

Juicios, Progresiones y Experiencia Retórica de la Narrativa.

Patricia Silva y Stephen W. Gilbert (Trad. 2014)
Departamento de Letras. UdeG

Texto original: Phelan, James (2007), Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative. Publicado en: University of Ohio Press, Pages 1-24.

A los críticos les gusta reiterar la idea nada interesante de que el teatro depende del conflicto. Pero, esto no es así. Depende de la interacción — la interacción entre la acción en el escenario y la audiencia que asiste.

David Hare, El Guardián, 16 de julio de 2005

*La palabra "valor" es inseparable de la palabra "juicio".
Gérard Genette, "¿Qué son los valores estéticos?"*

Cuando leemos una narración por primera vez (o cuando alguien los lee para nosotros), nos damos cuenta de que en ellos generalmente aparecen chicos (o chicas) buenos, como Cenicienta y el Príncipe, y chicos (o chicas) malos, como, la madrastra de Cenicienta y sus hermanastras, y de que la narración por sí misma nos indica qué tipo de personaje es cada uno. En una versión de "Cenicienta", por ejemplo, el narrador nos dice en la primera página que Cenicienta es una joven "de bondad y dulzura incomparables, que había heredado de su madre, quien era la mejor persona en el mundo" y que su madrastra es "la mujer más altanera y orgullosa que jamás se haya visto." Para ubicar los comentarios del narrador en los términos que David Hare utiliza en el primer epígrafe, nos ponemos del lado de Cenicienta antes de que la narración presente la naturaleza del conflicto implícito en esta descripción tan contrastante (aun sabiendo que estamos leyendo un

cuento de hadas). Nos situamos del lado de Cenicienta porque, para aplicar los términos que Gérard Genette utiliza en el segundo epígrafe, juzgamos a Cenicienta de manera positiva y a su madrastra de manera negativa —valoramos sus rasgos de carácter, pero no valoramos los de su madrastra. Conforme "Cenicienta" prosigue más allá de este primer párrafo, la narración no sólo refuerza estos juicios iniciales, sino que también se apoya en ellos para influir significativamente en nuestras esperanzas y deseos de que Cenicienta escape de la tiranía de su madrastra. Conforme nos volvemos lectores más avanzados y encontramos narraciones más sofisticadas, nos topamos con personajes para quienes las simples etiquetas de "chicos buenos" y "chicos malos" ya no resultan adecuadas; sin embargo, seguimos haciendo juicios éticos sobre ellos y, de hecho, de los autores y narradores que nos cuentan acerca de ellos. Uno de los principales argumentos de este libro será que estos juicios son tan cruciales para los tipos de interacciones que hacemos con estas narraciones sofisticadas como los son nuestros juicios en "Cenicienta" para nuestra interacción con el cuento de hadas.

Para poner otro ejemplo, considere este pasaje de "Corte de pelo" de Ring Lardner en el cual el narrador de Lardner, Whitey el peluquero, le cuenta a su nuevo cliente que viene de fuera un poco acerca de Jim Kendall y su esposa:

Como le digo, ella se habría divorciado de Jim, si sola hubiera podido sostener a su familia, pero siempre acariciaba la esperanza de que Jim abandonara esos malos hábitos y le diera algo más que dos o tres dólares por semana.

Hubo un tiempo en que solía ir a la oficina de su marido y pedía que le dieran su salario, pero después de una o dos veces, él logró vengarse pidiendo casi todo su sueldo por adelantado. Enseguida se largó a contar por todo el pueblo cómo había conseguido vencer en astucia a su mujer. ¡Era ciertamente muy astuto!(25)

Lo que sucede aquí no es sólo que juzguemos a Jim de manera mucho más negativa de lo que lo hace Whitey (reconocemos el egoísmo y la mezquindad de Jim; Whitey lo considera como un embaucador divertido), sino también que juzgamos a Whitey igualmente de manera negativa (aunque no mezquino ni egoísta por sí mismo, él es tan poco intuitivo moralmente que no reconoce el egoísmo y la mezquindad de Jim). Sin embargo, conforme juzgamos a este personaje y a este narrador negativamente, también aprobamos la visión moral del Ring Lardner implícito ya que sentimos que él nos está guiando para hacer estos juicios. Además, estamos registrando tácitamente la habilidad de Lardner para comunicarnos estos juicios mientras usamos únicamente el discurso de Whitey. Como consecuencia, nuestra interacción es similar, pero más complicada que como lo es en "Cenicienta". Vemos a Kendall como cruel y, por lo tanto, peligroso, a Whitey como obtuso y quizá, por consiguiente, peligroso, y a Lardner como un practicante hábil con quien a nosotros nos gustaría colaborar en seguida.

Podríamos, por supuesto, continuar la escalera de narraciones sofisticadas para observar los casos en los cuales nuestras discriminaciones morales entre los personajes, así como nuestras interacciones correspondientes, son mucho más sutiles que lo que son en "Corte de pelo" —e incluso en narraciones que no parecen brindarnos indicaciones suficientes para hacer discriminaciones claras y firmes. Más adelante en este libro subiré por esa escalera, pero por el momento deseo tomar una pausa en el peldaño de Lardner porque es suficientemente alto para permitirme exponer la triple tesis que presento en este libro. (1) Los juicios que nosotros los lectores de narrativa hacemos acerca de los personajes y narradores (tanto narradores como autores) son cruciales para nuestra experiencia —y comprensión— de la forma narrativa. Por forma me refiero a la presentación particular de los elementos, técnicas y estructura de una narración al servicio de un conjunto de interacciones de lectura que conducen a efectos finales particulares en la audiencia implícita.¹

(2) La forma narrativa, a su vez, se experimenta a través del proceso temporal de lectura y de respuesta a la narración. Como consecuencia, para explicar esa experiencia de la forma necesitamos enfocarnos en la progresión de la narración, es decir, en la síntesis tanto de la dinámica textual, que regula el movimiento de la narración desde el inicio pasando por la parte media hasta el final, como de las dinámicas lectoras —a lo que he llamado nuestra interacción— que ambas siguen y las cuales influyen en dicha dinámica textual. (3) Como elementos principales de la experiencia narrativa, los juicios narrativos y las progresiones narrativas son los responsables de los diversos componentes de esa experiencia, especialmente la interrelación significativa de la forma, ética y estética —aunque los juicios y progresiones no explican en su totalidad todo lo que desearíamos saber acerca de la ética y la estética.

Esta tesis triple en sí misma se comprende mejor dentro de un enfoque retórico de la narrativa más amplio que puede esquematizarse a través de una discusión de sus cinco principios más importantes.² El primer principio es que la narrativa puede comprenderse fructíferamente como un acto retórico: alguien que cuenta a alguien más en algún momento y con algún propósito que algo sucedió. En la narrativa ficcional, la situación retórica es doble: el narrador cuenta su historia a su narratario para sus propósitos, mientras que el autor comunica a su audiencia para sus propios propósitos, tanto esa historia como la narración del narrador. Al igual que lo que discuto en *Vivir para contarlo (Living to Tell About It)*, el reconocer las consecuencias de esta doble situación comunicativa (un texto, más de un narrador, más de una audiencia, más de un propósito) es fundamental para la comprensión retórica de la narración del personaje. (En la narrativa no ficcional, el punto hasta el cual la situación narrativa es doble dependerá del punto hasta el cual el autor indica su diferencia o similitud con respecto al “Yo” que cuenta la historia.) En “Corte de pelo” ficcional, Lardner utiliza el relato de Whitey de su historia acerca de las proezas de Jim y su muerte “accidental” al nuevo cliente como una forma de expresar un relato totalmente diferente a su (es decir, de Lardner) audiencia implícita. Mientras que el propósito de Whitey es entretener al cliente con sus cuentos sobre las bromas de Jim y su trágico final, el de Lardner es expresar las

consecuencias escalofriantes que surgen de la incapacidad de Whitey —y del grupo de hombres que representa— para reconocer ya sea la profundidad de la crueldad de Jim o la justicia bastante dura que Doc Stair y Paul Dickson imponen por separado y juntos.

Segundo, el método supone una relación recursiva (o ciclo de retroalimentación) entre la agencia autorial, el fenómeno textual (que incluye las relaciones intertextuales) y la respuesta del lector. En otras palabras, para los fines de interpretación de textos narrativos, el enfoque supone que los textos están diseñados por los autores con el fin de afectar a los lectores de una manera en particular; que estos diseños se transmiten a través de palabras, técnicas, estructuras, formas y relaciones dialógicas de los textos, así como de los géneros y las convenciones que los lectores utilizan para entenderlos; además de que las respuestas del lector son una función de y, por ende, una guía sobre la forma en que los diseños se crean a través de los fenómenos textuales e intertextuales. Al mismo tiempo, las respuestas del lector son también una prueba de la eficacia de estos diseños.

Tercero, el modelo de audiencia detrás de la concepción del enfoque de la respuesta del lector es la desarrollada por Peter J. Rabinowitz, la cual he modificado ligeramente (Rabinowitz 1977; Phelan 1996: 135–53). Este modelo identifica cuatro audiencias principales: el lector de carne y hueso o real, la audiencia autorial (el lector ideal del autor o lo que arriba he llamado el lector implícito), la audiencia narrativa (la posición del observador dentro del mundo de la narración que asume el lector de carne y hueso) y el narratario (la audiencia abordada por el narrador). El modelo supone que el lector de carne y hueso (o real) busca entrar a la audiencia autorial; es decir, cuando hablo de lo que “nosotros” los lectores hacemos en respuesta al texto narrativo, me refiero a las actividades de la audiencia autorial. En "Corte de pelo", yo como un lector de carne y hueso individual soy distinto del cliente en la silla del peluquero Whitey, el narratario, pero entro tanto en la audiencia de la narración, que cree en la existencia real de Whitey, el cliente, Jim y los demás personajes (de ahí que, la audiencia de la narración se encuentre en la posición de observar a

Whitey que cuenta la historia al cliente), como en la audiencia autorial. La audiencia autorial reconoce la comunicación cuidadosa de Lardner a través del discurso generalmente desordenado de Whitey. El concepto del lector de carne y hueso permite al enfoque retórico reconocer que las diferencias entre los lectores individuales pueden llevar a distintas respuestas e interpretaciones, mientras que el concepto de audiencia autorial permite al enfoque retórico considerar las maneras en que los lectores pueden compartir la experiencia de leer narrativa. De hecho, algunas veces, los teóricos de la retórica utilizarán diferencias entre los lectores de carne y hueso como una manera de identificar dificultades en la construcción de una progresión, una manera, es decir, de señalar las fuentes de desacuerdo interpretativo en la dinámica textual.

Metodológicamente, el ciclo de retroalimentación entre el autor, texto y lector significa que el crítico retórico puede empezar la investigación interpretativa a partir de cualquiera de estos puntos en el triángulo retórico, pero la investigación necesariamente considerará la forma en que cada punto influye y puede ser influenciado por los otros dos. Con "Corte de pelo", podemos empezar con la manera en que el texto yuxtapone el comportamiento de Jim y los juicios de Whitey ("Enseguida se largó a contar por todo el pueblo cómo había conseguido vencer en astucia a su mujer. ¡Era ciertamente muy astuto!") con el fin de llamar la atención a la incongruencia entre ellos. De aquí que, hay un corto paso hacia Lardner como diseñador de esa incongruencia y hacia los juicios de la audiencia de Jim, Whitey, y el mismo Lardner. Alternativamente, podríamos empezar con nuestro sentido general de que ni Jim ni Whitey son personajes dignos de admiración y, entonces, regresar al texto por las fuentes de ese efecto, para luego movernos a partir de esas fuentes hasta su diseñador. O podríamos empezar con la agencia de Lardner, enfocándonos en sus juicios claros de su narrador y su protagonista, luego moviéndonos al fenómeno textual mediante el cual transmite esos juicios a pesar de que el (Lardner) no tiene una persona que hable por sus puntos de vista en la narración y, finalmente, considerando las consecuencias de esos juicios para la respuesta lectora al comportamiento de Jim y los informes de Whitey sobre esto.

Cuarto, las audiencias generarán intereses y respuestas de tres tipos, cada uno relacionado con un componente particular de la narrativa: mimético, temático y sintético. Las respuestas al componente mimético implican un interés de la audiencia en los personajes como *personas posibles* y en el mundo de la narración como si fuera nuestro propio mundo, es decir, hipotética o conceptualmente posible; las respuestas al componente mimético incluyen nuestros juicios y emociones, deseos, esperanzas, expectativas, satisfacciones y decepciones que se desarrollan en el curso de la lectura. Las respuestas al componente temático implican un interés en la función ideacional de los personajes, así como en las cuestiones culturales, ideológicas, filosóficas o éticas abordadas en la narración. Las respuestas al componente sintético implican un interés y atención de la audiencia en los personajes y en la narración general como constructos artificiales. La relación entre los intereses relativos de la audiencia en estos distintos componentes variará de una narración a otra dependiendo de la naturaleza de su progresión. Algunas narraciones están dominadas por intereses miméticos, algunas por temáticos y otras por sintéticos, pero el desarrollo de la progresión puede generar nuevas relaciones entre estos intereses. Además, no hay razón necesaria de por qué una narración no pueda producir dos, o incluso los tres intereses importantes. Aún así, es posible hacer algunas generalizaciones. En la mayoría de las narraciones realistas, la audiencia tiene una conciencia tácita de lo sintético, mientras que se enfoca en los componentes mimético y temático, pero, como la metaficción nos ha enseñado desde Don Quijote, esa conciencia tácita siempre puede convertirse en algo explícito. Más aún, en la metaficción que resalta el componente sintético desde el inicio, lo mimético suele retroceder hasta un segundo plano. En "Corte de pelo", nuestro interés principal está en los componentes mimético y temático, mientras que el sintético permanece en segundo plano. El relato es desalentador tanto porque juzgamos a Jim, Whitey y a los demás como si fueran personas reales y porque reconocemos que Lardner también desea que los veamos como habitantes representativos del pequeño pueblo de Norteamérica en la década de los 1920's. Como observamos arriba, la efectividad estética del relato depende de la capacidad de Lardner para resaltar la mimética —el relato de Whitey al cliente,

contado con naturalidad y torpeza moral— mientras que utiliza tácitamente los detalles de ese relato en la construcción sintética de una narración muy ingeniosa y temáticamente significativa.

Quinto, el enfoque supone que el acto retórico de contar un relato implica una comunicación de capas múltiples del autor a la audiencia, una que implica el intelecto, las emociones y los valores (tanto moral como estético) de la audiencia, y que estos niveles interactúan entre sí. En "Corte de pelo", interpretamos los significados de Lardner detrás de la comunicación de Whitey, y luego juzgamos a los personajes y nos involucramos emocionalmente con ellos; al mismo tiempo, respondemos a la naturalidad del diseño de Lardner. De nuevo, uno de los puntos principales de mi argumento en este libro es que los juicios son cruciales para la activación de nuestras respuestas de capas múltiples y para nuestra comprensión de las interrelaciones entre forma, ética y estética. Para desarrollar más estos puntos, ahora ofrezco las siguientes siete tesis acerca de los juicios narrativos.

Juicios narrativos: Las siete tesis

Primera tesis (una recapitulación y extensión del argumento, después de todo): los juicios narrativos son el punto de intersección de la forma narrativa, la ética narrativa y la estética narrativa.

Para corroborar esta tesis más a fondo, miro hacia una comprensión retórica de la narratividad, una que está sujeta tanto a la definición retórica de la narrativa (alguien que cuenta a alguien más en algún momento y con algún propósito que algo sucedió) como al concepto de progresión narrativa. Desde esta perspectiva, la narratividad es un fenómeno de doble capa, que implica una dinámica de personaje, suceso y relato, y una dinámica de respuesta de la audiencia. La frase "alguien que cuenta...que algo sucedió" se coloca en la primera capa: la narrativa implica el informe de una secuencia de sucesos relatados durante los cuales los personajes y/o sus situaciones experimentan algún cambio. Como he mencionado en otra parte (Phelan, 1989), el informe de ese cambio generalmente se realiza a través de la introducción, complicación y resolución (totalmente o

en parte) de situaciones inestables dentro, entre o en medio de los personajes. Esta dinámica de inestabilidad puede estar acompañada por una dinámica de tensión en el relato —relaciones inestables entre autores, narradores y audiencias— y la interacción de los dos juegos de dinámicas, como en narrativas que emplean la narración no confiable, y pueden tener consecuencias significativas para nuestra comprensión sobre el "que algo sucedió."

Considerando la segunda capa, la dinámica de respuesta de la audiencia (o, en términos de la definición, el rol de "alguien más"), la narratividad fomenta dos actividades principales: la observación y el juicio. La audiencia autorial percibe a los personajes como externos a sí mismos y como distintos de sus autores implícitos, y la audiencia autorial dicta los juicios interpretativos y éticos sobre ellos, sus situaciones y sus elecciones. El rol de observador de la audiencia es lo que hace que el rol de juicio sea posible, y los juicios particulares son integrales a nuestras respuestas emocionales así como a nuestros deseos acerca de los sucesos futuros. En breve, así como hay una progresión de sucesos, hay una progresión de la respuesta de la audiencia a esos sucesos, una progresión basada en la doble actividad de observar y juzgar. Así, desde la perspectiva retórica, la narratividad implica la interacción de dos tipos de cambio: el experimentado por los personajes y el experimentado por la audiencia en sus respuestas a los cambios de los personajes.

Para voltear desde esta abstracción teorizante a sus consecuencias prácticas, considere la narratividad relativa de las siguientes dos narrativas cortas.

La vela carmesí, de James Phelan

Un hombre que estaba a punto de morir dijo estas palabras a su esposa quien siempre estuvo a su lado durante su larga enfermedad.

"Estoy a punto de decir adiós para siempre. Espero que sepas que te quiero mucho.

En mi escritorio vas a encontrar una vela carmesí, que ha sido bendecida por el

sumo sacerdote. Me agradaría que a donde quiera que vayas y sea lo que hicieras, mantengas esta vela contigo como un pequeño recuerdo de mi amor." La mujer le agradeció, asegurándole que, puesto que lo amaba también, haría lo que él pedía y, así, después de su muerte, cumplió su palabra.

La vela carmesí, de Ambrose Bierce

Un hombre que estaba a punto de morir llamó a su esposa a su cabecera, y le dijo: "Estoy a punto de dejarte para siempre; dame, por eso, una última prueba de tu afecto y fidelidad, pues, de acuerdo con nuestra santa religión, a un hombre casado que busca admisión en la puerta del Cielo, se le pide que jure que nunca ha sido manchado con una mujer indigna. En mi escritorio vas a encontrar una vela carmesí, que ha sido bendecida por el sumo sacerdote y tiene un peculiar significado místico. Júrame que mientras esté encendida no te vas a volver a casar."

La mujer juró y el hombre murió. En el funeral la mujer se paró a la cabeza del féretro, sosteniendo una vela carmesí iluminada hasta que ésta se consumió completamente. (Bierce, 1946)

Ambas versiones de "La vela carmesí" se adecuan a la definición retórica de narrativa, ya que ambas incluyen a un narrador y una audiencia, una progresión de inestabilidad- complicación-resolución (cada marido busca la promesa, cada esposa la da y cada una la cumple en su propia forma), así como una serie de respuestas de desarrollo por parte de la audiencia. Sin embargo, la versión de Bierce tiene un mayor grado de narratividad, y esto se debe a dos razones, sólo la primera de las cuales suele recibir mucha atención: (1) la versión de Bierce introduce una inestabilidad más sustancial y la resuelve con mayor ingenuidad; y (2) la versión de Bierce representa e invita a dos juegos de juicios más sustanciales: un juego hecho por los personajes y el otro juego hecho por la audiencia. Más aún —y estos son mis reclamaciones más básicas— (1)

experimentamos el relato como uno que incluye la síntesis del patrón de inestabilidades y la secuencia de juicios; y, por lo tanto, (2) el juego de juicios hechos por la audiencia es al menos tan fundamental para el mayor grado de narratividad como el juego que incluye a los personajes.

En otras palabras, no podemos localizar la diferencia entre la versión de Bierce y mi versión señalando únicamente la presencia o ausencia de la progresión por la inestabilidad en sí misma. Tenemos que acercarnos para localizar la diferencia al observar que la progresión por inestabilidad está acompañada por los juicios narrativos y que esos juicios, a su vez, afectan de manera significativa nuestro compromiso emotivo, ético y estético con la narrativa. Este punto me lleva a lo que es mi segunda tesis.

Segunda tesis: los lectores hacen tres principales tipos de juicios narrativos, cada uno de los cuales puede traslaparse con o afectar a los otros dos: juicios interpretativos acerca de la naturaleza de las acciones u otros elementos de la narrativa, juicios éticos acerca de los valores morales de los personajes y de las acciones, y juicios estéticos acerca de la calidad artística de la narrativa y de sus partes. Esta tesis tiene dos corolarios: Corolario 1: una acción simple puede evocar diversos tipos de juicios. Corolario 2: puesto que las acciones de los personajes incluyen sus juicios, con frecuencia, los lectores juzgan los juicios de los personajes.

En la versión de Bierce de "La vela carmesí", por ejemplo, la petición inicial del hombre se basa en un principio hasta cierto punto religioso, el cual él interpreta a su manera, mientras que nuestro juicio de esa interpretación tendrá consecuencias en nuestro juicio ético sobre él. Él interpreta el principio para decir que la prueba de si él "ha sido manchado con una mujer indigna" no es su comportamiento mientras vive, sino más bien, el comportamiento de su esposa después de su muerte. No sólo juzgamos su interpretación como sin fundamentos, podemos, en retrospectiva, preguntarnos legítimamente si su esposa hizo un juicio similar y si se sintió más libre de actuar

como lo hizo. Además, podemos ver que la interpretación del marido se ajusta a su carácter ético como alguien que supone que el rol de su esposa es servirlo tanto en la vida como en la muerte.

El marido y su mujer hacen distintos juicios interpretativos acerca de la naturaleza del compromiso que implica este juramento, y estos juicios interpretativos se traslapan con los éticos. De hecho, sus juicios interpretativos son acerca de la obligación ética en que incurre la esposa con su promesa declarada. El marido supone que su promesa la obliga a permanecer soltera indefinidamente. La esposa encuentra un pretexto en el lenguaje de la promesa, uno que le permite cumplir su palabra en el funeral y luego liberarse de ésta. Nosotros, los lectores necesitamos hacer un juicio interpretativo acerca de los juicios de los personajes; necesitamos, eso es, decidir acerca de la validez de la interpretación de la esposa de su juramento.

No es de sorprender, puesto que los juicios interpretativos de los personajes se traslapan con los juicios éticos, que los juicios de la audiencia también se traslapen. De hecho, es posible que la fuerza de un juicio determine al otro. Si, por ejemplo, decimos que la esposa ha encontrado un pretexto válido en su promesa, también podemos inclinarnos a decir que es un cumplimiento éticamente justo de esa promesa. Y a la inversa. De manera similar, si decimos que el juicio interpretativo de la esposa no es válido, también podemos inclinarnos a decir que es culpable de romper su promesa. Y, una vez más, a la inversa. Sin embargo, puesto que es posible separar lo legal y lo ético, también podemos separar los juicios interpretativos y los éticos, al menos hasta cierto punto: podemos decidir que el juicio interpretativo de la esposa no es válido porque ella sabía que su marido no consideraría que ella consumiera la vela en el funeral como un cumplimiento de su promesa. Sin embargo, también podemos hacer un juicio ético positivo de su acción, porque lo vemos como una respuesta apropiada a las acciones éticamente deficientes de su marido de malinterpretar el principio para sus fines egoístas y de insistir en su promesa.

Las decisiones que tomemos acerca de estas cuestiones éticas tendrán consecuencias en nuestros juicios estéticos, mediante los cuales me refiero a nuestras evaluaciones de la calidad de la narrativa. De hecho, una gran parte de la diferencia estética entre la versión de Bierce y mi versión de "La vela carmesí" viene de lo débil relativa de los juicios éticos en mi versión al compararlos con la versión de Bierce. Regresaré a este asunto de juicios estéticos en la sexta tesis; por ahora quiero decir más acerca de los juicios éticos.

Tercera tesis: las narrativas individuales establecen explícitamente o, con mayor frecuencia, implícitamente sus propias normas éticas con el fin de guiar a sus audiencias a juicios éticos particulares. Como consecuencia, dentro de la ética retórica, los juicios narrativos van de adentro hacia afuera en lugar de afuera hacia adentro. Es por esta razón que están fuertemente ligados a los juicios estéticos.

En otras palabras, el teórico retórico no hace crítica ética aplicando un sistema ético preexistente a la narrativa, no obstante lo mucho que pueda admirar a la ética creada por Aristóteles, Kant, Levinas o cualquier otro filósofo; en lugar de esto, el teórico retórico busca reconstruir los principios éticos sobre los cuales se construye la narrativa. Para estar seguro, el teórico retórico introduce valores al texto, pero permanece abierto para mantener esos valores cuestionados e, incluso, rechazados por la experiencia de lectura.³ Más generalmente, entonces, los juicios éticos funcionan a través de la aplicación de los principios éticos subyacentes a la obra con respecto al comportamiento específico de un personaje (o narrador). En algunas ocasiones, los principios subyacentes serán coherentes y sistemáticos, pero en otras pueden ser ad hoc y no sistemáticos o, incluso, en algunas otras pueden ser inconsistentes.

En *Vivir para contarlo*, identifiqué cuatro posturas éticas, una que incluye la ética de lo dicho (las relaciones entre personajes); dos que incluyen la ética del relato (la relación del narrador con los personajes, la tarea de narrar y con la audiencia; y la relación del autor implícito con estas

cosas); y una que incluye las respuestas de la audiencia de carne y hueso a las tres primeras posturas. En este libro, quiero hacer explícita una relación ética que dejé implícita en *Vivir para contarla*: la ética del propósito retórico, es decir, la dimensión ética del acto narrativo global. Aquí me enfocaré en cómo la narrativa nos guía para juzgar las relaciones entre personajes. Cuando discuta la cuarta tesis, me ocuparé de las otras relaciones éticas.

Bierce revela sus principios éticos subyacentes a través de sus opciones estilísticas, su uso del narrador y su manejo de la progresión. Las opciones estilísticas revelan que el marido comete una violación de dichos valores básicos como el amor, la generosidad y la justicia, como indica la comparación de su discurso con el del personaje correspondiente en mi versión del relato. Para considerar sólo un contraste notable, el personaje de Bierce no hace peticiones; emite órdenes. "Llama" a su esposa a su lado y genera una serie de imposiciones adicionales: "dame, por eso, una última prueba"; "Júrame que no te vas a volver a casar." El subtexto ético de su discurso, como se mencionó anteriormente, también es evidente en su interpretación del principio religioso que cita, es "porque soy superior a ti y mi destino es más importante, debes hacer lo que ordeno, sin importar las consecuencias personales para ti." Todos estos elementos del lenguaje se ven reforzados por el simbolismo fálico irrefutable de la vela carmesí. Por consiguiente, hacemos — tácita y automáticamente— un juicio ético negativo de él.

Bierce maneja la progresión de tal manera que no hagamos juicios interpretativos o éticos significativos de la mujer hasta en el último enunciado, cuando el simple informe del narrador sobre su comportamiento en el funeral dan lugar a, no sólo la resolución de la inestabilidad de esta manera inesperada, sino también a nuestros juicios interpretativos o éticos simultáneos de su y nuestro juicio estético del todo. Cuando leemos, "la mujer se paró a la cabeza del féretro, sosteniendo una vela carmesí iluminada hasta que ésta se consumió completamente", reconocemos y apoyamos al mismo tiempo el juicio interpretativo y ético inesperado de su promesa. La simultaneidad de estas respuestas proporciona un efecto al desenlace y contribuye sustancialmente

a nuestro juicio estético positivo del relato. Para ponerlo de otra manera, dados nuestros juicios éticos acerca del marido, aprobamos la perspicacia de su esposa y sus valores al hallar el pretexto y actuar con base en ese hallazgo de manera tan rápida y tan dramática; además, encontramos la revelación repentina de sus juicios y acciones estéticamente satisfactoria. Podemos o no decidir que el pretexto es válido técnicamente —es decir, si ella está cumpliendo la promesa en un sentido legal o si simplemente está manipulándola para sus propios fines— pero nuestro juicio ético negativo del marido nos permite dejar esta pregunta abierta sin reducir el efecto del relato.

La representación de la liberación de la promesa de la mujer durante el funeral de su marido es también un comentario del relato sobre su punto de vista de esta promesa (si ella considera la interpretación del principio por parte del marido como infundada o no) y, estamos invitados a extrapolarlo, del matrimonio en sí mismo. Ciertamente, las inferencias puestas en el enunciado final son tantas que no podemos ayudar moviéndonos de la manipulación que la esposa hace de la promesa de nuevo hacia el manejo de la narrativa de Bierce. Y ese movimiento me hace recordar la cuarta tesis.

Cuarta tesis: Los juicios éticos en la narrativa incluyen no sólo los juicios que hacemos acerca de los personajes y sus acciones, sino también aquellos que hacemos acerca de la ética del relato en sí mismo, especialmente la ética de la relación del autor implícito con el narrador, los personajes y la audiencia.

Esta tesis resalta el punto mencionado arriba: existe una ética de lo dicho y una ética del relato, las cuales incluyen la ética del propósito retórico. Al considerar la ética del relato, nuevamente deseamos identificar los principios éticos del autor implícito y aplicarlos a las técnicas particulares del relato. En el caso de "La vela carmesí", podemos empezar con la relación de Bierce y el narrador. Mientras que los narradores típicamente tienen tres principales funciones —informar, interpretar y evaluar (véase Phelan 2005)— Bierce restringe a su narrador a la única función de

informar, y deja que su audiencia sea quien infiera las interpretaciones y evaluaciones a través de la progresión y el estilo. Estas inferencias incluyen significados simbólicos de la vela que van más allá de su imagen fálica hasta su larga tradición de significado religioso. De esta forma, el hecho de que la esposa deje que la vela se consuma en el funeral aumenta la calidad subversiva y divertida de su acción.

Como indica la repentina lluvia de inferencias en torno al último enunciado, la técnica es a la vez directa —el narrador es un informador confiable y eficiente— y evasiva: el narrador no sólo nos prepara para la maniobra de la esposa, sino que tampoco nos proporciona alguna perspectiva interna sobre ella. Esta técnica de narración restringida tiene consecuencias en la relación ética de Bierce con sus personajes y su audiencia. Él deja que los personajes hablen y actúen por sí solos, y supone que, a través de nuestra actividad deductiva, podemos apoyarlo y mostrar satisfacción por las dimensiones interpretativas, éticas y estéticas de su narrativa. Tras identificar esta suposición, puedo pasar a la quinta tesis.

Quinta tesis: los lectores individuales necesitan evaluar las normas y propósitos éticos de las narrativas individuales, y es probable que lo hagan de diferentes maneras.

El punto que se presenta aquí es que la ética retórica implica un proceso de dos pasos: la reconstrucción y la evaluación. Es decir, trata de identificar los principios éticos relevantes subyacentes, para aplicarlos al comportamiento específico de los personajes y a las técnicas del relato, y, finalmente, para determinar la ética del propósito narrativo global. Entonces, una vez que se ha hecho esta reconstrucción, la ética retórica pasa a la evaluación. El manejo de la caracterización y la progresión de Bierce, con su énfasis en el egoísmo del marido y la brillante manipulación que la esposa hace de la promesa, puede recibir la aprobación total por parte de algunos lectores, pero puede incomodar a otros por la forma en que Bierce trata al marido. Para estos lectores, entre los cuales me incluyo, el asunto no es que Bierce pueda ser injusto con su

propia creación, sino más bien que se deleite al exponer el último deseo inútil del marido. Descubro que este deleite limita con la feliz acogida de la impotencia que se confiere con la muerte que considero emocionalmente escalofriante y éticamente deficiente. Al mismo tiempo, reconozco que posiblemente otros lectores no evalúen la postura ética subyacente de Bierce de esta manera y que esta diferencia nos brinde una oportunidad de dialogo productivo acerca de la ética (lo que Wayne C. Booth [1988] llama *coduction*)— ¿por qué yo evalúo de una manera y usted de otra?— en lugar de una oportunidad para mí de convencerlo del error de su evaluación.

Sexta tesis: exactamente como la ética retórica procede de adentro hacia afuera, de la misma manera, lo hace la estética retórica. Y exactamente como la ética retórica implica un proceso de reconstrucción y evaluación en dos pasos, de la misma manera, lo hace la estética retórica.

Hacer estética de adentro hacia afuera significa identificar la naturaleza del proyecto narrativo de la obra, así como analizar las habilidades con las cuales se lleva a cabo este proyecto. Al igual que la ética retórica que no inicia con un sistema ético particular o con una lista finita de valores éticos aprobados, la estética retórica no inicia con una jerarquía de principios estéticos aprobados previamente. En lugar de esto, busca entender los principios estéticos sobre los cuales está construida la obra individual (lo que incluye, en ocasiones, la desviación explícita de la obra con respecto a una estética dominante) y la ejecución particular de esos principios, para luego continuar con la realización de una evaluación del logro estético general. Esta evaluación puede incluir una idea del logro relativo, uno que se basa en el concepto de la ambición estética: es decir, lo que finalmente se logra está conectado no sólo a la ejecución particular del proyecto, sino también a donde el autor fija los límites del proyecto en sí mismo. En "La vela carmesí", Bierce fija los límites por debajo de lo que lo hace en, digamos, "An Occurrence at Owl Creek Bridge," y fija los límites por debajo ahí que como lo hace en, digamos, Morrison en *Beloved*. Pero incluso así como la ética retórica y la estética retórica pueden distinguirse entre sí, éstas también interactúan y, por esta

razón, pospongo mis comentarios sobre el logro estético de "La vela carmesí" hasta que presente mi séptima y última tesis.

Séptima tesis: Los juicios éticos y estéticos de los lectores individuales influyen considerablemente entre sí, aun cuando los dos tipos de juicios siguen siendo distintos y no completamente dependientes el uno del otro.

Hemos visto ya cómo los juicios interpretativos, éticos y estéticos a los cuales nos lleva Bierce se traslapan —y se refuerzan entre sí— al final de su historia. Sin embargo, quiero hacer énfasis en que los juicios éticos que hacemos acerca de la narración tienen consecuencias para nuestros juicios estéticos y viceversa —aun cuando los dos tipos de juicios siguen siendo distintos. En mi respuesta general a "La vela carmesí", veo que mi juicio ético acerca del placer de Bierce en el deseo inútil del marido se aparta de mi opuesto juicio estético positivo de la narrativa. De manera similar, los juicios estéticos pueden tener consecuencias en los éticos. Si, por ejemplo, Bierce hubiera empleado un narrador intruso (indiscreto?) que impusiera juicios éticos explícitos en los personajes, no sólo habría introducido una falla estética que redujera nuestro placer al inferir estos juicios, sino que esa falla también nos habría llevado a un juicio negativo acerca de la ética de su relato, puesto que la técnica habría comunicado su desconfianza con respecto a su audiencia.

Hay, no obstante, aspectos de la ética de la narrativa y de la estética de la narrativa que no es posible captar en forma adecuada enfocándonos únicamente en su dependencia mutua. Si encontramos que los valores subyacentes de nuestros juicios éticos de los personajes o narradores son deficientes pero sin embargo implementados con gran habilidad, juzgaremos la estética de la narrativa por encima de su ética. De manera similar, una estructura admirable de valores subyacentes y de propósitos éticos puede estar bien o mal implementada y lograda, y la diferencia tendrá mayores consecuencias en nuestra experiencia global de la obra. Además, las obras individuales pueden funcionar con estructuras de valores relativamente simples, pero trabajar con

ellas con tal habilidad que constituyan logros éticos y estéticos significativos. Debo argumentar que esa situación prevalece en "Woman Hollering Creek" de Sandra Cisneros.

Poniendo la sexta y séptima tesis juntas, concluyo que "La vela carmesí" es un logro relativamente escaso tanto en términos éticos como estéticos —tan discutible como valioso para mis propósitos de exposición heurística como por su mérito intrínseco. Su estructura de valores es segura pero simple: se basa en un conjunto de valores convencionales y ampliamente aceptados, y los refuerza más que explorarlos o retarlos. Su proyecto narrativo es también simple —construir una narrativa de inversión placentera que implica a un marido tiránico y una esposa aparentemente sumisa— aun cuando su ejecución muestra el alto nivel de habilidad narrativa de Bierce. Aunque el relato genera una actividad de lectura bastante satisfactoria en poco tiempo, su ambición es, no obstante, modesta, y lo mismo podemos decir desde nuestro punto de vista de más de cien años de su publicación, sobre su importancia. Sin embargo, el alto nivel de habilidad narrativa de Bierce, su capacidad de generar una actividad de lectura en tan poco tiempo, sugiere que su logro modesto aquí presentado va más allá de los que muchos —quizá incluso la mayoría— de nosotros que estamos leyendo este libro podríamos lograr.

Progresiones narrativas: Inicios, partes medias y finales

Ahora relacionaré estas tesis acerca de los juicios narrativos con mis ideas acerca de la progresión narrativa. En esta sección, describiré un modelo retórico para analizar la progresión y presentaré breves ilustraciones sobre cómo se aplica dicho modelo a "Fiebre romana" de Edith Wharton. En el capítulo 4, proporcionaré un análisis detallado de los juicios y progresiones en la historia de Wharton, mientras que considero la ética y la estética de su uso de un final sorprendente. El modelo de progresión narrativa que aquí propongo trata de ser lo suficientemente específico para usarse en el análisis de las narrativas individuales, pero lo suficientemente flexible para analizar las progresiones narrativas en todas sus variedades. El modelo no está diseñado para predecir (o prescribir) cómo deben presentarse las progresiones, sino más bien para proporcionarnos

herramientas que nos permitan analizar cómo se han presentado. No obstante, existe una importante suposición que vale la pena señalar desde el principio: mientras que los elementos de una progresión son por sí mismos componentes clave de nuestra experiencia de una narración, están también por sí mismos regulados por los propósitos generales de dicha narración. Miremos entonces el modelo y empecemos —¿dónde más?— con los inicios.

La mayoría de las veces, la teoría de la narrativa anterior ha hecho énfasis en el texto en lugar de en el aspecto de lectura de los inicios de la narración. Aristóteles nos dice de una forma maravillosamente lógica que un inicio es aquello que no está por sí mismo necesariamente después de alguna otra cosa y aquello que naturalmente tiene algo más tras de sí. Los teóricos estructuralistas, después de Propp (1968 [1928]), identifican el inicio con la introducción de una carencia. El análisis de causalidad en la narrativa de Emma Kafalenos (2006) identifica el primer movimiento como la introducción de desequilibrio. Los críticos psicoanalíticos como Peter Brooks (1984) ven el inicio como la iniciación del deseo narrativo. En mi trabajo anterior sobre progresión narrativa (1989; *pássim*), he identificado el inicio como aquéllo que genera la progresión de la narración mediante la introducción de relaciones inestables entre personajes (inestabilidades), o entre el autor implícito y la audiencia autorial, o el narrador y la audiencia autorial (tensiones). Las inestabilidades locales son aquellas cuya resolución no indica la totalidad de la progresión; mientras que las inestabilidades globales son aquellas que proporcionan la pista principal de la progresión y que deben resolverse para que la narración logre su totalidad. (Por supuesto que no todas las narraciones buscan su totalidad en este sentido.) El primer capítulo de *Orgullo y Prejuicio*, por ejemplo, utiliza inestabilidades locales —el diálogo entre el Sr. y la Sra. Bennet acerca de si el Sr. Bennet visitará al nuevo inquilino de Netherfield Park— aun cuando éste comunica la inestabilidad global: la llegada de un hombre soltero con una fortuna considerable a la vecindad. El único teórico que ha resaltado el aspecto de lectura de los inicios, Peter J. Rabinowitz, se ha preocupado menos por identificar los inicios adecuados que por mostrar que, antes de leer, ya hemos sido proveídos con las *Reglas de aviso* convencionales que señalan las características iniciales de los textos —

títulos, epígrafes, primeros enunciados, primeros capítulos— como merecedores de un énfasis especial (1998: 47–75). Estas diferentes perspectivas obviamente tienen mucho en común y sugieren que los inicios no sólo ponen la narración en movimiento, sino que también le confieren una dirección particular.

Ciertamente, los inicios hacen mucho más que sólo iniciar la acción, ya que se vuelven evidentes cuando observamos más de cerca la dinámica de lectura. Los elementos de exposición son importantes porque influyen en nuestra comprensión del mundo de la narración, la cual, a su vez, influye en nuestra comprensión del significado y las consecuencias de las acciones, incluyendo nuestra identificación general inicial de la narración y de las expectativas que surgen de esa identificación. Más aún, necesitamos incluir en un concepto amplio de lo que es un inicio el discurso narrativo y la dinámica de lectura asociada con éste. En ocasiones, el movimiento hacia adelante de una narración se genera por las tensiones que surgen en el discurso narrativo, pero incluso cuando ese movimiento se debe principalmente a las inestabilidades, nuestro procesamiento del discurso narrativo es un componente crucial de nuestra entrada en el mundo de la narración.

Dadas estas consideraciones, propongo la siguiente concepción de los inicios de la narración.⁴ La distinción inicial está entre *apertura* e *inicio*. Usaré *apertura* como el término general e inclusivo que se refiere a las primeras páginas y al primer capítulo (o a otros segmentos iniciales) de una narración, incluyendo el paratexto. El *inicio* es el término técnico y preciso que se refiere a un segmento de una narración, definido por cuatro aspectos. Los primeros dos aspectos se enfocan en el "tema" de la narración y en la dinámica textual, mientras que los otros dos se enfocan en la actividad de la audiencia autorial, a lo que llamo dinámica de lectura.

(1) *Exposición*: todo, incluyendo el texto preliminar, que proporciona información acerca de la narración, personajes (listados de rasgos, historias pasadas, etc.), escenarios (tiempo y lugar), así como de eventos de la narración. El texto preliminar, además de la página de título, puede incluir

elementos como ilustraciones (como en *Orlando*), epígrafes (como en *Beloved*), preludios (como en *Middlemarch*), avisos (como en *Huckleberry Finn*) e introducciones del autor o del editor (como en la introducción de John Ray, Jr. en *Lolita*). La exposición, por supuesto, no se limita a una apertura, sino que puede aparecer en cualquier lugar en una narración; la exposición que forma parte de un inicio, incluye cualquier cosa anterior a, o inmediatamente posterior y directamente relevante a, lo que llamamos el lanzamiento.⁵ La historia de Wharton comienza de una manera más o menos relajada debido a que ella incluye tanta exposición. El primer párrafo, por ejemplo, está completamente lleno de ésta, ya que introduce a los personajes principales, además de algunas cosas acerca del momento y lugar de sus encuentros:

"Dos señoras norteamericanas de edad madura, pero bien conservadas, se levantaron de la mesa en la que habían estado comiendo y atravesaron la elevada terraza del restaurante romano; luego, apoyándose en el parapeto, se miraron entre sí y observaron las glorias del Palatino y del Foro que se extendían ante sus ojos, con la misma expresión de vaga pero benévola aprobación." (3)

La naturaleza expositiva del párrafo es realizada por su énfasis en la similitud entre las dos señoras: el narrador está describiendo una situación estable y no una situación inestable. Poner tanta exposición al inicio significa que Wharton puede posteriormente dejar que la narración progrese en gran parte a través del informe del narrador del diálogo entre estas dos mujeres norteamericanas, Alida Slade y Grace Ansley. Al iniciar con un énfasis en la similitud entre las dos mujeres en este momento y lugar, Wharton también prepara los efectos dramáticos de su revelación posterior de las diferencias.

(2)*Lanzamiento*: la revelación del primer conjunto de inestabilidades o tensiones globales en la narración. Este momento en la narración marca los límites entre el inicio y la parte media. El lanzamiento puede aparecer muy pronto o puede aparecer tardíamente, pero establece sus límites

en la primera inestabilidad o tensión global porque hasta entonces la narración no ha establecido una dirección clara. Esta forma de identificar el lanzamiento también significa que, desde una perspectiva del lector que está leyendo por primera vez, la identificación será inicialmente tentativa, algo para lo cual el lector buscará la confirmación o la falta de confirmación en la progresión subsiguiente. La naturaleza tentativa de nuestra identificación inicial nos ayuda a reconocer que los autores pueden jugar con el lanzamiento, ofreciendo algunas veces inicios falsos. Regresaré a este último punto durante la discusión de "Un lugar limpio y bien iluminado" de Hemingway en el capítulo 5. En "Fiebre romana", el lanzamiento se completa al final de la Parte I con el pensamiento de Grace de que "en general [Alida] había tenido una vida triste. Llena de fallas y errores; la Sra. Ansley siempre había sentido más bien pena por ella..." El pensamiento de Grace completa el lanzamiento porque establece una tensión global acerca de por qué Grace ve a Alida de esta manera y porque complementa los pensamientos de Alida acerca de ser superior a Grace, a quien considera como pasada de moda, convencional y una "nulidad". Wharton utiliza entonces la exposición para subrayar el lanzamiento con el comentario del narrador: "Así era como se veían recíprocamente estas dos mujeres, cada una mirando a la otra por el lado incorrecto de su pequeño telescopio." Así, al final de la Parte I, tenemos tanto una inestabilidad significativa entre los personajes —cada una se siente superior a la otra— como una tensión global acerca del pasado y su efecto en sus estimaciones actuales entre sí.

(3) *Iniciación*: las transacciones retóricas iniciales entre el autor implícito y el narrador, por un lado, y la audiencia de carne y hueso y autorial por el otro. Las Reglas de aviso de Rabinowitz (1998: 47-75) son especialmente relevantes para la experiencia de iniciación del lector. En el primer párrafo de Wharton, por ejemplo, se nos presenta a un narrador formal que mantiene su distancia emocional de ambos personajes, una distancia resaltada en el comentario al final de la Parte I acerca del punto de vista de cada una de las mujeres a través de "su pequeño telescopio". Conforme continuamos a través del inicio, descubrimos que el narrador nos ofrece más prestamente los puntos de vista de Alida que los de Grace; este elemento de la iniciación hace que

la revelación de los pensamientos de Grace complete la distinción del punto de partida. De manera más general, esta iniciación también mantiene a la audiencia autorial algo distante de los personajes y nos motiva a identificarnos más con la Wharton implícita como la diseñadora de la historia.

(4) *Entrada*: El movimiento en múltiples niveles del lector de carne y hueso —cognitivo, emotivo, ético— desde fuera del texto hasta un lugar específico en la audiencia autorial al final del lanzamiento. Cuando la entrada está completa, por lo general, la audiencia autorial ha hecho numerosos y significativos juicios interpretativos, éticos e, incluso, estéticos, y estos juicios influyen en lo que es posiblemente el elemento más importante de la entrada: la hipótesis de la audiencia autorial, implícita o explícita, acerca de la dirección y el propósito de toda la narración, a lo que llamo su configuración. Esta hipótesis acerca de la configuración está, por supuesto, sujeta a una revisión considerando lo que sucede a la mitad e, incluso, al final. En "Fiebre romana", nuestra entrada implica un conocimiento de un enfrentamiento entre las protagonistas, con la expectativa de que el enfrentamiento será doloroso, pero sin un sentido claro de sus resultados. Las narraciones como "Fiebre romana" que ofrecen finales sorprendentes buscan deliberadamente orientar nuestra configuración en una dirección con el único propósito de revelarnos en sus momentos finales que una dirección y propósitos distintos han estado guiando la progresión todo el tiempo.

Esta concepción del inicio significa que es una unidad cuya longitud variará considerablemente de una narración a otra, ya que algunos inicios incluirán una mayor exposición que otros, y algunos tardarán más en establecer el primer conjunto de inestabilidades o tensiones globales. Además, esta concepción del inicio conduce de forma natural a concepciones similares de partes medias y finales, concepciones que también identifican cuatro aspectos cada una, dos que tienen que ver con la dinámica textual y dos con la dinámica del lector.

Las partes medias presentan los siguientes aspectos:

(5) *Exposición*: nuevamente, información concerniente a la narración (por ejemplo, títulos de capítulos), escenarios, personajes y eventos. En "Fiebre romana", la exposición en la parte media se enfoca principalmente en el escenario, en cómo la avanzada noche afecta la vista de Roma de los personajes, así como en el manejo de Grace sobre su tejido. Ambos tipos de exposición influyen en nuestra comprensión de la dinámica conversacional.

(6) *Viaje*: el desarrollo de las inestabilidades y/o tensiones globales. En ocasiones, el conjunto inicial de inestabilidades o tensiones globales se vuelve más complicado, tal es el caso de "Fiebre romana"; otras veces, como en muchas de las narraciones picarescas, las inestabilidades globales permanecen en gran parte tal como son, o sólo se complican moderadamente, a medida que los personajes se enfrentan a una serie de inestabilidades locales. En la historia de Wharton, como veremos con más detalle en el capítulo 4, el conflicto entre los personajes en el presente aumenta conforme las tensiones acerca del pasado se resuelven lentamente.

(7) *Interacción*: los intercambios comunicativos progresivos entre el autor implícito, el narrador y la audiencia. Estos intercambios tienen efectos significativos en nuestras respuestas de desarrollo con respecto a los personajes y eventos, así como en nuestra relación continua con el narrador y el autor implícito. En "Fiebre romana", el narrador continúa manteniendo su distancia emocional con respecto a los personajes, y vuelve para darnos puntos de vista internos sólo de Alida. Nosotros confiamos en el narrador, pero seguimos conscientes de que no nos está diciendo todo, por lo que continuamos alineándonos con el autor implícito, siguiendo la secuencia de inferencias que construye dentro de la historia.

(8) *Configuración intermedia*: las respuestas en evolución de la audiencia autorial con respecto al desarrollo general de la narración. Durante esta etapa, nuestra hipótesis inicial acerca de la configuración del todo se desarrollará aún más, aunque esa evolución puede confirmar en gran parte o cambiar en forma considerable la hipótesis formada en la entrada. Aunque nuestra

configuración inmediata puede cambiar con cada nuevo enunciado de la parte media, algunas veces la dinámica textual y de lectura colaborarán para que la configuración particular —o por lo menos los elementos clave de ésta— se mantengan en su lugar durante un buen tramo (en *Grandes esperanzas*, por ejemplo, se nos invita a creer durante mucho tiempo que el benefactor de Pip es la Señorita Havisham) y, algunas veces, estas dinámicas otorgan un énfasis especial a una forma particular de una configuración en evolución. En "Fiebre romana", una vez que Alida da a conocer a Grace que ella falsificó la nota de Delphin, tenemos un énfasis tal que inferimos que en el presente se está repitiendo el pasado: Alida es la agresora y Grace es la víctima.

Los finales tienen los siguientes cuatro aspectos:

(9) *Exposición/cierre*: cuando esta información acerca de la narración, personajes o acciones incluye una señal que indica que la narración está llegando a su fin, sin importar el estado de las inestabilidades y tensiones, ésta se convierte en un dispositivo de cierre. En "Fiebre romana", el cierre está explícitamente señalado cuando el narrador nos dice, después de la última línea del diálogo de Grace, que ella "empezó a caminar frente a la Sra. Slade hacia la escalinata", ya que ese movimiento indica el fin de la conversación. En narraciones que se construyen en torno al recorrido del personaje, el cierre se indica cuando el personaje alcanza el destino señalado. Al igual que en los inicios, que pueden incluir dicho material paratextual como epígrafes y notas del autor, los finales pueden incluir epílogos, notas posteriores, apéndices, y otros elementos similares.

(10) *Llegada*: la resolución, total o parcial, de las inestabilidades y tensiones globales. La última línea del diálogo de Grace, "Tuve a Bárbara", constituye la llegada de la historia de Wharton, ya que resuelve tanto las tensiones finales acerca de los eventos de los veinticinco años anteriores así como las inestabilidades de la relación entre Grace y Alida a medida que ésta se revela y se complica por su conversación. Esta llegada, por supuesto, nos hace reconfigurar nuestra comprensión de los eventos. Proporcionaré más detalles de esta reconfiguración en el capítulo 4.

(11) *Despedida*: los intercambios finales entre el autor implícito, narrador y audiencias. La despedida puede o no incluir un abordaje directo hacia el narratario, pero los intercambios finales siempre tienen el potencial de alterar la respuesta de la audiencia con respecto a la narración en su totalidad. El narrador y Wharton mantienen la misma actitud que la que tenían desde el inicio hasta la parte media, sin embargo, debido a que confían en que nosotros inferiremos el significado y las consecuencias de la reconfiguración, es muy probable que sintamos que las últimas líneas realmente propiciarán un acercamiento hacia ellos.

(12) *Culminación*: la conclusión de las respuestas en evolución del lector con respecto a la narración completa. Estas respuestas incluyen nuestros juicios éticos y estéticos de la narración como un todo. Analizaré la culminación de "Fiebre romana" en algún punto en el capítulo 4, ya que puedo hacerle mejor justicia después de una observación más detallada de su progresión.

Otra manera de presentar este modelo es en filas y columnas de tal manera que, al leer en forma cruzada, podemos ver cómo se desarrollan los dos aspectos de la dinámica textual y los dos aspectos de la dinámica de lectura.

Inicio	Parte media	Final
Exposición	Exposición	Exposición/Cierre
Punto de partida	Periplo	Llegada
Iniciación	Interacción	Despedida
Entrada	Configuración intermedia	Culminación

Estos doce aspectos de la progresión narrativa proporcionan una forma de dar seguimiento a las dinámicas textual y de lectura, pero no ofrecen ninguna predicción específica acerca de la trayectoria particular de cualquier progresión narrativa individual; tampoco establece ninguna

limitación importante sobre lo que hará cualquier inicio, parte media o final. El modelo no busca dicha predicción o limitación debido a que el enfoque retórico sostiene que la especificidad de cualquier progresión dada se determina por sola mediante el propósito general de la narración individual. Como consecuencia, mis análisis de las narraciones individuales no están orientados a argumentar que sus inicios, partes medias y finales son representativos de todas las narraciones, sino más bien a mostrar cómo sus formas específicas de trabajar con estos elementos de la progresión son útiles para sus propósitos individuales.

Progresiones y juicios en narrativas líricas y narrativas de retrato

En la los primeros seis capítulos de este libro, trataré de mostrar cómo la atención a los juicios y progresiones puede ayudar a identificar y a resolver algunos problemas de interpretación significativos en diversos textos narrativos. Sin embargo, con el fin de ampliar el alcance y la utilidad de la teoría retórica de la narrativa, en la segunda parte tomaré las diferentes experiencias que ofrecen las formas híbridas, específicamente las narrativas líricas, que combinan elementos de la narrativa con elementos de la lírica, así como lo que llamo narrativas de retrato, que combinan elementos de la narrativa con elementos del esbozo de personaje. Para describir estas formas híbridas de una manera más adecuada, presento consideraciones retóricas de liricalidad⁶ y de retrato que son paralelas a las consideraciones retóricas de narratividad que presento en la primera sección de esta introducción.

Con respecto a la liricalidad, empiezo con una definición retórica de lírica que identifica los dos modos principales: (1) alguien que cuenta a alguien más (o incluso a sí mismo/a) en algún momento y con algún propósito que algo es —una situación, una emoción, una percepción, una actitud, una creencia; (2) alguien que cuenta a alguien más (o incluso a sí mismo/a) en algún momento acerca de sus meditaciones sobre algo; para ponerlo de otra forma, en este modo, el poema registra los pensamientos del hablante. Más aún, en ambas clases de lírica, la audiencia autorial está menos en la posición de observador y juez y más en la posición de participante.

Mientras que reconozcamos que el hablante es diferente de nosotros, nos movemos desde ese reconocimiento hacia la fusión con el hablante —o, para ponerlo en términos más modestos, hacia la adopción de la perspectiva del hablante sin ningún deseo ansioso para marcar la diferencia o la evaluación. Este elemento de liricalidad también depende de la ausencia de distancia entre el autor implícito y el "Yo" del poema. Más aún, el tiempo estándar de la lírica es el presente. La liricalidad, entonces, en contraste con la narratividad es neutral en el tema de cambio del hablante —puede o no estar presente— y está enfocada no en el personaje y el evento, sino en los pensamientos, actitudes, creencias, emociones, condiciones específicas. Adicionalmente, la dinámica de la respuesta de la audiencia se deriva de la adopción de la perspectiva del hablante sin juzgarla. De esta forma, el doble movimiento de la lírica es hacia una revelación más completa de la situación y perspectiva del hablante y, en la parte de la audiencia, hacia una comprensión y participación más profunda de lo que se revela.

El espacio entre narratividad y liricalidad está ocupado por lo que llamo retrato, un diseño retórico que invita a la audiencia autorial a aprehender la revelación del personaje. Puesto que el retrato se manifiesta más comúnmente —aunque no exclusivamente— en una forma del monólogo dramático, me aproximaré a esa forma para ilustrar sus principios más importantes. En el monólogo dramático, alguien cuenta a alguien más lo que el hablante juzga relevante en ese momento retórico; a medida que el discurso del hablante avanza, el autor revela gradualmente a su audiencia la naturaleza del personaje del hablante. En otras palabras, el doble movimiento de la forma incluye una lógica doble: lo que cuenta el hablante avanza de acuerdo con la lógica de la situación dramática, mientras que la construcción del autor de ese relato avanza para brindar a su audiencia un conocimiento y comprensión de profundización gradual del hablante. Así, el retrato es neutral tanto en lo que se refiere al cambio como a lo estático, ya que su propósito no es ni el evento ni la condición, sino el personaje. Sin importar lo que haya sido contado, sin embargo, el autor implícito y el hablante son figuras distintas, al igual que el hablante y la audiencia autorial. Lo que es más, conforme la audiencia permanece en el rol de observador, por lo general, ese rol incluirá el juicio

del personaje: el juicio, sin embargo, no estará dirigido hacia nuestras expectativas en desarrollo o hacia las esperanzas que son importantes para la progresión del texto, sino que, en lugar de ello, será parte fundamental de nuestro proceso de conocer al personaje. En un sentido, el propósito del un retrato es evocar en la audiencia una respuesta mucho más parecida a la del Duque de Browning ante la pintura de Fra Pandolf: "Allí está ella parada como si estuviera viva."

Esta consideración del retrato nos permite reconocer el monólogo dramático como un único modo en el que éste ocurre. El retrato también puede lograrse a través del informe de un narrador no-personaje a un narratario no-caracterizado, el cual no es parte de la situación dramática, siempre y cuando el autor diseñe ese informe para revelar un personaje a quien observamos desde afuera.

Ahora bien, no hay razones teóricas ni prácticas por las que, en algún texto específico, las relaciones entre eventos, personajes, actitudes/pensamiento/creencias, cambios y actividades de la audiencia necesiten permanecer dentro de los límites de la narratividad, liricalidad y retrato. De hecho, por más de un siglo, los escritores han estado combinando elementos de los tres modos con el fin de crear efectos que no es posible lograr al quedarse dentro de los límites de alguno de ellos. Hasta este punto, la teoría de la narrativa, que incluye la teoría retórica, apenas ha comenzado a expresarse en términos que combinan estas formas híbridas. Al dedicar la segunda parte de este libro a la forma en que funcionan los juicios y progresiones en algunos experimentos altamente eficaces en cuanto a la hibridez, espero que mejore nuestra comprensión, no sólo de estos textos, sino también de estas formas fascinantes.

Como señalé en el Prefacio, en los capítulos que siguen usaré las ideas acerca de los juicios y progresiones que he presentado aquí, como una forma de identificar y abordar algunos problemas de interpretación significativos en diversas narraciones ficcionales (para un esquema de los detalles específicos, vea pp. xi-xii). Al continuar con los principios indicados aquí en el análisis de este

contenido amplio de narraciones, *Experiencia de la ficción* busca demostrar el poder de la teoría retórica de la narrativa, aun cuando desarrolle nuevos aspectos de esa teoría, tales como sus consideraciones de la narratividad, las relaciones entre ética y estética y el género híbrido de la narrativa de retrato. Más generalmente, intenta mostrar la gran cantidad de formas en las cuales un enfoque en los juicios narrativos y en las progresiones narrativas puede ayudarnos a comprender los vínculos y las distinciones entre las concepciones retóricas de la forma, ética y estética.

BIBLIOGRAFÍA

Bierce, Ambrose. "The Crimson Candle." In *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York: The Citadel Press, 1946.

Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Genette, Gérard. *Essays on Aesthetics*. Translated by Dorrit Cohn. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

Hare, David, "Holding Forth." *The Guardian*, July 16, 2005.

Lardner, Ring. "Haircut." In *The Best Short Stories of Ring Lardner*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957. 23-33.

Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

_____. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: The Ohio State University Press, 1996.

_____. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Rabinowitz, Peter J. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977): 121-41.

¹ Con "lectora" aquí me refiero a algo diferente de Roland Barthes (1974) en su distinción entre textos de comprensión "lectora" (legible) y "literaria" (escribible). Barthes utiliza "lectora" para referirse a textos cuyos significados son fijos y convencionales y "writerly" para referirse a textos cuyos significados son abiertos; yo utilizo "readerly" para referirme simplemente a las actividades de las audiencias. En las siguientes páginas, con frecuencia discuto sobre la "dinámica lectora" como uno de los principales elementos de las progresiones narrativas.

² La siguiente discusión presenta material de la introducción a mi libro anterior, *Vivir para contarlo*, una introducción que también observa lo que llamo "relato redundante", el volver a contar los sucesos y la información que la audiencia ya conoce. Los lectores que están familiarizados con esa introducción encontrarán en los siguientes párrafos un ejemplo de relato redundante.

En *Vivir para contarlo* también hablo sobre el debate acerca de la utilidad del concepto del autor implícito (38-49). Argumento que el concepto es una buena adaptación del enfoque retórico, además de redefinirlo como una "versión racionalizada del autor real, un subconjunto real o pretendido de las capacidades, tratos, actitudes, creencia, valores y otras propiedades reales del autor que juegan un role en la construcción del texto particular" bajo consideración (45). En *Experimentando Ficción*, mis referencias a "el autor" y a los apellidos de los autores particulares cuyos trabajos

comento son referencias al autor implícito definido de esta manera. Si deseara referirme al autor como una figura histórica, debería usar el término "autor de carne y hueso".

³ Reconozco que hay otras formas válidas para hacer crítica ética, lo cual incluye proceder de afuera hacia adentro. La eficacia de dicha crítica depende tanto de la validez del sistema ético en el cual se basa, como de la habilidad y sensibilidad con las cuales ese sistema es traído a la narrativa.

⁴ Esta consideración de los inicios es una revisión y extensión de la breve consideración que ofrezco en mi entrada "Inicios y finales" en *La enciclopedia de la novela*.

⁵ Ver Sternberg (1978) para una consideración sorprendente de la relación entre la exposición y el manejo del tiempo de la narración. Sternberg utiliza la distinción entre fábula/sjuzhet, es decir, la distinción entre la secuencia cronológica de los eventos y el orden y representación de esos eventos en el texto narrativo, para identificar la exposición como "la primera parte" de la fábula (14), y ve su función como la que provee al lector "de los antecedentes generales y específicos indispensables para la comprensión de lo que sucede en [el mundo ficticio de la historia]" (1). La comprensión de la exposición de Sternberg forma parte de la mía, aunque mi interés en el fenómeno aquí es diferente (y más limitado): deseo considerar el rol de la exposición en esa parte del sjuzhet al que estoy llamando el inicio.

⁶ Mis ideas acerca de la lírica y el retrato han sido muy influenciadas por Ralph Rader. Su ensayo, "El monólogo dramático y las formas de lírica relacionadas", ofrece una forma altamente perspicaz de pensar acerca de las relaciones entre el autor (implícito), el "Yo" del poema y la audiencia (autorial). Puede ver un ejemplo de otro trabajo adecuado sobre lírica y narrativa en Friedman, Gerlach (1989, 2004) y Dubrow (2000, 2006). Friedman trata de hacer conexiones entre las dos formas y el género. Gerlach trata de indentificar las similitudes y diferencias entre el relato corto, el poema en prosa y la lírica. Dubrow señala la naturaleza disputada del concepto de lírica e indica el valor de comprender el modo dentro de contextos históricos específicos. Estoy especialmente agradecido por las conversaciones con Dubrow acerca de las intersecciones de la lírica y la narrativa.