

RETÓRICA Y NOVELA. NOTAS SOBRE LOS DOGMAS DE LA CONTINUIDAD Y LA TOTALIDAD NARRATIVAS

CARLES BESA CAMPRUBÍ

Universitat Pompeu Fabra

A lo largo del siglo XVIII se hace patente una nueva concepción de la Historia que el Romanticismo llevará a sus últimas consecuencias y que conducirá al entierro oficial de toda ciencia con pretensiones universalistas. En este sentido, la retórica como base de todo discurso, y a fortiori de la literatura, será percibida como un aparato demasiado constrictivo y exigente, y perderá la batalla ante la reivindicación tenaz de los azares de la intuición artística y los frenesís de la sensibilidad íntima -al menos aparentemente, claro está. Puede parecer, pues, que en un periodo en el que la novela consigue progresivamente un dominio cultural y literario indiscutible, la retórica como ciencia del discurso no tiene nada que enseñarnos acerca de ella. Sobre todo si tenemos en cuenta que la novela en su sentido moderno es tal vez el género que más ha contribuido a destronar las concepciones y los métodos tradicionales de la retórica.

Éste es el punto de vista desde el que plantea la cuestión que aquí nos ocupa un especialista de la talla de Kibédi-Varga (1970: 98) cuando sostiene que a partir del momento en que la novela se libera de la epopeya en prosa -en Francia, a partir de Mme de Lafayette- y se convierte en un género autónomo, no podemos ni tan sólo interrogarnos acerca de sus relaciones con la disciplina retórica: un dramaturgo o un poeta (lírico o épico) pueden aún acomodar a su materia buena parte de las técnicas retóricas, ya que éstas siempre sirven para la composición de un retrato, un discurso o una conversación, pero no para la narración novelesca. Naturalmente, el detalle que parece olvidar Kibédi-Varga -aunque muchos otros especialistas incurrir en el mismo error- tiene que ver, para empezar, con su concepción enormemente limitada de la novela, una de cuyas principales características es precisamente su permeabilidad a todas las otras formas. Años más tarde, el propio Kibédi-Varga (1979) rechazará el punto de vista que había defendido, al pretender que el matrimonio entre la retórica y la poética -cuyo propósito crítico respectivo sería el texto desde una perspectiva argumentativa y el texto desde una perspectiva narrativa- tendría que permitir estudiar una novela y un sermón exactamente de la misma forma, haciendo uso de los mismos instrumentos y del mismo arsenal terminológico. Con lo cual, al sugerir que todo texto, incluido el literario, puede ser concebido como un trampolín para la ejemplificación y tiene como finalidad “communiquer un message et [...] persuader” (p. 381), el autor anexiona uno de los términos de la pareja (la poética) al otro (la retórica), reduciendo el “récit” al “discours” (Genette, 1969), de la misma forma que años antes había exiliado a este último de los territorios de la ficción narrativa⁽¹⁾.

⁽¹⁾ En un artículo reciente pero muy pobre sobre Proust, Kibédi-Varga (1994) ha vuelto sobre este tema, distinguiendo una vez más la poética y la retórica; mientras que la primera daría cuenta de las “frases informativas” -pues, según el autor, examina la literatura desde la perspectiva del referente-, la segunda se dedicaría a las “frases comunicativas”. Kibédi-Varga recuerda que ni una ni otra son capaces de estudiar adecuadamente la novela, al no ser ésta ni un género informativo ni un género comunicativo. Siempre según el mismo autor, los pocos análisis dedicados sólo a la poética o la retórica de las novelas son extremadamente reductores, algo que no ocurriría con los estudios análogos dedicados a la poesía lírica o el teatro. A pesar de ello, habría, en abstracto, “deux types fondamentaux du roman: le roman ‘communicatif’, plus conforme à la tradition française, et le roman ‘informatif’, plus fidèle à la tradition allemande” (p. 32); entre los clásicos de la novela francesa, la *Recherche* sería la que presentaría más rasgos característicos del segundo tipo, principalmente ejemplificado por el *Bildungsroman*.

Como se ve, la perspectiva de Kibédi se inscribe en la línea de ciertos estudiosos actuales provenientes de la lógica, en particular de Perelman y Olbrechts-Tyteca; dichos autores, con su ambicioso y ciertamente rico *Traité de l'argumentation* (1988), han establecido las bases para una *nouvelle rhétorique* no limitada a los procedimientos de expresión, y en este sentido han colaborado decisivamente a dejar de circunscribir la retórica a la tropología (y a la metaforología)⁽²⁾. Pero podemos preguntarnos, en contrapartida, si su lealtad casi unilateral a la observación de la tendencia lógica de la retórica aristotélica (basada en la función conativa del lenguaje) y su consiguiente desdén por la tendencia estética no hacen del objetivo que persiguen -el análisis de las habilidades discursivas que permiten provocar o aumentar la adhesión del oyente o lector a las tesis que le son presentadas- el aliado de una nueva "rhétorique restreinte". Porque es evidente que entre las reglas y prácticas de construcción retórica del discurso tienen que figurar no sólo aquellas "técnicas comunicativas" explicables desde el terreno y las necesidades de la argumentación -cuyo ámbito es la verosimilitud o plausibilidad, y cuyo centro es el destinatario. A estas alturas, puede parecer casi un truismo o una tautología, o incluso reaccionario sostener que la nueva retórica tiene que abrazar también el examen de aquellos procedimientos de los que da cuenta la "poética del texto", a la que no le interesa tanto la orientación pragmática como la función artística -su *literariness*, como decían los formalistas rusos, o bien, en versión jakobsoniana, su literaridad-, y que, bajo el patrocinio de la lingüística (y pese a algunos de sus excesos), lucha todavía por exorcizar la teoría y la crítica literarias de incursiones (y excursiones) que nada o poco tienen que ver con la esencia misma de la literatura.

Se comprenderá también por qué nos parece exagerado que se consideren sospechosas de manierismo científico o de verbosidad improductiva la escuela estructuralista y sus filiales, al menos globalmente. Fue precisamente el estructuralismo, y con Barthes y Genette al unísono entre sus motores, quien expresó el *desideratum* de hacer de nuevo de la retórica una semiótica del discurso. Del mismo año (1966) son efectivamente "L'analyse rhétorique", de Barthes, y, de Genette, "Raisons de la critique pure" y "Rhétorique et enseignement". En el primero, Barthes califica ya de "retórico" (pp. 133-134) el elemento específico que convierte un mensaje verbal en obra de arte, para subrayar que se trata "d'un plan général du langage commun à tous les genres, aussi bien à la prose qu'aux vers". En el segundo artículo citado, Genette, incisivo desde el título, saluda y acoge el advenimiento de una nueva crítica, que bautiza con el viejo nombre de retórica; pero es en "Rhétorique et enseignement" donde se muestra más agudo, al haber visto que el "antirrhétorisme" (p. 41) declarado de la literatura contemporánea, en gran parte vinculable a la deserción de la retó-

⁽²⁾ Como es sabido, por prejuicio analítico damos el nombre de retórica a una disciplina que ha acabado reducida a una de sus partes (la elocutio), e incluso a una parte de ésta (la teoría del ornatus), a su vez progresivamente monopolizada por una de sus figuras (la metáfora), la cual ha acabado devorando a sus compañeras menos brillantes... Y es que de Córax a nuestros días, la historia de la retórica es la historia de una represión, como lo lamentaban casi todos los colaboradores del famoso número que hace ya un cuarto de siglo *Communications* dedicó al tema: Kuenz (1970) invocaba allí un retorno completo de la retórica, y por tanto de la pronunciatio, *la memoria, la dispositio y la inventio*; Genette (1970) se quejaba de que hayamos convertido la disciplina en una "rhétorique restreinte"; y Todorov (1970) apuntaba con ingenio que al limitar la retórica a la elocutio y ésta a la metáfora tomamos dos veces la parte por el todo, y que por tanto pecamos de doble sinécdoque. Más tarde, Bice Mortara Garavelli (1988 = 1991: 67) añadirá por su parte la "antonomasia": lo que es (o era) objeto de la elocutio se ha convertido por excelencia en el objeto de toda la disciplina.

Añadamos que la *Rhétorique générale* del Groupe M (1970 = 1982), pese al intento que parece desprenderse del título, no acaba de convencer; los propios autores reconocen, en la "Note liminaire", congregarse bajo "l'initiale du mot qui désigne, en grec, la plus prestigieuse des métaphores" (la metáfora); partiendo principalmente de la lingüística estructural y de Jakobson, los retóricos de Lieja consagran la mayor parte de su tratado a lo que era ya objeto de la *elocutio* clásica.

rica del panorama cultural y académico, no es sino una falacia, a partir del momento en que, con Mallarmé, Proust, Valéry o Blanchot la literatura se convierte en discurso y reflexión sobre la literatura misma. Claro que no hay que ir tan lejos (o tan cerca, según se mire), porque ya Baudelaire, en todo tan augural, nos advertía en el *Salon de 1859*:

Il est évident que la rhétorique et les prosodies ne sont pas des tyrannies imposées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir, qu'elles ont aidé à l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai (Baudelaire, 1961: 1043).

El texto es justamente citado como epígrafe, junto con dos frases de Valéry, por el *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Henri Morier (1961 = 1989). Y también por Mortara Garavelli en las páginas preliminares de su manual (*op. cit.*: 10), en el que señala los dos sentidos, mutuamente dependientes y no siempre fáciles de distinguir, de “retórica”: la retórica entendida ya sea como disciplina, preceptiva o conjunto de doctrinas que regulan el funcionamiento del discurso; ya sea como ejercicio, técnica comunicativa o elocuencia, y objeto de estudio de aquélla. En inglés, respectivamente, “rhetorics” y “rhetoric”, y en italiano “rettorica” y “retorica” (pp. 359, 362), según una distinción terminológica que, por lo que hemos podido comprobar, todavía no figura en los diccionarios. Sea como fuere, Baudelaire habla, evidentemente, de la ciencia más que de los procedimientos, y si hemos traído aquí sus palabras y la oportuna discriminación de Mortara Garavelli, no ha sido para sancionar con oráculo de poeta y discurso de especialista la opinión propia o la hipótesis que más nos conviene. Más bien ha sido porque ambos nos dan pie a distinguir entre lo que un texto dice que hace (la metaficción) y lo que hace realmente (la ficción), entre la teoría indígena que supuestamente lo fundamenta y la práctica subterránea que desvía sus designios - entre, en pocas palabras, la retórica que lo inspira y la retórica, a menudo involuntaria, con la que se opone a ella, divorcio del que nos advierte la mejor crítica estructuralista y postestructuralista-; ese desequilibrio establece una “différance” en el sentido derridiano del término, diferencia del texto consigo mismo y “diferendo” provocado por la inevitable lectura del pasado a la luz del presente⁽³⁾. En el reconocimiento de la ciencia retórica y su tácita permanencia, pocos han mostrado, durante los dos últimos siglos, la lucidez (y aquí nos parece que también la sinceridad) de Baudelaire, quien no siente la necesidad de declararle ninguna “guerra” u otro tipo de “terrorismo” con el que justificar la autenticidad de la inspiración u originalidad propias.

Desterrados y abandonados oficialmente, los cánones de la retórica reaparecen, en la poética contemporánea, de manera furtiva y clandestina, casi a contrario, y su poder puede ser evaluado a partir de aquella distancia entre propósitos o intenciones y realidades o efectos a la que acabamos de aludir, y que vamos a precisar ahora más detalladamente. Recordemos justamente que a finales del siglo XIX y comienzos del XX la literatura vivirá una auténtica controversia que va a enfrentar a los fanáticos de la obra como totalidad con

⁽³⁾ Análogamente, en “Semiología y retórica” -el primer capítulo de *Allegories of Reading*- Paul de Man (1979) expresa la idea clave de la tensión o desacuerdo entre gramática y retórica, entendiendo la primera como esquema que postula la posibilidad de un significado no problemático (de una verdad del significado) y la segunda como modelo que abre perspectivas mucho menos unívocas o mucho más indecisas. Dicho de otro modo y más llanamente, el interés de de Man es demostrar que los textos no necesariamente practican lo que predicán, y que una lectura retórica revela que la praxis efectiva y el arsenal teórico de un relato (la figuración y la metafiguración) no tienen por qué converger. La lectura -que viene a ser para de Man lo que la escritura para Derrida- debe deconstruir esa ley implícita de todo texto.

los sectarios de la fragmentación, controversia que en cierta forma recupera y prolonga, recubriéndola, la vieja polémica retórica entre continuidad y discontinuidad; lo que interesa destacar aquí es, ante todo, la contradicción entre las declaraciones o profesiones de fe a favor de la primera y la práctica -con mayor o menor grado y con más o menos (mala) conciencia- de la segunda. Para seguir manteniéndonos en un ámbito general, cabe señalar que el binomio fragmento/totalidad está en estrecha correlación conceptual con otros binomios, como los formados por las nociones de incompleto/acabado, heterogéneo/homogéneo e ilegible/legible; no hay que subestimar, además, la naturaleza teológica de los presupuestos de los que deriva la hipervaloración tradicional (pero todavía en boga) del segundo término de estas parejas, pues, por oposición a las nociones de coordinación y subordinación (de totalidad) -inherentes por ejemplo a los géneros de la épica y la novela policíaca clásica-, la juxtaposición, como recuerda oportunamente Jean Roudaut (1990: 420), “serait une forme démoniaque, ou schizophrénique; le système serait conforme à l’idée de l’harmonie et fidèle à la pensée de l’Un”. El mejor especialista sobre el tema es indudablemente Frank Kermode, sobre todo en sus inspirados ensayos *The Sense of an Ending* (1967) y *The Genesis of Secrecy* (1979). En el primero de ellos, Kermode postula que la narrativa, en calidad de manifestación del “paradigma”, mantiene un nexo necesario con “other ways in which, to quote Erich Auerbach, ‘we try to give some kind of order and design to the past, the present and the future’” (p. 93). El camino a través del cual el autor explora la cuestión es conocido: se trata de ver qué expresión literaria reciben las ideas de unidad y orden, asociándolas con el sentimiento de finalidad que confieren al texto; la ficción, mediante el uso que hace de una trama o intriga -que Kermode metaforiza brillantemente con el *tick-tock* del reloj (pp. 44-46), el cual organizaría el tiempo y le daría forma humana-, consigue imponer un tiempo lleno u orgánico (*kaipos*) por encima de un tiempo ilimitado (*xpovos*). Parfraseando ahora a Lotman (1970 = 1992: 262), podríamos decir que la obra de arte no sería otra cosa que un modelo finito (*tevovs*) del mundo infinito (*xaos*)⁽⁴⁾.

A la obsesión de nuestra cultura por el modelo escatológico, tratada muy ligeramente en *The Sense of an Ending*, reserva Kermode páginas memorables en su estudio de la hermenéutica bíblica, *The Genesis of Secrecy*. La imagen del libro (del “Gran Libro” o “Libro total” que pretende ser la Biblia, e incluso del “Livre” de Mallarmé) sería una de las materializaciones más firmes de la necesidad de la “última palabra”, por citar el título (“Dernier mot”) que Maurice Blanchot da a uno de los capítulos de *L’Amitié*⁽⁵⁾. En la cuarta parte (“Necessities of Upspringing”, pp. 75-99), Kermode recuerda oportunamente que la forma moderna del libro -reflejo físico de la significación histórica del cristianismo y sus principios de integridad y totalidad explicativas- deriva del códice griego, el cual acabará sustituyendo el volumen o rollo indefinidamente abierto e interpretable de la tradición judía:

[...] the Old Testament becomes the basis for a enormous peripeteia; one finds in its *chronos* prefigurations of the *kaioi* manifested in the New. So the codex [...] became the vehicle for a new kind of narrative, reflecting new views on the divine and human arrangement of time. In its way the novel perpetuates that archaic confidence in the figural relation of the new event to the old, in continuities of

⁽⁴⁾ Sin embargo, así como Kermode cree que los medios estarían claramente determinados por los fines (y los finales) -lo mismo piensan, entre otros, Barthes en “Introduction à l’analyse structurale des récits” (1966), Genette en “Vraisemblance et motivation” (1969a) y Kristeva en “Le texte clos” (1966-1967 = 1969), pero sólo por lo que se refiere al relato clásico-, Lotman sugiere en más de una ocasión que el texto se orienta no hacia el final, sino hacia el comienzo (p. 265).

⁽⁵⁾ No se trata, sin embargo, del último capítulo, pues lo sigue otro (“Le tout dernier mot”) con el que Blanchot perturba y desorienta su supuesto finalismo. No en vano, el autor es uno de los mejores pensadores y practicantes de la escritura fragmentaria, especialmente en *L’écriture du désastre* (1980).

sense ever to be renewed and re-established, and in the expectation, however qualified, that the end must cast its potent shadow over all that precedes it. The book, then, is a permanent image of occult design and coherence (p. 89).

A la luz de esas palabras, se comprenderá por qué el libro encuentra sus “modelos” ideales en la épica y la novela policiaca clásica que evocábamos más arriba, al tratarse de géneros que conducen al lector a una satisfacción progresiva y direccional (una suerte de revelación apocalíptica) de los secretos y enigmas diseminados desde el inicio de la intriga⁽⁶⁾. Tras la adhesión que, en autores y lectores, despiertan la idea y la práctica de la clausura habría pues un horror al vacío explicable por el paradigma escatológico dominante en nuestra cultura. Horror omnipresente, incluso, en pensadores declaradamente judíos; valga como ejemplo la conmovedora “Circonfession” de Derrida, escrita en el margen inferior mismo (en ese “otro lugar” o “no lugar”) del libro que dedica a su obra su amigo y seguidor Bennington (Bennington y Derrida, 1991), y que muy obviamente juega desde el título con “circonci-sion”⁽⁷⁾.

Por supuesto, el ideal del “Livre” de Mallarmé es una quimera, y el propio Mallarmé sabía de sobra que una obra no está nunca “acabada”, sino que es siempre “abandonada”. Pero, para llegar a esta evidencia no había que esperar a Mallarmé; ni tampoco a Valéry, para quien el acto de escribir era un “possible-à-chaque-instant”, fórmula con la que mostraba su desdén por la “illusion d’une détermination unique et imitatrice du réel” (Valéry, 1957: 1467): en definitiva, no hay texto que no sea precedido por el naufragio de un sinnúmero de posibles⁽⁸⁾. Lo inacabado y lo discontinuo como atributos de la esencia misma de la escritura se encuentran ya, si no antes, en Montaigne, y desarman el punto de vista según el cual todo, en un relato, existiría en función de una necesidad oculta y determinada a priori por su configuración significativa final. En este sentido, no habría que olvidar (como se hace muy a menudo) los hallazgos de la física moderna, que acudió puntualmente a la cita, en 1900, con sus principios de relatividad (Einstein), discontinuidad (Planck) e incertidumbre

⁽⁶⁾ Nos parece que la fidelidad de Kermodé a la idea de que los evangelios son el patrón de lo que el consenso cultural e institucional considera como prototipo narrativo -y, en consecuencia, su defensa sistemática de la noción de totalidad- lo hacen poco comprensivo con la poética del fragmento. Véase en este sentido su artículo “Fragments and Ruins” (Kermodé, 1989).

⁽⁷⁾ Anotemos por nuestra parte que sus cincuenta y nueve fragmentos recuerdan mucho la “manière” del último Barthes (1975, 1977, 1980), tan ostensiblemente obsesionado, también, por el modelo femenino (la muerte de la madre, el consiguiente luto intolerable y los presagios de la propia, ya indiferente); Derrida parece consciente de dicha confluencia -creemos haber encontrado la pista de ello en la mención, estrechamente relacionada con los subtemas que acabamos de apuntar, de “B. en 1980”, fecha en la que nos dejó Barthes.

En cuanto a la cuestión escatológica que interesa aquí, Derrida “confiesa” efectivamente, en el fragmento número quince: “[...] J’aurai toujours été eschatologique, si on peut dire, à l’extrême, je suis le dernier des eschatologistes, j’ai à ce jour avant tout vécu, joui, pleuré, prié, souffert comme à la dernière seconde, dans l’imminence de la fin en flash-back, et comme pas un j’ai fait de l’eschaton un blason de ma généalogie, le bord des lèvres de ma vérité [...]” (p. 74). Muy oportunamente, Bennington (op. cit.: 272-278) remarca sin embargo que el rechazo de Derrida por la hipótesis ontoteológica y la tiranía griega del logos -rechazo en cierto modo mimado por el más puro estilo derridiano, que se hace y se deshace a la manera de los interminables comentarios de los talmudistas- choca con la influencia en él de Heidegger, el filósofo del Ser y la presencia.

⁽⁸⁾ De hecho, Teste no será sino la personificación de lo inhumano que es cualquier anhelo de autoacabamiento. Son tal vez una prueba de ello los esforzados pero inútiles ejercicios de abstracción geométrica a los que se libra el personaje ante la proximidad de la incertidumbre: “Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m’y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... - Ma douleur grossissante me force à l’observer.” (Valéry, 1926 y 1946 = 1960, II: 25). Italo Calvino (1959 = 1978) retomará la fórmula en su creación de Agilulfo, el protagonista de *Il cavaliere inesistente*, quien muestra una predilección análoga por la exactitud en sus intentos por combatir los desórdenes del alma.

(Heisenberg), y que, como el inconsciente de Freud y la revolución permanente de Marx, perturbarían los paradigmas mismos de la realidad y, por efecto retroactivo, no sólo de la realidad del siglo XX. Dicho de otro modo: la implantación, en la imaginación colectiva, de un nuevo esquema o *gestalt* -el de la red (“network”) como forma universal, junto con las figuras que lo acompañan: el tránsito y la bifurcación, la discontinuidad y la fragmentación (Pierssens, 1988)- trastorna la visión misma que tenemos de toda la literatura -otra cosa, claro está, es que sea primordialmente la literatura contemporánea la que manifieste más enérgicamente la nueva *epistémé*.

Es ésa la idea que ha sabido demostrar Lucien Dällenbach (1981), en un artículo cate-górico sobre Balzac. Sobre Balzac precisamente, fundamentalista e invocador incansable de la continuidad y la totalidad, y respecto a quien, en una deformadora “mise en abîme”, la crítica se ha mostrado prodigiosamente crédula. Leyendo a Balzac contra Balzac -como Genette años antes, en “Discours du récit” (1972), leyendo a Proust contra Proust-, Dällenbach defiende que la totalidad-ficción alegada por el autor es a su vez un simulacro interesado, una ilusión tendenciosa pero necesaria para escribir, “une expérimentation ima-ginaire narcissiquement gratifiante et littérairement indispensable” (p. 497). La obstinación de Balzac en la referencia arquitectónica -la catedral y su vocación constructora, *topos* ya consagrado por Cicerón y Quintiliano, y del que abusará también Proust- no conseguiría anular la relevancia que tiene, en la *Comédie humaine*, la “figura” del mosaico (el *analogon* de la obra), cuya característica principal es definible por el atributo que le falta: el carácter organológico.

Se entenderá pues, en ese contexto, que en la medida en que no construye un discurso lleno, ligado y orientado, la escritura discontinua esquivada las leyes de composición retórica, representando un serio problema para todos aquellos que se resisten a aceptar cualquier rasgo que pueda transgredir el poder ordenador del lenguaje y el pensamiento humanos; al herir el gusto tradicional por el desarrollo articulado (sin pliegues ni cesuras) del discurso, la discontinuidad desafía no sólo cualquier teoría orgánica del arte, sino además las concepciones clásicas del logos y el sistema, amenazando al mismo tiempo el postulado metafísico de la continuidad del mundo. Así, ya Aristóteles, en los capítulos séptimo y octavo de la *Poética*, dedicados a la duración y unidad de la acción, subraya cuáles han de ser las dimensiones de un cuerpo o animal (es decir, de un texto) para que pueda ser percibido y memorizado correctamente⁽⁹⁾.

Salvando las distancias, las palabras de Aristóteles resuenan inmediatamente en nuestros oídos al releer, por ejemplo, “The Philosophy of Composition” de Allan Poe (1846 = 1950). Efectivamente, en los razonamientos científico-literarios con que describe el modus operandi que pretende haber seguido para el célebre “The Raven” (que tanta consideración han suscitado en la posteridad), Poe subraya la indisoluble relación entre extensión y totalidad, con lo que implícitamente condena la novela -forma más frágil que la “short story”-, a causa del imposible cumplimiento de su promesa de unidad. Sin embargo, el desarrollo de dicha idea se encuentra no en “The Philosophy of Composition”, sino en uno de los artículos que Poe dedica a Nathaniel Hawthorne, en el que leemos:

⁽⁹⁾ Antes de precisar que “aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo” (p. 34), Aristóteles sostiene que “dado que un animal hermoso y toda cosa hermosa compuesta de partes no sólo debe tener estas partes ordenadas, sino que debe existir entre ellas la proporción correspondiente -pues la belleza consiste en la medida y el orden- no puede por esta razón ser hermoso un animal demasiado pequeño -pues su percepción resulta confusa al no durar ésta sino un momento imperceptible- ni tampoco excesivamente grande -pues así no puede haber percepción, ya que la unidad y totalidad escapan a la mirada del observador, como sucedería en el caso de un animal de mil estadios. En consecuencia, como en los cuerpos y en los animales debe haber una cierta medida -y ésta de tal naturaleza que sea abarcable por la vista- igualmente en los argumentos debe haber una extensión tal que pueda reternerse en la memoria” (p. 33).

As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself of the immense benefit of totality. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control (Poe, 1847 = 1984: 586)⁽¹⁰⁾.

Naturalmente, dichas ideas serán muy contestadas. Por Macherey (1966: 32-38), por ejemplo, quien contradice a Poe a través de los comentarios que hizo de su obra Baudelaire, y que rechaza como una ilusión el principio de unidad en el que se basan las reflexiones del poeta -Macherey parte de la hipótesis de que el "décalage" y lo inacabado son leyes generales constitutivas de toda producción literaria (p. 34). Y sobre todo por Iser (1972 = 1974), quien llevará a sus últimas consecuencias la teoría de Ingarden (1931 = 1973), para quien las lagunas, rupturas y lugares de indeterminación de un texto tenían ya tanta importancia como las explicaciones dadas por el autor; Iser viene a sostener que, cuantos más hiatos presenta un relato, más fascinante es para el lector, pues son precisamente esos hiatos los que nos ofrecen una posibilidad para entrar en el texto y colaborar con él, a través de un trabajo de "concretización":

The hiatus that blocks the flow of sentences is, in Ingarden eyes, the product of chance, and is to be regarded as a flaw; this is typical of his adherence to the classical idea of art. If one regards the sentence sequence as a continual flow, this implies that the anticipation aroused by one sentence will generally be realized by the text, and the frustration of one's expectations will arouse feelings of exasperation. And yet literary texts are full of unexpected twists and turns, and frustration of expectations. Even in the simplest story there is bound to be some kind of blockage, if only because no tale can ever be told in its entirety. Indeed it is only through inevitable omissions that a story gains its dynamism. Thus whenever the flow is interrupted and we are led off in unexpected directions, the opportunity is given to us to bring into play our own faculty for establishing connections -for filling in the gaps left by the text itself (pp. 279-280).

La relativización radical de las nociones de unidad y acabado es precisamente la piedra de toque, desde hace un cuarto de siglo, de una disciplina todavía joven, pero que ha dado ya frutos de interés. Nos referimos a la crítica genética o génesis textual, que dispone actualmente de un léxico consolidado y una bibliografía muy respetable, amén de varias revistas y colecciones de prestigio -por no hablar de los "institutos" y laboratorios en que se desarrolla y de las ediciones de manuscritos (de Hugo, Flaubert, Zola, Valéry y Proust, por ejemplo, por atenernos a la tradición francesa) a las que destinan parte de sus investigaciones un buen número de especialistas⁽¹¹⁾. Como es sabido, la apuesta científica de la genética es el estudio de los "antetextos" -la masa de los documentos de redacción que han precedi-

⁽¹⁰⁾ Recordemos que Borges (Rodríguez Monegal, 1983: 217), ferviente admirador de Poe, defenderá el relato breve alegando, además, una razón biográfica (orgánica) que no acaba de convencer: la ceguera, que no le habría permitido pensar, escribir ni recordar de un tirón una obra larga (los borradores, en su caso, "tienen que ser mentales").

⁽¹¹⁾ Véase De Biasi (1990) y la recopilación *De la genèse du texte littéraire...*, realizada por Almuth Grésillon

do al texto definitivo: notas, pruebas corregidas, etc.-, término utilizado en lugar de otros más simples o menos formales (como el de “borradores”) y en estrecha consonancia (aunque supuestamente no aceptada por muchos genetistas) con la mítica teoría del “texto”, tan exitosa en Francia a partir de finales de los años sesenta, pero actualmente muy olvidada. Naturalmente, la importancia que la nueva disciplina -cuyo antecedente, de hecho, es la vieja crítica de las fuentes- concede al antetexto tiende a privilegiar el manuscrito o genotexto (el producto inacabado, *in statu nascendi*, o trabajo de codificación) frente al fenotexto (el producto acabado y encerrado en sí mismo, *ne varietur*), unidad, esta última, a la que el estructuralismo habría consagrado su atención exclusiva. Así, por ejemplo, Debray-Genette (1982), después de distinguir los genetistas o textólogos (preocupados por la noción de textual, y dentro de los cuales se incluye) de los estructuralistas o textualistas (interesados por la literaridad), sostiene que las ideas en las que se basan estos últimos -las de acabamiento, acabado y finalidad (Hamon, 1975), y que convergerían en el concepto de obra son relativas y aleatorias, apuntando que la misma noción de clausura (“clôture”) es más una hipótesis de escuela (suponemos que se refiere al estructuralismo puro y duro) que una evidencia científica. Debray-Genette aboga sin embargo por una colaboración estrecha entre textólogos y textualistas, ya que, señala, los primeros podrían enseñar a los segundos “la relativité de la critique et les plaisirs de la science”, mientras que los segundos enseñarían a los primeros “la relativité de la science et les plaisirs de la critique” (p. 168).

Nos parecen desmesuradas las palabras con que los genetistas acusan indiscriminadamente a la escuela estructuralista por su supuesta definición del texto como objeto o sistema cerrado -concepción “monumental”, dicen, a la que ellos oponen una concepción abierta, “musical”-; habría que matizar, al menos, que dicha idea del texto es propia, en todo caso, del primer estructuralismo, poco permeable todavía a las aportaciones del marxismo y el freudismo. Para convencerse de ello, no hay más que releer sin prejuicios el famoso artículo “Texte” que Barthes (1973 = 1990) dedicó al tema inspirándose en Kristeva -esa “étrangère”, había dicho pocos años antes de la búlgara en un feliz hallazgo con que, de paso, calificaba la disciplina (la ciencia semiótica) a la que se consagraba (Barthes, 1970 = 1984)-; en ese artículo el concepto de texto es definido (como casi todo en Barthes) a partir de una serie de oposiciones (de las que el autor promociona, precisamente, el primer término): entre productividad y producto, “signifiante” y significación, “sémanalyse” y semiótica, etc.⁽¹²⁾.

Sea como fuere, en calidad de ciencia de los antetextos la crítica genética pretende erigirse en una suerte de teoría general de la tachadura, ya que un manuscrito sin tachaduras -actividad metalingüística por excelencia, pues opera encima de un texto previo para, en cierta forma, destruirlo (Rey-Debove, 1981: 9)- no plantea ningún problema de legibilidad, y por tanto no presenta ningún interés para un estudio sobre la génesis de la obra. Sólo rastreando el trabajo incansante de formulación y reformulación patente en los documentos de redacción seremos capaces de restituir la arqueología o la prehistoria del texto (una parte importante de su “biografía”); y sólo así, también, podremos captar algo aparentemente inaprensible: el paso del pensamiento al lenguaje. Es lógico, en este sentido, que la genética invoque tanto a Flaubert -tal vez el primer escritor, en Francia, que ha conservado sistemáticamente la casi totalidad de sus manuscritos-, quien escribió (el 15 de abril de 1852) a

(1988). Para una aproximación general remitimos al ensayo de esta misma autora (Grésillon, 1994), una de las más sólidas especialistas -junto con De Biasi, Debray-Genette, Hay, Laufer o Lebrave- en esta nueva “ciencia”; su libro es esforzado y muy globalizador, y destaca por la riqueza del aparato iconográfico, el glosario anexo y la bibliografía a la que remite; nos parece sin embargo demasiado enfático y optimista en las numerosas asociaciones que utiliza para insistir en la sintonía que la genética mantendría con las principales corrientes del pensamiento del siglo XX.

⁽¹²⁾ Añadamos que nos parece asimismo significativo que el artículo “Texte” del conocido *Dictionnaire* de Ducrot y Todorov (1972) sea completado y en cierta manera reformulado, en el apéndice, por otro con idéntico título -pero no escrito por Todorov, sino por François Wahl, y con el revelador subtítulo de “Le texte comme productivité”.

Louise Colet, refiriéndose a los borradores de *Madame Bovary*: “Quand mon roman sera fini, dans un an, je t’apporterai mon ms. [manuscrit] complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j’arrive à faire une phrase” (Flaubert, 1963: 69).

Como ya hemos dejado entrever al comentar sumariamente la obra de Grésillon (nota 11), podemos preguntarnos si los especialistas en esa nueva esfera de la crítica, a menudo temerosos ante la posibilidad de que sea considerada como una moda doctamente esnob, no pretenden ensalzarla al estatuto de gnosis⁽¹³⁾. No deja de ser tampoco revelador el deje algo vanidoso que adopta la genética al argumentar sus investigaciones armonizándolas con los signos de nuestra época. Así lo hacen, por ejemplo, Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave y Catherine Viollet (1990), quienes han escogido el *Cahier* manuscrito 3 de Proust (dentro de los cahiers del *Contre Sainte-Beuve*) para ilustrar sus tesis; y ello, en un volumen ciertamente delicado, cuyo subtítulo (“Les intermittences de l’écriture”) constituye ya de por sí toda una declaración de principios e intenciones:

Il n’est que de songer au prix accordé aux nouvelles recherches linguistiques sur l’ellipse ou à la prédilection dont jouit dans l’ensemble des arts la forme du fragment. Tout se passe en effet comme si pour des pans entiers de la production intellectuelle le principe classique -du moins en Occident- des entités finies, des oeuvres et modèles clôturés et des formes achevées avait, avec les temps modernes, cédé la place à un principe diamétralement opposé: celui de la structure ouverte et de la forme inachevée, inachevée par essence et non par accident. Comme si, entre l’énoncé hégélien ‘la vérité, c’est la totalité’ et l’énoncé lacanien ‘la vérité est pas-toute’, en passant par le caractère nécessairement ‘non terminable’ de la cure psychanalytique de Freud ou le ‘work in progress’ de Joyce, tout un système de pensées -et de valeurs- s’était renversé (p. 63).

Pese a la solemnidad que rezuman declaraciones de este estilo, lo que realmente interesa destacar es que la genética ha contribuido decisivamente a situar bajo sospecha el paradigma continuista que la retórica ha entronizado como ley discursiva -y como ley discursiva vigente no sólo en la idea que se hacen de su obra los creadores, sino también entre gran parte de los teóricos y críticos de la literatura. No en vano, para la genética toda obra literaria es un *puzzle* o un *collage*, cuando no un *patchwork* o un *quilt*, metáforas de la escritura hasta no hace mucho vergonzantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁽¹⁴⁾

ARISTÓTELES (1994): *Poética*. Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota, Bosch, Barcelona.

BARTHES, R. (1966 = 1984): “L’analyse rhétorique”, en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, pp. 133-139.

⁽¹³⁾ En este sentido, y por no traer aquí más que un solo ejemplo, sorprende el tono ampuloso que adopta Compagnon (1992) -uno de los principales colaboradores de la edición de la Recherche en la última Pléiade-, al defender la genética y censurar globalmente (a través de Popper) el psicoanálisis y la deconstrucción como visiones del mundo no “falsificables” (como gnosis), y por tanto no “validables” en tanto que modelos críticos aplicados a la literatura.

⁽¹⁴⁾ No señalamos el lugar de edición cuando éste es París.

- BARTHES, R. (1966): “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, pp. 1-27.
- BARTHES, R. (1970 = 1984): “L’étrangère”, en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, pp. 197-200.
- BARTHES, R. (1973 = 1990): “Texte (théorie du)”, en *Encyclopaedia Universalis*, 22, Encyclopaedia Universalis, pp. 370-374.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil.
- BARTHES, R. (1977): *Fragments d’un discours amoureux*, Seuil.
- BARTHES, R. (1980): *La Chambre claire*, Gallimard/Seuil.
- BAUDELAIRE, Ch. (1961): *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pléiade.
- BENNINGTON, G., DERRIDA, J. (1991): *Jacques Derrida*, Seuil.
- BLANCHOT, M. (1971): *L’Amitié*, Gallimard.
- BLANCHOT, M. (1980): *L’écriture du désastre*, Gallimard.
- CALVINO, I. (1959 = 1978): *Il cavaliere inessistente*, en *I nostri antenati*, Einaudi, Turín.
- COMPAGNON, A. (1992): “Ce qu’on ne peut plus dire de Proust”, *Littérature*, 88, pp. 54-61.
- DÄLLENBACH, L. (1981): “D’une métaphore totalisante: la mosaïque balzacienne”, *Lettere Italiane*, 33, n° 4, pp. 493-508.
- DE BIASI, P.-M. (1990): “Vers une science de la littérature: l’analyse des manuscrits et la genèse de l’oeuvre”, en *Encyclopaedia Universalis* (Symposium, Les enjeux, 2), Encyclopaedia Universalis, pp. 924-937.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1982): “Génétique et théories littéraires”, en HAY, L. y P. NAGI (ed.): *Avant-texte, texte, après-texte*, CNRS, pp. 167-170.
- DE MAN, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven.
- DUCROT, O. y T. TODOROV (1972): “Texte”, en *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 375-382.
- FLAUBERT, G. (1963): *Extraits de la correspondance ou Préface de la vie d’écrivain*, Seuil.
- GENETTE, G. (1966 = 1969): “Raisons de la critique pure”, in *Figures II*, Seuil, pp. 7-22.
- GENETTE, G. (1966a = 1969): “Rhétorique et enseignement”, en *Figures II*, Seuil, pp. 23-42.
- GENETTE, G. (1969): “Frontières du récit”, en *Figures II*, Seuil, pp. 49-69.
- GENETTE, G. (1969a): “Vraisemblance et motivation”, en *Figures II*, Seuil, pp. 71-99.
- GENETTE, G. (1970): “La rhétorique restreinte”, *Communications*, 16 (“Recherches rhétoriques”), pp. 158-171.

- GENETTE, G. (1972): "Discours du récit", en *Figures III*, Seuil, pp. 67-282.
- GRÉSILLON, A. (comp.) (1988): *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*, Du Lérot, Tusson.
- GRÉSILLON, A. (1994): *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF.
- GRÉSILLON, A., J.-L. LEBRAVE, C. VIOLLET: (1990): *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Tusson.
- HAMON, Ph. (1975): "Clausules", *Poétique*, 24, pp. 495-526.
- INGARDEN, R. (1931 = 1973): *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Evanston.
- ISER, W. (1972 = 1974): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- KERMODE, F. (1967): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Nueva York.
- KERMODE, F. (1979): *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- KERMODE, F. (1989): "Fragments and Ruins", en *History and value*, Clarendon Press, Óxford, pp. 128-146.
- KIBÉDI-VARGA, A. (1970): *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Didier.
- KIBÉDI-VARGA, A. (1979): "Texte: discours et récit", *Revue d'esthétique*, 1-2, pp. 374-381.
- KIBÉDI-VARGA, A. (1994): "Le moi et les choses", *C.R.I.N.*, 28 ("Proust contemporain"), pp. 29-39.
- KRISTEVA, J. (1966-1967 = 1969): "Le texte clos", en *Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, pp. 52-81.
- KUENTZ, P. (1970): "La 'rhétorique' ou la mise à l'écart", *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"), pp. 143-157.
- LOTMAN, Y. M. (1970 = 1982): *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.
- MACHEREY, P. (1966): *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero.
- MORIER, H. (1961 = 1989): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988 = 1991): *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid.
- PERELMAN, Ch., L. OLBRECHTS-TYTECA (1988): *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruselas.
- PIERSSENS, M. (1988): "What Does Fiction Know?", *SubStance*, 55, pp. 3-17.
- POE, E. A. (1846 = 1950): "The Philosophy of Composition", en *Selected Prose and Poetry*, Rinehart, Nueva York, pp. 373-383.
- POE, E. A. (1847 = 1984): "Nathaniel Hawthorne", en *Essays and Reviews, The Library of America*, Literary Classics of the United States, Nueva York, pp. 568-588.

- REY-DEBOVE, J. (1981): "Pour une lecture de la rature", *Semiotica*, 36, 1/2, pp. 1-32.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1983): *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona.
- ROUDAUT, J. (1990): "Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité", en *Encyclopaedia Universalis* (Symposium, Les enjeux 1, III Création et culture), Encyclopaedia Universalis, pp. 419-426.
- TODOROV, T. (1970): "Synecdoques", *Communications*, 16 ("Recherches rhétoriques"), pp. 26-35.
- VALÉRY, P. (1957): *Oeuvres*, I, Gallimard, Pléiade.
- VALÉRY, P. (1926 y 1946 = 1960): *La soirée avec Monsieur Teste*, en *Oeuvres*, II, Gallimard, Pléiade.
- WAHL, F. (1972): "Texte. Le texte comme productivité", en DUCROT, O. y T. TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 443-448.