puede asumir con la máxima ilusión referencial las conjeturas de Ryan, tan inquietantes que no las revelará todas...

Debo admitir que todos los casos no son tan evidentes: *piensa (Ryan) que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. De ESOS laberintos circulares lo SALVA una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo ABISMA en otros laberintos MAS inextricables y heterogéneos.* (123/7-11). Además del presente reconocemos el deíctico *esa* y el relator evaluativo de comparación *más.* También llama la atención una repetición estilística *(una comprobación).* Se expresan conjeturas eminentemente borgeanas, pero ¿qué instancia narradora las asume? Seguimos en la misma plataforma ambigua con embragues pero con una focalización tan omnisciente que lo personal y actual incluidos en los embragues se disuelven; propongo considerarlos como síntomas, dentro de una narración diegética, en un discurso narrado subjetivamente marcado.

En otro pasaje cercano se destaca más nítidamente la narración discursiva: *Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura ES inconcebible (123/14-16).* Una sintaxis afectiva y repetitiva, subjuntivos conjeturales, la transición del pasado al presente, actualizado plenamente en *es*, presente discursivo, o sea de narración discursiva, permiten al narrador narrador destacarse breve pero inconfundiblemente: insiste en especulaciones fantásticas que borran la identidad del protagonista, asimilado no sólo a Julio César, sino también a Macbeth de W.Shakespeare, autor de otro Julio César, todos héroes...traicionados.

Estas especulaciones que abundan en todos los cuentos de Borges preparan la revelación de lo acontecido en 1824, por fin contado, a partir de *HE AQUI lo acontecido* (123,35), donde encontramos los dos últimos embragues de esta parte de ambigua narración diegética actualizada.

El resto del relato, casi hasta el final (sólo queda excluido el epílogo de ocho líneas) es una narración meramente diegética en la que encontramos, sin embargo, Borges no puede remediarlo, al narrador a través de un embrague testimonial *las cosas que dijeron e hicieron PERDURAN en los libros históricos (125/9)* y a través de unos pocos síntomas: unos adjetivos antepuestos, enfáticos y subjetivos, *entonces Nolan concibió un EXTRAÑO proyecto (124,II) o La PUBLICA Y SECRETA representación (de Macbeth) comprendió varios días* (125/3).

Tenemos en esta parte, pues, una diegesis casi homogénea narrada en un discurso narrado, de pasado, por un narrador omnisciente y relativamente distante. Es el núcleo diegético. El narrador diegeta se atiene a los hechos inverosímiles de un conspirador, héroe de su patria y, sin que sepamos cómo ni por qué, traidor de los demás conspiradores rebeldes que le condenan a muerte. A Nolan, «el más antiguo de los compañeros del héroe», le incumbe concebir «un extraño proyecto», un plan para que el traidor Kilpatrick pueda ser ejecutado, pero sin dejar de ser para su pueblo un héroe. No hace falta insistir en lo «oximoronesco» del caso, anunciado ya por el título. El plan se llevará a cabo durante una ambigua representación teatral, «pública y secreta», extrañamente generalizada que incluye a todos en 1824, y después, como se nos sugiere en el último párrafo.

En lo que podemos considerar como un epílogo, el narrador narrador personal, no omnisciente, él que sólo vislumbra la historia, tendrá discretamente la última palabra. Para Borges, adicto a la «teleología de palabras y episodios»[25], el fin del relato es tan importante como el principio. Des-

[25] *El arte narrativo y la magia*, en *Obras Completas* (Buenos Aires, Emécé, 1974), p. 232: «Esa teleología de palabras y episodios es omnipresente en los buenos films».

pués de un calculado proceso de desaparición, durante el cual iba compartiendo la narración con el narrador narrado, adentrándose más y más en la historia de 1824, el primer narrador reaparece: vuelve al presente ambiguo de la introducción, al presente-embrague, de comentario irónico: *En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare SON los menos dramáticos* (125,20/21) y al presente diegético: (Ryan) *sospecha que, comprende que, resuelve.* Aquí el papel de Ryan aparece claramente: además de narrador narrado y sujeto de la metahistoria es un actante objeto «fantástico» de la hipohistoria: *Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento (125/ 23-24)* ¡Oh, ironía! Ya comprendemos por qué el metanarrador no podía delegarle la narración: hubiera tenido que silenciar el máximo descubrimiento fantástico *-the point-:* la trama de 1824 le incluye en 1924 y sólo queda la primera instancia narradora para concluir *también eso, tal vez, estaba previsto* (125/126-27) que otro narrador dijera esto en 1944... Esta última frase reanuda con el prólogo «acte caractérisé d'énonciation», según R. Barthes: encontramos el mismo embrague modalizador, *tal vez*, y un imperfecto que se refiere a partir de 1944 a 1924, ya no presente. El imperfecto conviene a la máxima consideración fantástica: deja la trama iniciada mucho antes de 1824 abierta para siempre. Es un tiempo abierto, en efecto, de posible y no necesario pasado, un inactual de perpetua vigencia, que equilibra según la teoría de G.Guillaume «l'accompli rétrospectif» con «l'accomplissement prospectif»[26]. Es pues, un imperfecto de discurso que toma *in extremis* el relevo del presente de historia, tiempos que perturban algo el esquema lingüístico de Benveniste pero no el ingenioso sistema narratológico de Borges.

Todo ha sido calculado por el narrador, instancia literaria una y múltiple, abierto hacia la izquierda, digamos, al escribidor extraliterario, a Borges, que puede garantizar la referencialidad de lo narrado, y hacia la derecha, al diegeta, ideando historias dentro de historias de tal manera que la ficción literaria vaya contaminando todo y que nada ni nadie le escape jamás.

ELSA DEHENNIN

Université Libre de Bruselas

[26] MARC WILMET, *Gustave Guillaume et son école*, (París, Bruxelles, Nathan, Labor, 1972), p. 59. «L'imparfait..., équilibre l'accompli rétrospectif par l'accomplissement prospectif».