

## Reseñas

MARCEL PROUST. CONTRA SANTE-BEUVE. Introducción, Edición, Traducción y Notas de Silvia Acierno y de Julio Baquero de la Cruz. Editorial Langre. Madrid. 2004.

1. No siempre se hacen reseñas con placer exento de celos. En este caso, sin embargo, es para mí (poco acostumbrado a hacer reseñas) un placer, inmenso, sin sombra de dudas hacer la reseña del libro cuyo título precede; y siento un triple placer.

Primero, al poder rendir homenaje a esta editorial, Langre, que con sus austeros volúmenes encuadernados en gris perla oscuro nos viene ofreciendo desde hace años, con modestia editorial pero con perspicacia, acierto y rigor intelectual, textos tan sagrados como la *Filosofía de la composición*, de Edgar Allan Poe, *El criterio del gusto*, de David Hume, *La paradoja del comediante*, de Denis Diderot, *El Bosque sagrado* de T.S. Eliot, y algunos más... hasta llegar a este magnífico y necesario Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Habiendo dedicado unos de mis libros de crítica literaria a la obra de Proust, *Para leer a Proust*, y siendo Proust la matriz del espacio crítico en el que me muevo (pero luego volveré sobre el tema), encontrar a uno de mis autores es causa inevitable de un profundo placer.

El segundo placer proviene del modo en que estos autores son presentados. Es norma de esta editorial ofrecernos los textos en edición bilingüe (Bilingües de se llama la colección), algo imprescindible tratándose de las obras que nos ofrece; pues, si bien, son todos textos más o menos de pensamiento, más o menos críticos, casi todos pertenecen a una escritura que transita la línea fronteriza que nos lleva del ensayo a la creación, a la poesía, incluso, y en esa línea, las palabras, su materialidad, tienen un valor muy importante –más allá y más acá del valor conceptual que la traducción nos puede ofrecer casi siempre–.

El tercer placer proviene del modo en que los autores de esta edición del texto de Proust se han enfrentado con su trabajo: no es éste, como luego veremos, un simple trabajo de traducción comercial, hecho de prisa y corriendo; es un verdadero trabajo de crítica literaria llevada a cabo desde el amor y el placer del texto.

2. El texto de Proust que el presente volumen nos ofrece pertenece a esos espacios secretos de los manuscritos del autor (no menos ni más secretos que los enormes fragmentos, no tan fragmentarios como se podría creer, de la novela inconclusa, *Jean Santeuil* –verdadera primera etapa de *En busca del tiempo perdido*–; pero inconclusa, por ser ‘imposible’ su narración en tercera persona, tal como he intentado demostrar en mi libro). Manuscritos secretos, fragmentarios, desordenados, difíciles de ordenar sin forzar (¡a saber!) la intención del autor (tal como ocurre con

el conjunto de *En busca...* cuya edición canónica definitiva pertenece cada vez más al terreno de la utopía), los textos que componen *Contre Sainte-Beuve* son de una importancia capital no sólo para rastrear los orígenes de la gran novela definitiva (y, sobre todo la alternancia perfectamente trenzada en ella entre discurso narrativo y discurso ensayístico y no tanto la materia anecdótica que encuentra sus fuentes en *Jean Santeuil*) sino, sobre todo, para fundamentar la noción de creación artística que Proust tenía y, a partir de esta noción (esencialmente simbolista) la noción de crítica literaria y artística que emana de esta conciencia creadora. Ello es sobre todo verdad en textos como: ‘Crítica de la inteligencia’, ‘El método de Sainte-Beuve’, ‘Sainte-Beuve et Balzac’, ‘Sainte Beuve et Baudelaire’, ‘Gérar de Nerval’, ‘En cuanto leía a un autor...’.

Si *la obra literaria es*, contra lo que piensa Sainte-Beuve desde una perspectiva psicologista propia de un romanticismo ingenuo, *la producción de otro yo...* y no una simple confesión que permite establecer una identidad determinista entre la vida de un autor y su obra<sup>1</sup>, la crítica literaria (el análisis crítico y la hermenéutica de los textos) deberá ir, no al encuentro de esa vida (externa, histórica, anecdótica, vivida en apariencias en un contexto social ‘evidente’) sino al encuentro de ese yo (profundo, secreto, escondido, ignorado, producto de la imaginación, el instinto y la memoria material) del que surge la obra auténtica o, más bien, al encuentro de ese yo que la obra hace aflorar, inventándolo, en el sentido etimológico de la palabra, y/o, tal vez, creándolo: *el yo-texto*, como conciencia textual que se hace y vive en concepto, ficción y metáfora; el yo que ha accedido, mediante la escritura, en arte, en espiritualidad, a la verdadera vida, a la *Vita Nuova*, capaz de ocupar el espacio de la vieja, vaciada de sentido, evocando una, aunque pequeña, eternidad.

Proust, tal vez sin darse cuenta de ello, crea, en *Contra de Sainte-Beuve* (fundador, por otro lado, de toda la primera gran crítica moderna que intenta escaparse, por un lado, de la Retórica y del canon tradicional y, por otro, del positivismo de la Historia Literaria), la corriente crítica a la que me he atrevido a dar la etiqueta de *ontológica*: La crítica ontológica, como agente analítico y hermenéutico del desvelamiento del ser en el espacio del texto. Después de Proust vendrán Gastón Bachelard (para fundamentar epistemológicamente su invento), Maurice Merleau Ponty y Jean Pierre Richard (para asentar ese ser en la experiencia gozosa de los sentidos y de las palabras), Jean Starobinski (para desvelar, en la ambigüedad de la palabra, su transparencia y su opacidad), George Poulet (para trazar su cartografía imaginaria, ligada a la experiencia del espacio y del tiempo) Jean-Paul Sastre (para asentar su angustia material en la imposibilidad de ser) y tantos y tantos otros.

Un texto fundacional del espacio más francés de la crítica del siglo XX y de uno de los espacios más ricos, sugerentes y respetuosos del texto (y de la conciencia que pervive en ellos) de toda la crítica occidental no podía permanecer en la penumbra en el que se encontraba sumido, de cara a nuestros jóvenes estudiantes, tras la edición ya antigua de José Cano Tembleque, en Edhasa (Barcelona, 1971).

<sup>1</sup> Las famosas tesis que responden al esquema: *Antoñito Pérez, su vida y su obra*.

3. Si me he extendido sobre este aspecto y no sobre el hecho de que *Contre Sainte-Beuve* pueda ser considerado también como una de las matrices narrativas de *En busca del tiempo perdido*, ello se debe a que los autores de la presente edición ya aluden a este aspecto en su introducción y por que ello me llevaría de manera inexorable a tratar ‘la gestación del tema de la magdalena proustiana’ – algo que ya he hecho de manera bastante detallada en mi libro antes mencionado. A este aspecto nos remiten textos como: ‘Impresiones al despertar’, ‘Mujeres desconocidas’, ‘Conversación con mamá’ (con su doble perspectiva), ‘Los Guermantes’. ‘La raza maldita’, etc.

Ahora bien, como no estoy del todo de acuerdo respecto de ese carácter fundacional, en lo relativo a la aportación anecdótica de los fragmentos, sobre todo si lo comparamos con los afluentes narrativos de Jean Santeuil, me permitiré una simple observación y un consejo: releamos con atención el capítulo titulado “Crítica de la inteligencia” para tomar conciencia del trayecto que Proust recorre desde *Contre Sainte-Beuve*, en el que el ‘tema de la magdalena’ (no la magdalena que aún no existe, pues sólo existen hasta ahora rebanadas de pan tostado y bizcochos) sólo es un simple elemento anecdótico junto a unos cuantos temas más, aquí acumulados, que sirven, a modo de *exempla*, para ilustrar *un discurso esencialmente argumentativo*, hasta las páginas de su novela definitiva, en las que la *magdalena* (inventada por el deseo y por la escritura) sí se convertirá en la matriz poética e imaginaria de todo el universo proustiano. En *Contre Sainte-Beuve* la anécdota autobiográfica (histórica o inventada) es sobre todo un elemento al servicio de un texto ensayístico –algo tan propio, desde Montaigne, del ensayo francés.

4. Hacía antes alusión a la seriedad crítica de los traductores y editores del texto. Esta seriedad se puede comprobar en tres niveles.

- a) En su traducción. Sin llevar a cabo un estudio exhaustivo de ésta, mediante calas bien escogidas se puede ver su acercamiento minucioso al texto, eligiendo la palabra más cerca de la francesa, siempre que la lengua española lo tolere, con el fin de conservar ese perfume material (además del espiritual) que arrastran tras sí las palabras cuando son usadas en su contexto cultural y étnico.
- b) En su elección y ordenamiento de los textos: los editores han estudiado las distintas ediciones francesas (tan contradictorias) y algunas extranjeras para llegar a la conclusión propia: ni el texto perfectamente ordenado de la primera edición de los manuscritos de Proust, hecha por Bernard de Fallois (1954), ni la purista de Pierre Clarac (1971), ni la filológica de Mariolina Bongiovanni y Luzius Séller (1997) llegan a ser totalmente satisfactorias para el lector común, nos dicen; en función de ello, han optado por una vía intermedia, tras haber consultado los manuscritos de Proust conservados en la Bibliothèque Nationale de Paris. No es habitual que un traductor haga un rastreo crítico tan completo y tan inteligente.
- c) En su acompañamiento crítico: abundantes notas (328) en las que confluyen los trabajos de todos los grandes especialistas de Proust que se han acercado a estos mágicos fragmentos.

Un solo reparo: en la bibliografía faltan algunos textos esenciales de la crítica proustiana: al menos, junto a la ausencia de *Proust et le monde sensible*, de Jean-Pierre Richard (ausencia que un discípulo suyo no puede perdonar), *L'Oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, de Luc Fraisse, monumental en su rastreo de los fundamentos estéticos de la obra de Proust.

JAVIER DEL PRADO BIEZMA

GODARD, Henri: *Le roman modes d'emploi*, Editions Gallimard, Coll. Folio Essais, Paris, 2006, 535 pp.

A partir d'une considération en exergue du Prix Nobel Kenzaburo Oé –“La spécificité de la littérature française réside à mes yeux dans ce type d'expérimentation narrative dont on ne trouve pas l'équivalent dans le roman anglais ou américain”- Henri Godard, Professeur honoraire des Universités et spécialiste en littérature française XXe siècle, offre dans cet ouvrage au titre aussi prometteur que pérecquien un aperçu suggestif de cette tendance scripturale qui, tout au long du siècle dernier, s'oppose aux données canoniques du genre romanesque, “balzacien” ou “mimétique”, pour insérer le roman dans la modernité, rupturiste et expérimentale. Dans cette étude, qui récupère certaines thèses énoncées dans un ouvrage antérieur, *Une grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant...Simon* (Gallimard, 2003), Godard réussit un équilibre admirable entre la vision du lecteur en critique avisé et celle de l'historien de la littérature. Tantôt il rapproche, tantôt il éloigne sa loupe des textes choisis et des figures de leurs créateurs. Il est vrai que la liste n'en est pas complète, et que certains noms y manquent. Butor, Pinget et Sollers n'y figurent pas, de même que la production romanesque de Le Clezio et de Modiano antérieure à 1980, mais on sait depuis le début que l'auteur ne vise pas à l'exhaustivité.

Le fil conducteur de l'étude n'étant pas strictement chronologique, ni uniquement générique ou thématique, il s'agit, comme indique Henri Godard dans la préface, de suivre “la logique selon laquelle s'est développé ce courant au sein de la production romanesque (...) logique qui retrouve l'un après l'autre tous les points d'articulation de l'ancien code, pour les mettre à nu et prouver que, pour chacun d'eux, il existait d'autres configurations possibles que celles qui avaient longtemps passé pour uniques et nécessaires” (2003:17). L'attention est donc fixée sur le mouvement multiple et cohérent de renouveau des procédés romanesques dont certains écrivains ont bientôt eu l'intuition; des écrivains anglophones comme Joyce et Woolf, aussi bien que francophones, comme Gide et Proust.

Gide donne avec *Paludes* le premier roman sur la genèse du roman dont il paraira et enrichira la formule trente ans plus tard avec *Les faux-monnayeurs* (1925). *Paludes* démontre sa dette envers Flaubert le “visionnaire” par la nudité de l'action, la décomposition descriptive et la force du style, tout en annonçant les textes dépouillés de Samuel Beckett, où lyrisme et humour “tiennent leur sabbat”. *Les Faux monnayeurs* développe, à travers un emboîtement de personnages-écrivains, la formule d'un “roman pur” virtuel dont l'aventure de la genèse est mise à nu avec luxe de détails.

Proust, pour sa part, développe la narration à la première personne tout en prenant de grandes libertés par rapport à la disposition temporelle du récit, qui fonctionne au gré d'une mémoire capricieuse et imprévisible. Il oublie bien souvent les contraintes du genre, mais la plupart de ses contemporains le voient surtout comme un fin analyste continuateur de la tradition française du roman psychologique, étranger aux grands ébranlements historiques qui seraient dix ans plus tard l'axe principal des

romans d'une nouvelle génération, celle d'après la Première Guerre Mondiale. Tout au long des années vingt, en effet, bon nombre d'écrivains -trop souvent relegués, voire oubliés ou dissipés dans la mouvance d'un surréalisme condamateur du roman- font la critique du genre d'une façon plus au moins consciente. C'est le cas de Joseph Delteil, Philippe Soupault et Louis Aragon qui, tous, s'inspirent des formules poétiques et intègrent, qui le plus, qui le moins, des procédés oraux et des registres de langue depuis longtemps oubliés.

La période d'entre-guerres marque une pause par rapport à l'élaboration de romans visant à rompre l'illusion romanesque, mais c'est justement à ce moment-là que germe le "soupçon" et commence l'ère si bien décrite par Nathalie Sarraute (*L'Ere du soupçon*, 1956). La réticence par rapport à la peinture de la psychologie des personnages, d'un côté, et l'expérience des nouvelles circonstances historiques, de l'autre, sont à la base de manifestations romanesques très critiques par rapport au social et inquiètes du rôle que l'individu joue dans l'Histoire. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Bernanos et Bataille, chacun à leur façon, s'interrogent au sujet de la condition de l'homme et aux rapports qui le lient à la mort et au mal. De signe pascalien, leur inquiétude existentielle devance les données de l'existentialisme de Sartre et de Camus. Aucun d'entre eux ne rompt totalement avec le modèle romanesque du XIXe, mais tous, d'une façon ou de l'autre, connaisseurs des nouvelles formules narratives proposées par les romanciers américains, contribuent à la "modernisation" du genre.

Ce n'est qu'à partir de 1950, passé le temps des romans à thèse et des chroniques témoignant les affres de la guerre, que la volonté de rompre et avec l'illusion romanesque et avec les piliers sur lesquels celle-ci s'est depuis longtemps construite, s'explique ouvertement, tant dans le domaine théorique que dans les réalisations romanesques. La transparence et invisibilité du narrateur n'est plus de mise, de sorte que sa figure devient très visible aux yeux du lecteur. Celui-ci commence à participer aux problèmes concernant la gestation des personnages et l'élaboration langagière que le narrateur-auteur virtuel, de plus en plus protagoniste, lui met sous les yeux. De nouveaux rapports s'établissent donc entre les figures du lecteur et du narrateur-écrivain, celui-ci se rapprochant de plus en plus de l'auteur réel, comme chez Genet et Giono, ou exposant les contraintes constructives auto-imposées de façon arbitraire, comme chez Queneau, dont les récits présentent des règles de recurrence propres à la poésie.

Au protagonisme du narrateur récupéré depuis Proust, et mis en valeur par les romanciers précédemment cités, succède bientôt sa mise en question par les oeuvres de romanciers qui, soit vont prendre le chemin des solitaires comme Louis-René des Forêts, soit vont faire partie du groupe des *nouveaux romanciers*, dont Nathalie Sarraute et Claude Simon. Considéré par Sartre comme "anti-roman", le *Portrait d'un inconnu* (1948) sarrautien ouvre la voie d'une nouvelle écriture où l'indécidable d'un narrateur incertain est susceptible de devenir multiplication des voix narratives fournissant des bribes d'histoires désordonnées qu'un lecteur déconcerté se voit obligé de rassembler. Le roman termine par se rapprocher du puzzle.

D'autre part, à la linéarité temporelle du roman XIXe suit un refus total de succession logique par le biais d'une fragmentation qui, soit compose verticalement l'image du personnage (procédé employé par Marcel Jouhandeau), soit se sert de l'hyperdéveloppement de la description pour écrire l'histoire non plus d'un personnage mais d'un lieu (comme dans *le paysan de Paris*, d'Aragon) ou pour attirer l'attention du lecteur sur le style (Céline), soit s'installe au présent des états de conscience, en y intégrant tous les procédés du discours oral pour refléter une "parole intérieure", constamment bifurquée. Certains auteurs parcourent ces domaines jusqu'à leurs "limites extrêmes" à la suite des textes exploratoires de Raymond Roussel: Claude Simon dans sa trilogie de 1970 et Samuel Beckett dans son oeuvre entière.

Au même moment où certains auteurs violentaient les structures de la fiction narrative jusqu'à aboutir à des discours frôlant l'illisible, d'autres auteurs se penchaient vers le récit de soi. Comme le rappelle Henri Godard, Sartre, Camus et Malraux relancent dans les années soixante le genre autobiographique, tour à tour s'éloignant et se rapprochant de la fiction, pour terminer par constituer un genre hybride. L'autobiographie allait permettre d'opérer un nouveau retour au récit chez des auteurs qui, quelques années auparavant, s'étaient acharnés à le nier: Sarraute, Duras, Simon, Robbe-Grillet. Au dire de ce dernier, une "Nouvelle autobiographie" était proposée au lecteur. De sa part, Georges Perec allait révéndiquer dès 1978 avec *La vie mode d'emploi* un nouveau "retour à la fiction" sans toutefois écrire purement de roman mimétique.

S'ouvre donc à la fin des années 70 une nouvelle étape du roman en France, qui récupère le plaisir de la fiction et du récit tout en continuant de contester la tradition narrative du XIX. Tendence ravageante de la fiction, la critique du roman, développée d'une façon ou de l'autre tout au long des premiers trois quarts de siècle, s'avère finalement productrice d'un nouvel ordre romanesque où la dynamique événementielle des personnages, racontée selon une logique chronologique et causale par la voix transparente d'un narrateur invisible, n'est plus de mise pour dire les rapports toujours complexes de l'homme au monde, à l'Histoire, à soi-même et au langage. Dommage que l'auteur se soit arrêté justement à ce nouveau tournant du roman qui se produit vers 1980, et ne soit pas arrivé jusqu'au seuil de notre XXIe siècle, même si effectivement son intention n'était pas de dresser une chronologie de tout le roman français XXe siècle, mais d'en retracer le développement de son penchant rupturiste et expérimental.

A remarquer les appendices qui complètent cette intéressante étude sur ce roman anti-roman, méta-roman, à fiction atténuée ou déconstruite, qui occupe une place tellement importante dans la littérature française. A la bibliographie des éditions utilisées et aux notes correspondant aux divers chapitres, s'ajoutent deux index, l'un des noms d'auteurs et de leurs oeuvres, l'autre des notions et des termes critiques employés, qui précisent et enrichissent en bien des aspects l'index général de l'ouvrage.

LOURDES CARRIEDO  
Universidad Complutense de Madrid

PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, 342 pp.

¿Cómo evitar que un coloquio y el volumen de publicaciones resultante sobre una noción tan técnica como es ésta de la metalepsis no se convierta en una simple retrospectiva de la pertinencia, tras veinte años de uso, de la caja de herramientas narratológicas? Efectivamente, cierto uso mecánico, poco reflexionado pero vulgarizado, de los principios de la narratología, los ha convertido en repertorio de instrumentos para cualquier manual escolar, olvidándose su carácter de hipótesis empíricamente falsificables. Sin duda, no podemos traducir todo el proceso de creación de universo ficcional a términos narratológicos, pero estas aportaciones a la crítica literaria del S. XX se han revelado fundamentales para el análisis de la narrativa, con un programa definido y una serie de procedimientos de validación empírica bastante fiables, que encontró un enorme desarrollo tanto en Europa como en Estados Unidos. Se trata en este libro de profundizar en la comprensión de un hecho narrativo reconocido y de extender su campo de aplicación, discutiéndolo y cuestionándolo, a otras formas de expresión artística u otros sistemas de representación no artísticos (como hace Roque: 263- 276 con la pintura de Magritte y la publicidad, o Meister: 225-246 con la informática), con el fin de elaborar una propuesta transdisciplinar fruto de la colaboración de dos equipos de investigación: uno de Hamburgo dirigido por Wolf Schmid y otro París III con Jean Bessière.

El propio Gérard Genette (21-35) recuerda en el primer capítulo del libro cuál fue la génesis de esta noción de metalepsis desde las tres páginas consagradas a ella en *Figures III* (1972) hasta sus desarrollos en su último libro, *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004). Los antecedentes dentro de la tradición retórica los repasa Roussin (37-58) en el capítulo siguiente y Schmid (189-195) dentro del formalismo ruso. Si bien en su primera definición de metalepsis como “Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un uinivers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar” (GENETTE, G. (1972), “Discours du récit: essai de méthode” in *Figures III*, Seuil, Paris: 244) todavía se mantiene una frontera clara entre el mundo del enunciado y el mundo de la enunciación, más tarde, tanto en *Nouveau discours du récit* (1983) como en *Métalepse* (2004), las fronteras de la ficción se difuminan al asociar la extradiégesis con el mundo real.

Resulta muy inquietante esta permeabilidad que separa la extradiégesis y el mundo no ficcional, esa elasticidad del puente que puede solidificar o disolver el mundo ficcional, esa peligrosa transparencia que (no) separa autor y narrador. Precisamente porque cualquier contaminación entre los niveles de la ficción parece romper la naturaleza misma de la representación, la metalepsis funciona como dispositivo experimental que explora las fronteras del acto representacional y dice mucho sobre las condiciones de funcionamiento *normal* de la representación. Así pues, más que como figura (traducible y reflexiva para Roussin: 51), la metalepsis



interesa como ficción, como argumento para responder al conjunto de interrogantes que lanza el relato. No en vano en todo el volumen subyace el debate entre una semántica de la metalepsis a partir de tesis separatistas del mundo de la narración y de lo narrado, y una aproximación teleológica que la convierte en marca del texto (según explica Baron: 295-310). Bessière (279-294) concluye que la metalepsis no es una simple transgresión, sino que la identifica con el relato mismo de ficción, como la marca específica de cierto *ethos* literario de la narratividad contemporánea.

En contribuciones de distintos investigadores, se exploran definiciones y se afinan categorizaciones, si bien el lector del volumen tendrá que lamentar repeticiones en unos y otros, así como variaciones tipológicas en las categorizaciones que más parecen propias de una cierta escolástica de la disciplina narratológica, en busca de una imposible precisión exhaustiva. Lamentaremos también que los textos analizados sean los ya muy conocidos por la crítica al uso: desde los senderos que se bifurcan con Cortázar a la noche de invierno de Italo Calvino, de Diderot a Sterne sin cesar, de los comediantes de Scarron a las espadas en alto del Quijote, episodio canónico donde lo haya después de tantos comentarios. Más interesantes resultan las diacronizaciones del concepto que proponen Fludernik (83-94) o Marie-Laure Ryan (201-223): desde el clasicismo hasta la pantalla del ordenador.

Ambos nos muestran que las transgresiones de los niveles narrativos resultan más afines a algunas visiones estéticas, como el barroco, ciertos modernismos o los postmodernismos cibernéticos, que ven en la disolución de las fronteras ficcionales un modo de representación de un mundo, esto es, un mundo posible inédito. La metalepsis señala el punto exacto por el que un miembro de un mundo irrumpe en otro mundo, el modo en que el mundo extradieгético se ficcionaliza, el pretendido lector se introduce en una ficción narrativa y se convierte así también en elemento de la ficción. Efectivamente, esa necesaria decisión de suspensión voluntaria de la credulidad, específica del relato ficcional frente al relato factual, es la premisa para entrar en un relato en pantalla y abandonarnos así a la sorpresa y a la ensoñación de la ciberficción. Y no es una casualidad que abunden en las ciberficciones las representaciones de mundos ucrónicos y/o utópicos, cercanos a lo fantástico del que hablaba Genette, y al que la metalepsis añade inquietud porque parece romper el proceso de inmersión ficcional receptiva confundiendo intancias no ficcionales y ficcionales.

Para Ryan, esto es particularmente pertinente a la hora de analizar las nuevas formas de narratividad digital ¿Qué pasa cuando la relación entre el (pretendido) nivel real y el nivel ficcional (asumido como tal) se rompe por la intervención del usuario que participa en la ciberficción o del programa mismo generador de ciberficción? ¿Qué pasa cuando la llamada al lector es acto (y no una forma de hablar) para que ocupe un lugar y pase un tiempo, en un espacio ficcional que ese lector *creerá* dominar, aunque en realidad esté gobernado por programadores-diseñadores-escritores? ¿Qué pasa cuando la metalepsis se convierte en la regla fundamental del juego para unos relatos que no tienen una causa primera ni pretenden ofrecer una significación global o una totalidad acabada? Cuando la realidad virtual sea capaz de simular

mundos imaginarios en tres dimensiones y podamos sumergirnos en ellos, manipular sus objetos con nuestras acciones físicas y conversar con sus habitantes, como ya anunciaba Janet Murray en su ya clásico *Hamlet on the Holodeck: the Future of Narrative in Cyberspace*, New York, The Free Press, 1997, entonces el sueño metaléptico del paso literal, corporal, a un mundo imaginario será *real*. Y es lo que ya sucede en esos juegos que desbordan su marco y parecen invadir el otro, por ejemplo con personajes que crean un virus que parece infectar nuestra máquina y provoca la crisis de pánico en el usuario. Queda por averiguar si la identificación del visitante con un personaje trágico es compatible con el placer estético (Ryan: 22).

La cuestión se plantea pues en términos mucho más actuales de lo que pudiera parecer en un principio. La literatura electrónica translada los interrogantes de la ficción al espacio virtual y explora las posibilidades de su código y de su entorno. Muchas veces hemos *visto* a algún narrador que parece entrar en el mundo de la ficción acompañado por el lector para mostrar al narratario el marco en el que los acontecimientos van a ocurrir. Lo importante es que esa desficcionalización íntegra de los territorios de la ficción lleva a una ficcionalización de los territorios de la realidad, ya sea de la mano de Don Quijote, o por obra de los apartes en la comedia, o de cualquiera de las criaturas de ficción que, desde Faulkner, han sido capaces de escapar a la autoridad de su creador. En continuidad, hoy la ciberficción rompe esas mismas barreras enunciativas, mediante juegos metalépticos que comunican y reúnen el mundo de la producción, de la ficción y de la recepción, en un esfuerzo por reducir la distancia entre el autor y el intérprete como efecto buscado. Tales desplazamientos del eje de la ficción sumen al lector-espectador-usuario en una incertidumbre (barroca) a la hora de sumergirse en el universo narrado. Los relatos de Borges o de Cortázar serán entonces antecedentes tanto desde el punto de vista conceptual (metafórico) como formal de una literatura de aproximación difícil.

El valor de la metalepsis como enlace entre un delante y un detrás, un antecedente y su consecuencia, donde el uno aclara y el otro anuncia, pone en cuestión las relaciones de causalidad y la definición misma aristotélica de narratividad, como también sucede en la ciberficción. En efecto, esos juegos sobre la sucesión y, de ahí, la substitución de la causa y del efecto, han permitido tradicionalmente poner en cuestión la idea de historia como continuidad y linealidad, totalidad que recoge un pasado y anuncia un futuro iluminado por el pasado. Pero si, desde Aristóteles, las historias han sido concebidas con una estructura propia de comienzo, medio y final, en la narrativa hipertextual como en la ciberficción, con frecuencia no hay un camino predeterminado, de tal modo que la narrativa existe, no como una secuencia, sino como una red de posibilidades que el lector puede activar de muchas maneras distintas. En unas narrativas que ya no son referenciales, interesa sobre todo el estudio de esos posibles narrativos.

Con esta perspectiva, lanza Jean-Marie Schaeffer (323-334) su capítulo que cierra el libro. Desde la teoría de los mundos posibles desarrollada a lo largo de los 80 por Lubomir Dolezel, Nelson Goodman y Marie-Laure Ryan, la metalepsis puede ser considerada marca ficcional de un mundo posible mediante un retorno reflexivo

a la instancia de la enunciación. Siguiendo las pistas de Ryan, y particularmente en su fundamental *Narrative as Virtual Reality* (2001), John Hopkins UP, Baltimore, Schaeffer evoca las relaciones entre la inmersión ficcional y la metalepsis, procesos aparentemente incompatibles si identificamos la inmersión como ilusión o trampa en la mejor tradición mimética que tanto condenaba el platonismo. Pero si partimos de la hipótesis de que un proceso de inmersión en un universo ficcional necesita de una determinada posición narrativa, del narrador o del narratario, el proceso de inmersión residiría en una inversión de jerarquías entre la atención al mundo y la atención a los mimemas, priorizando y señalando éstos en lugar de aquéllos, frente a lo que sucede en una situación digamos *normal*.

Esos señalamientos de pasarelas que puede haber en un drama barroco o en una ciberficción serían también, pues, metalepsis que permiten la inmersión gracias a la interacción de diversos niveles de tratamiento mental. Como técnica representacional que obliga al lector a moverse al mismo tiempo en el mundo ficcional y en la realidad, la metalepsis constituiría el emblema mismo de la inmersión (Schaeffer: 333). Y la prueba la encuentra en los juegos de los niños, donde permanentemente se interviene para reparar la coherencia de los juegos ficcionales como garantía de estabilidad de ese otro mundo. No se trataría de una ruptura de la ilusión mimética, sino de un ejercicio de pluralización de los mundos posibles (todos) que se convierte en acto de reinmersión en lo real ya considerado como ficcional. Ésta, como interpretación extrema (pero posible) de la metalepsis, pretendería potenciar una multiplicidad de mundos posibles sin conceder una prioridad ontológica al que llamamos *real*.

No deja de ser revelador que el volumen se cierre apelando a otro modelo crítico que no es el narratológico a la hora de extender la noción de metalepsis y que, para ello, haya sido necesario incluso acudir a otra definición de narratividad y a otras narrativas... virtuales.

AMELIA SANZ  
Universidad Complutense  
Departamento de Francés  
[amsanz@filol.ucm.es](mailto:amsanz@filol.ucm.es)

Lidia Anoll, Carmen Fernández y Estrella de la Torre, 2006, *Literaturas francófonas de América y de Europa*. Madrid, Editorial Síntesis. PP.333.

Es un volumen en el que las autoras llevan a cabo un estudio exhaustivo y valioso sobre las literaturas francófonas de dos áreas geográficas destacadas en el ámbito de la Francofonía: América y Europa. En el espacio de América se deja constancia de la literatura francófona en Canadá y el Caribe. En el marco de Europa se hace un recorrido sobre Bélgica y, por último, sobre la literatura de expresión en lengua francesa en Suiza. Por otra parte, este volumen se integra y se explica en la línea editorial de Síntesis que a lo largo de los últimos años ha orientado una parte importante de sus esfuerzos por compendiar diferentes áreas de la Literatura Universal, en este sentido ha sido el último volumen publicado hasta el momento y permite, por ello, completar el panorama general de la Literatura Francesa y de las Literaturas Francófonas.

Las autoras, Lidia Anoll (Universidad de Barcelona), Carmen Fernández (Universidad de Oviedo) y Estrella de la Torre (Universidad de Cádiz), son investigadoras y docentes de reconocido prestigio en la Universidad española. Cada una de ellas viene estudiando las literaturas francófonas desde hace ya varias décadas y han sido, en sus diferentes universidades, precursoras de la enseñanza de dichas literaturas con el fin de completar el panorama del estudio disciplinar y cronológico de la literatura francesa.

En cuanto al enfoque general, las autoras, con gran acierto, dejan traslucir el objetivo fundamental de su trabajo que no desea poner en cuestión el debate sostenido desde hace varias décadas acerca de la prioridad de la literatura escrita en Francia frente a las literaturas escritas en lengua francesa fuera del ámbito nacional francés. Ante todo han buscado ofrecer un panorama atractivo que sirva de referencia para mostrar el interés de producciones literarias inscritas en un marco histórico, cultural, ideológico, e incluso, geográfico. Tanto por su estilo fluido como por el modo de articular los contenidos, está dirigido a un lector curioso y ávido de conocer otras manifestaciones literarias

La estructura general del volumen contempla las siguientes secciones: *Presentación* (pp. 9-12).

*Literaturas francófonas de América*

*Capítulo 1. Canadá* (pp. 15-120)

*Capítulo 2 Caribe* (pp. 121-177):

*La literatura haitiana* (pp. 130-152)

*La literatura de las Antillas francesas y la Guayana* (pp. 153-177)

*Literaturas francófonas de Europa*

*Capítulo 3. Bélgica* (pp. 181-260)

*Capítulo 4 Suiza* (pp.261-306)

*Selección de textos* (pp. 307-310)

*Cronología* (pp.311-328)

*Bibliografía* (pp.329-333).

De modo particular, las diferentes partes constan de una organización similar si bien cada una de ellas insiste en los aspectos singulares de la literatura referida. El hilo conductor de cada capítulo incide en la descripción cronológica desde los orígenes o primeras manifestaciones literarias hasta la actualidad. En dicha evolución se inscriben, en el plano sincrónico, las escuelas y los movimientos literarios así como los escritores más representativos y sus obras más destacadas. Asimismo, el enfoque adoptado adquiere más valor debido a la consideración específica de los diferentes géneros (narrativa, poesía y teatro) y sus manifestaciones. Desde esta perspectiva, el estudio propuesto permite ofrecer un panorama exhaustivo y rico en aspectos diferenciados ya que cada literatura se estudia de un modo equilibrado y desde la importancia de la evolución histórica e ideológica sin que ninguna época tenga una importancia menor.

Las autoras han concedido, además, un significado muy relevante a la presencia de las revistas literarias y publicaciones que confirman el surgimiento de los aspectos más novedosos de cada época y la emergencia, según las circunstancias, de un género u otro. En su conjunto este proceder hace posible que el lector lleve a cabo una lectura guiada y argumentada desde una visión plural y a la vez detallada de cada una de las literaturas expuestas. Dichos recursos permiten poner de relieve el valor de innovación y modernidad de cada siglo.

De este modo, por el hecho de seguir las mismas pautas en cuanto al enfoque, es un estudio que permite establecer con facilidad conexiones entre las diferentes literaturas y observar cómo en una misma época se producen manifestaciones literarias análogas o singulares en función del marco literario concreto. En cuanto a la literatura americana resulta muy oportuna y original la inclusión de la literatura francófona del Caribe. Resalta por ser un estudio muy completo y permite mostrar las diferencias y analogías que se plantean en una misma área geográfica. Igualmente, pone de relieve que la literatura caribeña es un centro de paso y de dispersión de pueblos, culturas, lenguas e influencias a través de varios siglos. Su división entre la literatura haitiana, de un lado, y la literatura de las Antillas francesas, de otro, hace aún más acertada su incorporación.

*La selección de textos* incluye un tríptico de textos variados que aluden a la evolución y emergencia, desde la perspectiva cronológica, de cuestiones concretas relacionadas con la literatura francófona americana. Se trata de tres fragmentos traducidos al castellano cuyos autores son muy representativos en el devenir contemporáneo de las literaturas francófonas en general. El primer texto se titula *La denuncia del colonialismo en el pensamiento de la Negritud* y pertenece al *Discours sur le colonialisme* (1950) de Aimé Césaire. El segundo lleva por título *Los conceptos de Americaneidad, Antillaneidad y Criollismo* del conjunto de conferencias recogidas en *Éloge de la créolité* (1989) cuyos autores son Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. Y el tercero, completa el panorama con un fragmento de Édouard Glissant de su obra *Traité du Tout-Monde, Poétique IV* (1997) y aparece presentado bajo el título *Del Quebec a las Antillas: el problema de la lengua*.

*La cronología* es una sección de gran valor, desde el punto de vista de la información que aporta al panorama general. Contempla, para cada una de las literaturas, una visión en la que se destacan, en la evolución temporal, tres entradas en el eje horizontal, a saber: A) Acontecimientos políticos y sociales de cada una de las literaturas. B) Literatura correspondiente: francocanadiense, antillana y de la Guayana, haitiana, belga, suiza. C) Acontecimientos políticos y culturales en el mundo.

*La bibliografía* está organizada por secciones y ofrece una selección de carácter general muy adecuada y representativa.

En su conjunto puede ser considerada como una obra colectiva, de consulta imprescindible para el acercamiento al estudio de las literaturas francófonas. Si bien, desde nuestro punto de vista, hubiera sido pertinente el haber indicado la autoría de cada capítulo puesto que cada uno de ellos ha sido redactado, cómo podría pensarse, por una única autora. Su distribución por capítulos es muy esclarecedora y ofrece un excelente planteamiento metodológico de gran utilidad para afrontar el hecho literario desde la perspectiva contextual y comparada.

MARGARITA ALFARO AMIEIRO  
Universidad Autónoma de Madrid  
Departamento de Filología Francesa  
*margarita.alfaro@uam.es*

Michel RAIMOND, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux. La guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre, Ondine*, Nouvelle édition revue et augmentée, Saint-Genouph (Indre-et-Loire), Nizet, 2002. ISBN: 2-7078-1272-2. 132 pp.

Veinte años después de su primera aparición, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, libro de Michel Raimond, vuelve a ver la luz en Librairie Nizet. Por común acuerdo con el editor, el autor no ha modificado el texto en sí, pero ha antepuesto a cada una de las piezas estudiadas una breve introducción que aporta datos esenciales sobre las representaciones, la acogida crítica, la génesis y las características generales de cada una de las obras comentadas: *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre* y *Ondine*. Se han ampliado también las referencias bibliográficas finales (pp. 129-130).

Comienza el libro con dos capítulos introductorios. El primero, titulado “Situation de Giraudoux” (pp. 7-22), reflexiona sobre la significación global de la figura del dramaturgo y sobre cómo, más precisamente, las tres piezas comentadas aquí representan un periodo muy concreto en la historia del teatro francés. La ambigüedad esencial del teatro de Giraudoux plantea la necesidad de realizar un análisis en tres niveles. En primer lugar, hay que tener en cuenta que las obras responden a una sensibilidad de época muy concreta, la determinada por los problemas de los años treinta. En segundo lugar, que, en tanto que las piezas de Giraudoux son expresión de un mito personal, no puede perderse de vista el enfoque psicocrítico de Charles Mauron. Para terminar, y sobre todo, habría que considerar que estas obras se sitúan al margen de sus fuentes griegas y alemanas: “il faut, à tout le moins, saisir cet écart dans lequel le mythe personnel rejoint, éclipse, ou bouscule le mythe antique” (p.20). El texto antiguo se habría convertido, en este sentido, en un pretexto cuya única misión sería la de suministrar situaciones y personajes arquetípicos. El segundo capítulo, “Giraudoux et le théâtre” (pp. 23-37), trata de desentrañar los motivos que llevaron a Giraudoux a cultivar el teatro tan tardíamente en su vida. Se argumenta que su paso de la novela a este género fue básicamente fruto de las circunstancias, especialmente del encuentro con Louis Jouvet y su tropa, y que su triunfo respondería a una disposición de espíritu que había permanecido hasta el momento, si no oculta, al menos latente en el ánimo del autor.

El siguiente bloque, el más largo, reúne una serie de capítulos en torno a la pieza *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), tal vez la obra más célebre de Giraudoux. Al sucinto comentario general (pp. 39-40) le sigue el capítulo “La guerre de Troie ou l'axiomatique du tiers exclu” (pp. 41-52), sobre la sorprendente primacía de la categoría binaria del *ou bien*, *ou bien* en esta pieza; y otro que, titulado “La Guerre de Troie et la force des choses” (pp. 53-64), atiende al contraste trágico de la obra entre el dinamismo de la acción individual y el peso de la realidad, que frustra sus avances. El siguiente capítulo, que versa sobre “La Guerre de Troie: l'homme et l'histoire” (pp. 65-76), relaciona las estructuras de la pieza con los problemas de la Francia de 1935 y la ideología, a un tiempo pacifista y pesimista, de los años treinta. Y el último de este bloque, titulado “La Guerre de Troie: Giraudoux et le mythe” (pp. 77-84), explica cómo el autor busca a sus héroes, con todo lo que esta palabra

comporta de estilización y distanciaci3n, en el teatro antiguo o la leyenda germánica, asegurándoles, al mismo tiempo, una modernidad lingüística e ideológica. En lo que a Troya respecta, considera M. Raimond que Giraudoux se ha complacido especialmente en crear interferencias entre el nivel histórico –la ciudad de Troya tomada por griegos codiciosos de sus riquezas– y el legendario –que hace del conflicto la consecuencia de una historia de amor–. El estatus particular que se otorga al personaje de Helena es significativo a este respecto.

El tercer grupo de artículos versa sobre *Electre* (1937), obra en la que Giraudoux, nuevamente, adapta un mito griego a su época. Tras una breve introducci3n (pp. 85-86), en el capítulo titulado “Jean Giraudoux et le thème d’Electre” (pp. 87-98), explica Raimond cómo el dramaturgo, manteniendo los elementos esenciales del mito, crea una obra innovadora por su modo de tratar el tema, especialmente en lo que se refiere a la introducci3n de elementos cómicos, que dan pie a lo que el propio autor llamó “tragedia burguesa”. En el octavo capítulo, “Giraudoux, Electre et le tragique” (pp. 99-114), el propósito fundamental de Raimond es, en cambio, mostrar que hay en Electre “un tragique esquivé, un tragique montré, un vrai tragique” (p. 101). Esta obra es, en efecto, la tragedia de los valores irreconciliables: si en la tragedia clásica asistimos a una celebraci3n, la de la debilidad del hombre frente a la omnipotencia del destino, en las piezas de Giraudoux el espectador llega a la conclusi3n de que es imposible tomar partido por alguna de las partes en conflicto, signo del ocaso de valores que predomina en un universo desgarrado.

Con *Ondine* (1939), pieza sobre la que trata el siguiente bloque, Giraudoux abandona el mundo antiguo y pasa a inspirarse en la cultura alemana, concretamente en el cuento homónimo de Frédéric de la Motte-Fouqué, publicado en Berlín en 1811. A la concisa introducci3n (pp.115-116) le sigue un único artículo, titulado “Ondine ou le retour chez soi” (pp.117-128). El tema del ser sobrenatural en búsqueda de lo humano es un clásico del cuento maravilloso, pero mientras que en estas tradiciones –y el cuento de la Motte-Fouqué no es una excepci3n– la ondina desea, ante todo, adquirir un alma humana, la Ondine de Giraudoux se presenta, ante todo, como una pieza sobre el amor, o, más concretamente, sobre el fracaso de la pareja en el mundo humano, convencional e hipócrita. La desdichada vuelta de Ondine al estanque representa ese “retour chez soi” platónico al que se alude en el título.

Nos hallamos, en resumen, ante un estudio de conjunto muy interesante sobre la obra dramática de Jean Giraudoux, porque, aunque no se tratan, evidentemente, todas las piezas compuestas por el dramaturgo, se estudian las tres que son, tal vez, las más representativas de su trayectoria. Si Giraudoux se había impuesto en el teatro desde su primera pieza, *Siegfried* (1928), viendo confirmado su éxito con *Amphitryon 38* (1929) e *Intermezzo* (1933), es, en efecto, a partir de *La guerre de Troie*, *Electre* y *Ondine*, cronológicamente coincidentes con el apogeo del totalitarismo en Europa, cuando su universo poético pasa a teñirse de angustia, adquiriendo su tono más característico. Los sugerentes capítulos iniciales sobre la significaci3n global de su figura y su tardía dedicaci3n al género teatral no han perdido vigencia; y las palabras introductorias que, ahora por vez primera, Raimond antepo-



ne a los capítulos centrales contribuyen a que el lector pueda situar mejor la obra abordada en páginas posteriores, casi siempre estudiada en aspectos muy concretos. La reedición de este estudio nos demuestra, en suma, que Giraudoux, ese autor que supo fundir los grandes temas clásicos y las inquietudes modernas en un universo tejido a un tiempo de humor y de fantasía, pese a haber envejecido un poco, sigue gozando del favor de la crítica.

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria