

tomamos como estereofonía narrativa no sea sino una esquizofrenia oculta. Por una parte, el monólogo interior de Adelina es a un tiempo *monólogo* de agonía y *escritura* de diario, presente absoluto y pasado carcelario —no en vano el título original de la novela era *La jaula*— y, finalmente, ella misma puede verse desde dentro y desde fuera: “No sé si la vida es un largo camino o una mirada instantánea en la que se mezclan tiempos, personas, hechos. Tampoco sé si son estos ojos míos los que observan. Hay momentos, como ahora, en que lo miro todo desde tan lejos que alcanzo a verme con los ojos cerrados...” (p. 135).

¿Quién es, pues, esta narradora? Otra mujer, anónima como tantas; otra y la misma, la sombra de Adelina, quizá, o su reflejo, que no es sino otra forma de la sombra, del tiempo, en el seno de esta paradoja en la que convergen lo interior y lo exterior, lo distante y lo cercano. El “largo camino” y la “mirada instantánea” se funden, negando su contradicción en esa *con-fusión*; donde se traslapan el pasado y el presente, el sujeto y el objeto; donde se superponen incluso una novela y otra, escritas en distintos tiempos, en torno a distintas vidas. Ana, Elena, Adelina: tres mujeres, tres proyectos, tres esbozos. Las tres podrían decir que “la vida escapa entre los proyectos ajenos”. Las tres, prisioneras de sí mismas y del mundo social que las rodea, podrían figurar en una novela que se llamara *La jaula*. Lo cierto es que en este híbrido insospechado, esta suerte de archinovela que el lector ha construido a partir de la reedición enjaulada de tres novelas cortas de Aline Pettersson, *Colores y sombras* es tres novelas en una y un origami compuesto que nos da la figura de la jaula, de la espera, de un pájaro con las alas cortadas, con el color de la intensidad de la vida interior y la sombra de la promesa que nunca se cumplió.

Luz Aurora PIMENTEL

Luz Aurora PIMENTEL, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998. 191 pp.

Todos los libros que han intentando sistematizar en su momento el campo fértil de la narratología lo han hecho inclinándose hacia una tendencia o modelo analítico en particular. Así, Helena Beristáin en su libro de 1982, *Análisis estructural del relato literario*, dejaba ver desde el mismísimo título la orientación de su trabajo que se adhería en sus presupuestos teóricos a los planteamientos de los estructuralistas franceses de los años sesentas principalmente. Así la presencia y el peso de los colaboradores del famoso número de *Communications* 8 de 1966 se hacía evidente con figuras como Bremond,

Todorov (con su calco lingüístico de la sintaxis de las acciones), Greimas (con su modelo actancial), Genette y las cuestiones de temporalidad, el primer Barthes de los nudos y las catálisis, mas no el posestructuralista de las lexías y los códigos de *S/Z*. El volumen de claro propósito pedagógico se dividía en sendas partes dedicadas a los planos de la historia y del discurso; y esta segunda sección se complementaba con un esquema de figuras retóricas aplicadas a la narrativa. Esta división entre historia y discurso —a todas luces metafórica y artificial— ha cobrado carta de naturalidad en la mayoría de los estudios narratológicos (como por ejemplo *Story and Discourse*, publicado en 1978, de Seymour Chatman), y el libro de Luz Aurora Pimentel no está exento, como se verá más adelante, de secundar tal presupuesto conceptual.

Otro manual de los años ochentas que buscaba hacer una síntesis compacta de la materia es el de Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983). La profesora israelí se valía principalmente de la aportaciones genettianas, como es la diferenciación entre focalización y voz narrativa. La autora de *El relato en perspectiva*, por su parte, no oculta su admiración por los aportes del narratólogo francés. En algún momento nos dice: “La teoría de la focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado todo el pensamiento teórico sobre este aspecto de la narratología” (p. 95). Tal reconocimiento no obsta para que en más de una ocasión le corrija la plana.

Así, al considerar el *tempo* de la narración y sus cuatro ritmos narrativos básicos (pausa descriptiva, escena, resumen y elipsis), encuentra como poco convincente que Genette asuma como “criterio exclusivo” para la escena que se dé en diálogo, ya que como ella corrobora puede irazonada o acompañada de detalles descriptivos y narrativos (p. 50), lo cual le confiere —a diferencia de lo que postula Genette— un *tempo* variable. Otro rubro en el que disiente del maestro francés es cuando demuestra —con su agudo conocimiento de la narrativa universal— que un casillero vacío en el modelo genettiano, hipotéticamente asignado a “una relación durativa en la que el tiempo del discurso —es decir, su extensión— sea considerablemente mayor que el tiempo de la historia” (p. 53), en verdad existe, al traer a colación la escena de *To the Lighthouse*, en que Mrs. Ramsay monologa mentalmente mientras su hijo recorta una ilustración de una revista.

Todos estos ejemplos asumen como evidente que —por lo menos desde el punto de vista de la teoría— existen dos tiempos: uno que se espacializa en la extensión de texto asignado a un evento narrativo, y otro abstracto, virtual o mentalmente construido que corre paralelo al del discurso, ya sea tendiendo a coincidir o a separarse de él. Así es como parece funcionar la relación entre historia y discurso. Los cuatro movimientos básicos postulados por Genette presuponen ciertos tipos de vínculo entre estas dos categorías. En la pausa

descriptiva se detiene el tiempo de la historia; en el resumen, en una cuantas líneas se pueden obviar años de la vida de un personaje; en la escena se postula como condición necesaria una relación isócrona entre historia y discurso. Pero, ¿realmente funciona así un relato o se están extrapolando una serie de ajustes y operaciones mentales que el lector continuamente realiza para construir, aun cuando sea de manera provisional, marcos de referencia que confieran un sentido de cohesividad a la experiencia de la lectura?

En otro orden de cosas, la pareja historia/discurso es un préstamo conceptual: una transposición analógica que distorsiona el sentido y la cobertura original que Benveniste les asigna en su modelo de la enunciación. Recordemos que para el lingüista francés esta dicotomía se refiere a los polos posibles que nos remitan o no al sujeto que enuncia en cualquier manifestación lingüística: grado cero en la *historia* (¿quién narra o desde dónde se enuncia un texto histórico?) vs. marcas de subjetividad (deícticos, pronombres personales, etcétera) en el *discurso*.

Antes de pasar al centro conceptual del trabajo, emblematizado de alguna manera por el título mismo del libro, tal vez sea conveniente hacer un breve paréntesis histórico que nos lleve allí más fácilmente. Como ya se mencionó, todos los críticos y comentaristas concuerdan en que la distinción entre el foco y la voz de la narración es un avance respecto de los modelos anglosajones que privilegiaban el concepto de punto de vista. Genette, en su tercer volumen de *Figures*, percibe un cierto grado de confusión en el manejo de este concepto, puesto que con la misma terminología se trata de dar cuenta de dos niveles distintos, como sería el caso del esquema cuaternario de Cleanth Brooks y Penn Warren, incluido en su antología universitaria *Understanding Fiction* (1943). En vez de esto, Genette nos insta a plantearnos dos preguntas: 1) ¿quién narra? y 2) ¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? Al responderlas, Genette está en posición de proponer una dicotomía que deslinda claramente “entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato”. Por ejemplo, en *El retrato del artista adolescente*, Stephen Dedalus no es el narrador —aunque varios lectores retrospectivamente se queden con esa impresión— pero en él se focaliza el material narrado.

Luz Aurora parte de esta distinción para formular su modelo. Al igual que Rimmon-Kenan también se nutre de las ideas de Uspensky sobre las variedades de perspectiva que implican diversos puntos de vista y las restricciones que los acompañan (ya sean perceptuales, cognitivos, ideológicos, etcétera), pero evita las confusiones en que incurre la profesora de la Universidad de Jerusalén, quien hace una verdadera ensalada con las ideas de varios teóricos del relato en el capítulo dedicado al problema de la focalización. Nuestra

autora introduce otro elemento en su esquema, proveniente de las clases de trama propuestas por Iser en *El acto de la lectura*, con lo cual tenemos cuatro tipos posibles de perspectiva: la perspectiva del narrador, de los personajes, de la trama y del lector. Aquí se encuentra el aporte propositivo de esta obra que ahonda y teje más fino en torno a esta categoría narratológica. Es una lástima que al tratar el tercer tipo, la perspectiva de la trama, el ejemplo principal no provenga de la narrativa sino de la literatura dramática, del *King Lear* shakespereano.

El espacio limitado de una reseña tal vez no permita hacer justicia a este estudio de la teoría narrativa, el cual seguramente llenará un vacío en los medios académicos universitarios, necesitados de una guía certera y confiable para el estudiante que se aventura por las intrincadas veredas de la narratología. En ese papel de cicerone, las credenciales de Luz Aurora son óptimas. Tampoco quisiera estropear la lectura de este libro —que una colega en otra ocasión comparó con una novela— abundando demasiado sobre su contenido; tan sólo me gustaría hacer una sugerencia “disonante” respecto a su estructura. Siento, y tal vez eso sea una percepción meramente subjetiva, que el capítulo inicial que trata de la dimensión espacial del relato tendría más sentido en otra parte del texto. Por un lado, muestra una densidad terminológica que no tiene el resto del volumen, y algunos de los juicios a los que se llega (como las implicaciones focalizantes de la descripción) le dirán más al lector una vez que le hayan presentado las diversas facetas de la noción de perspectiva.

Por último, debo indicar un par de casos en que difiero de la manera en que la doctora Pimentel se aproxima al aspecto *descriptivo* del relato literario. En primer lugar, con la confianza que dan los años de trato y amistad con la autora, quisiera señalar que a veces veo un excesivo afán nominalista cuando trata la cuestión de la descripción. Por ejemplo, en el pasaje de *Ulysses* citado en la página 33 (proveniente del capítulo conocido como “Eolo”), yo no percibo una descripción, sino una enumeración toponímica vehiculada por el narrador que anticipa los gritos del empleado tranviario. Pasando a otra novela comentada en *El relato en perspectiva*, las citas iniciales de *Le père Goriot* dejan de lado los comentarios parentéticos del narrador que implican aspectos cognitivos e ideológicos de la perspectiva del relato. Así el narrador construido por Balzac puede llegar a los extremos de machacar un punto hasta pecar de redundante o declararse lingüísticamente incompetente para nombrar algo que no existe en la lengua o los diccionarios, como es el olor a pensión. Asimismo puede hacer juegos metaficcionales, dándonos a entender que no quiere pasar por prolijo ya que una descripción adecuada del mobiliario de la casa de madame Vauquer sólo serviría para retardar el relato (que es

exactamente como Barthes explica en nuestro siglo la función de las catálisis descriptivas), error que sería imperdonable ante los ojos del lector. Más allá de la confluencia o divergencia de opinión, los libros que llegan a ser realmente significativos —como *Discours de récit* de Genette, *S/Z* de Barthes o *Transparent Minds* de Dorrit Cohn— son aquellos que abren otros espacios de reflexión y nos permiten plantearnos precisamente este tipo de interrogantes.

Jorge ALCÁZAR

Jewelle GOMEZ, *The Gilda Stories: A Novel*. Nueva York, Firebrand Books, 1991.

Dentro del *corpus* más notorio de la teoría y crítica literaria afroestadounidense y, más específicamente, feminista, destaca una idea usada de modo recurrente y que en muchos casos ha caracterizado también muchos textos de ficción escritos por afroestadounidenses. Se trata de la importancia fundamental que ha tenido en la literatura de este grupo social y cultural el concepto de *memoria*, de ahí que frases como “our struggle is also a struggle of memory against forgetting”¹ resultan más que pertinentes al abordar un texto como *The Gilda Stories* de Jewelle Gomez.

En esta novela de una poco conocida escritora estadounidense se observa claramente la revisión y re-elaboración de una figura ya tradicional, demostrando que, como dice y muestra Vicente Quirarte en su libro *Sintaxis del vampiro*, un mito evoluciona en tanto que una comunidad centra sus necesidades en él. Aunque quizá no sea posible y sí muy arriesgado hablar del vampiro como mito relacionado estrictamente con toda la comunidad afroestadounidense, vale la pena señalar que las transformaciones que hace Gomez de la figura del vampiro son sumamente significativas al considerarlas dentro del contexto específico de este grupo.

Será bueno tener en mente la propuesta de Roland Barthes en *Mythologies*, donde dice que un mito o figura mítica es un sistema semiológico secundario, pues surge de la reunión de sistemas primarios, características, actitudes, temas o principios ya codificados por la comunidad. Al hablar de los elementos que convergen en el vampiro hay que pensar en la supuesta eternidad, la juventud perpetua, la transgresión al poseer los dos anteriores y al conseguir esa vida en muerte a través de la sangre, literalmente la vida de otros, como

¹ Bell HOOKS, *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston, Soth End Press, 1990, p. 40.