

LIVIU LUTAS

Dos ejemplos de metalepsis narrativas:

Niebla de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau

La metalepsis narrativa se define como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y la diégesis, es decir el mundo narrado por el narrador. Siguiendo la primera definición del término, propuesta en 1972 por el teórico literario francés Gérard Genette, los narratólogos han destacado varios tipos de metalepsis narrativas. El más chocante de estos tipos es la metalepsis ontológica, es decir cuando un personaje novelesco o cuando el narrador auctorial parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. Este tipo de metalepsis aparece sobre todo en obras postmodernas, como el cuento "El episodio Kugelmass" de Woody Allen, donde un profesor de humanidades se introduce en el mundo novelesco de Madame Bovary para conquistar a la heroína.

El objetivo de este artículo es hacer una comparación entre las metalepsis narrativas sobre todo de tipo ontológico en dos novelas escritas en contextos muy distintos. La primera de ellas, *Niebla*, es una novela del principio del siglo XX escrita en español y que pertenece a la literatura europea continental, mientras que la segunda, *Biblique des derniers gestes*, es una novela actual en francés, todavía sin traducción al español, escrita en el departamento de ultramar francés de Martinica. A pesar de estas diferencias, hay algunas similitudes entre los autores de las dos novelas que voy a analizar. En lo que concierne a las novelas, hay sobre todo un aspecto común muy entre ellas: la metalepsis narrativa. Las diferencias mencionadas entre las dos novelas no impedirán una comparación entre ellas. Por el contrario, estas diferencias forman un terreno interesante para una comparación de las diferentes funciones que pueden tener las estrategias metalépticas.

Al analizar las funciones de las metalepsis, este artículo superará el enfoque estructural y tipológico que ha caracterizado los estudios sobre la metalepsis hasta recientemente. El concepto de la metalepsis no ha sido especialmente frecuente en los estudios literarios de lengua española, que han preferido utilizar el concepto similar de *metaficción*, producido por la teoría literaria anglosajona. La orientación cultural de los estudios anglosajones, inspirados por la disciplina llamada *cultural studies*, ha conducido a algunos resultados muy interesantes en lo que concierne a las obras de metaficción. Sin embargo, el término *metaficción* en la teoría anglosajona es demasiado general y su definición no es muy precisa. Algunos de los teóricos consideran por ejemplo la metaficción como un modo literario (Spires, 1984:15)¹, otros la ven a un nivel aun más general, como una

¹ En la tradición literaria anglosajona, el modo se distingue del género principalmente por no ser limitado a un período histórico. Véase Frederic Jameson (1975) y sobre todo Alastair Fowler (1982).

"tendencia" dentro de la novela (Waugh, 1984:14).

Esto conduce a una confusión entre el modo literario y las técnicas utilizadas en ello que es muy bien ilustrado por este pasaje de Robert Spire: "Si aceptamos el modo ficticio como una tríada que consiste en el mundo del autor ficticio, el mundo de la historia y el mundo del lector [...] el modo metaficticio tiene lugar cuando un miembro de un mundo viola el mundo de otro" (1984:15). Sin embargo, la comunicación entre los mundos narrativos es lo que define la metalepsis narrativa, sobre todo la metalepsis con un efecto de tipo ontológico, es decir las metalepsis que conducen a una duda de la existencia del mundo. Por consiguiente, esta definición no se puede aplicar a toda la metaficción². Opino que es necesario hacer una distinción entre la metaficción y la metalepsis, y voy a seguir los modelos más rigurosos producidos por los teóricos de la metalepsis. Sin embargo, el problema de la teoría de la metalepsis es que hasta recientemente se ha concentrado demasiado en el establecimiento de una clasificación de los diferentes tipos del procedimiento. Este enfoque tipológico ha producido unos modelos científicamente precisos de las metalepsis, como los del grupo de estudios narratológico de Hamburgo, pero que no han logrado adquirir un uso general en los estudios literarios. En este artículo voy a intentar superar la limitación en cuanto a los aspectos formales y tipológicos que caracteriza la teoría de la metalepsis para analizar los ejemplos de metalepsis de *Niebla* y de *Biblique des derniers gestes* también en lo que concierne a algunos aspectos extratextuales de la metalepsis, como los aspectos ideológicos.

El artículo empezará con una presentación de la teoría de la metalepsis seguida por una parte sobre el contexto socio-histórico, ideológico y cultural en el cual se publicaron las dos obras del corpus. El contexto es importante para poder pronunciarse sobre los aspectos extratextuales de las metalepsis. Seguirá un resumen de las dos novelas que preparará el terreno para un análisis de las metalepsis que se encuentran en ellas. En este análisis voy a aplicar la tipología de las metalepsis elaborada por Gérard Genette y perfeccionada por Marie-Laure Ryan y Monika Fludernik, concentrándome principalmente en las metalepsis de autor, según la denominación de Genette, o metalepsis ontológicas, según la denominación de Ryan y Fludernik. Al mismo tiempo voy a investigar las funciones de las metalepsis en las dos novelas para distinguir lo que hay en común entre ellas, pero sobre todo para investigar si hay un desarrollo de esta estrategia narrativa durante el siglo que separa las dos novelas entre sí.

* * *

² Monika Fludernik crítica también el laxismo terminológico del discurso teórico sobre la metaficción: "the term metafiction has been used randomly in English critical prose to refer to all sorts of techniques that explicitly or implicitly 'break' what is called the mimetic illusion generated by fictional narrative" (2003:11).

El término *metalepsis narrativa*, introducido por el narratólogo francés Gérard Genette en su obra *Figures III* de 1972, tiene sus orígenes en la figura retórica de la metalepsis, que significa la designación figurada de un efecto por su causa o viceversa. En su presentación del desarrollo histórico del término, P. Roussin (2005) subraya un comentario de Pierre Fontanier de la definición de la metalepsis en *Les figures du discours* de 1830 que ha conducido a la transferencia de la figura al campo de la narratología: “Tenemos probablemente que incluir en la metalepsis esta técnica audaz cuando [...] uno abandona el papel de narrador para el papel de jefe o de árbitro soberano de modo en que, en lugar de narrar simplemente una cosa que pasa, uno decide, ordena que se haga esta cosa” (Fontanier, 1968:58-59, mi traducción). Esta alusión hecha por Fontanier a un contexto narrativo fue seguramente lo que influyó a Genette a adoptar el término y adaptarlo a su modelo narratológico. Así definió Genette la metalepsis narrativa la primera vez en el capítulo sobre la categoría de la voz narrativa: “toda intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o a la inversa” (1972:244, mi traducción).

El concepto de metalepsis así definido por Genette no ha tenido el mismo éxito que han tenido otros de los conceptos de su modelo narratológico. Un motivo podría ser el desarrollo paralelo de la teoría de la metaficción en el ámbito anglosajón, una teoría que, por ser más general, parece ser más productiva. Sin embargo, la teoría de la metalepsis continuó su desarrollo en el marco de la narratología de tipo estructuralista representada por Genette. Genette mismo volvió dos veces al concepto de metalepsis, en *Nouveau discours du récit* de 1983 y en *Métalepse* de 2004, para hacer algunas precisiones. En el trabajo de 1983 aparecen dos elementos importantes en cuanto a la definición de la metalepsis, cuando Genette la llama transgresión deliberada del umbral entre los niveles diegéticos³. La transgresión, que es sin duda un criterio necesario para poder hablar de una metalepsis, ha sido debatida por muchos de los teóricos de la metalepsis. Genette mencionó por ejemplo ya en *Figures III* que el carácter transgresivo del procedimiento le otorga un efecto humorístico o fantástico, en función del tipo de relato (1972:244). Sin embargo, no se ha profundizado en la cuestión si, debido a este carácter transgresivo, la metalepsis es una estrategia adecuada para relatos con objetivos de crítica ideológica. Esto representaría un aspecto que los narratólogos clásicos consideran fuera de su campo de estudio. El otro elemento introducido por Genette en 1983, el carácter deliberado de la transgresión, es discutible, y no es mencionado por otros teóricos en sus definiciones de la metalepsis. Como lo ha mostrado Frank Wagner, hay relatos donde el narrador no sólo no planifica la metalepsis sino que es sorprendido por ella (2002:238). Considero que ambas novelas de mi corpus, particularmente *Niebla*, pertenecen a este tipo de relatos.

³ El texto original en francés es: “transgression délibérée du seuil d’enchâssement” (1983:58).

Es importante constatar que, aunque no lo mencione en su primer trabajo sobre el procedimiento, Genette considera en su *Nouveau discours du récit* que el efecto de extrañamiento – “*trouble*” en el texto original en francés (1983:59) – puede funcionar como una figura del proceso de escritura. Genette no profundizó más en la autorreflexividad de la metalepsis, sin duda porque ésta había sido muy debatida en otros contextos⁴. Además, la autorreflexividad, o la especularidad, con un término utilizado de manera casi sinónima, ha sido analizada por otros teóricos de la metalepsis, quienes la consideran como un elemento esencial de la metalepsis, sobre todo por la posibilidad que ofrece de incluir una discusión sobre el proceso creador en el seno de las novelas y de revelar el carácter ficticio del relato. “Las metalepsis, en todas sus diversidades”, escribe por ejemplo F. Wagner, “tienen todas en común el hecho de señalar la artificialidad del relato, o el proceso de “textualización” (2002:239. Mi traducción). El interés por los aspectos autorreflexivos es un punto que tiene en común el discurso teórico de la metalepsis con la teoría de la metaficción⁵.

Los teóricos que han seguido trabajando sobre las metalepsis han tenido como objetivo principal la clasificación de los diferentes tipos del procedimiento. Los mejores ejemplos de tales clasificaciones se encuentran en los estudios hechos por teóricos de los departamentos de alemán de diferentes universidades. Me refiero por ejemplo a Marie-Laure Ryan de la Universidad de Göttingen y actualmente en la Universidad de Colorado, a Monika Fludernik de la Universidad de Freiburg y al grupo de estudios narratológicos de la Universidad de Hamburgo, representado por Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickers y Sabine Lang. Lo que ha resultado de los estudios de estos grupos es una taxonomía muy detallada de los procedimientos metalépticos pero en una aplicación reducida de esta taxonomía en otros estudios literarios. Un motivo podría ser, según F. Wagner (2002:238) y M-L Ryan (1995:277), que el enfoque demasiado grande en la clasificación ha conducido a una negligencia de los factores extratextuales, como por ejemplo los factores filosóficos, ontológicos o ideológicos.

Aunque esta opinión se justifique desde muchos puntos de vista, los estudios sobre la metalepsis poseen la científicidad y el rigor que faltan en muchos estudios que aplican las teorías de la metaficción. R. González Echevarría es uno de los críticos que de manera poco científica utiliza términos como *metaficción* o *autoconciencia* en el contexto de la literatura contemporánea, es decir sin una investigación de sus verdaderos funcionamientos en obras individuales (1990:28). Lo mejor sería combinar los estudios de la metalepsis con los de la metaficción para una mejor comprensión de muchas de las obras literarias de hoy en día.

⁴ Me refiero a los estudios hechos por teóricos franceses, por ejemplo sobre la *mise en abyme* por André Gide y después por los teóricos del *Nouveau roman* francés, y sobre el relato especular, por Lucien Dällenbach en su tesis doctoral (1977). Para una discusión sobre la relación entre la metalepsis y la *mise en abyme*, véase el estudio de Dorit Cohn (2005).

⁵ Las discusiones sobre el aspecto autorreflexivo de la metaficción es omnipresente en las obras de los teóricos de la metaficción. Mencionamos dos obras donde esta discusión es central. Se trata de los libros de Patricia Waugh (1984) y de Steven Kellman (1980).

En este artículo voy a seguir la definición de la metalepsis de Genette con las precisiones hechas por Ryan y Fludernik. Lo que voy a analizar es el caso más chocante de la metalepsis narrativa: la metalepsis de autor, según la designación de Genette, o la metalepsis ontológica según la designación de Ryan y Fludernik. Según Genette (2004:31), la metalepsis de autor se distingue de la metalepsis del narrador por el hecho de representar el nivel extradiegético desde donde habla el narrador como la realidad empírica en cual viven el autor real y los lectores reales. Fludernik (2005:77) define la metalepsis ontológica como una técnica narrativa en la cual el autor parece desplazarse literalmente desde el mundo real hacia el mundo del libro, o en la cual un personaje del libro parece desplazarse de la misma manera del nivel diegético que es presentado como la realidad, es decir salir del mundo del libro⁶. Este tipo de metalepsis constituye también el ejemplo más interesante de metalepsis narrativa desde el punto de vista ontológico. Es algo que el propio Genette constata en su libro de 2004, cuando profundiza mucho más que antes en la importancia que tiene la relación entre realidad y ficción para la metalepsis (2004:25-26).

Esta relación ha sido mucho más estudiada por los teóricos de la metaficción, quienes se interesan por los aspectos filosóficos de la ficción. También Genette, refiriéndose a las famosas palabras de Jorge Luis Borges⁷, había mencionado que uno de los efectos de este tipo de metalepsis es una duda general de la realidad y de la existencia: "El efecto más inquietante de la metalepsis", escribe Genette, "se encuentra en esta hipótesis inaceptable e insistente según la cual el nivel extradiegético podría ser diegético, y el narrador y sus narratarios, es decir vosotros y yo, podríamos pertenecer a un relato" (1972:245. Mi traducción). Desgraciadamente, el estudio de esta duda existencial no ha sido compatible con el objetivo científico de Genette y de los que han seguido su trabajo sobre la metalepsis narrativa. En este caso han sido los teóricos de la metaficción quienes han constatado que una tal duda, típica de la narración postmodernista, se puede relacionar con el escepticismo generalizado que caracterizaría, según estos teóricos, la producción cultural actual⁸. Por consiguiente, este tipo de metalepsis es el que más fácilmente puede ser estudiado por sus rasgos ontológicos. Además, las dos novelas que voy a analizar nos presentan unos casos muy interesantes de metalepsis ontológicas, sobre todo en lo que concierne a las funciones que tienen estas metalepsis.

Sin profundizar demasiado en la relación entre metalepsis y postmodernismo, puedo mencionar los pensamientos de Brian McHale, según los cuales el elemento

⁶ Genette y otros teóricos llaman a veces el desplazamiento hacia un nivel superior *anti-metalepsis* (2004:27), pero no voy a distinguirlo de la metalepsis, porque el resultado es el mismo: una fusión de dos niveles narrativos.

⁷ La palabras de Borges se encuentran en el ensayo "Magias parciales de Don Quijote" publicado en *Otras inquisiciones* (1952): "¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios".

⁸ Véase sobre todo B. McHale (1993), que analiza la metaficción en el contexto de la literatura postmodernista.

dominante de la literatura postmodernista es el ontológico, es decir que pone en cuestión la realidad misma. Por otra parte, la dominante de la literatura modernista, según McHale, es epistemológica, es decir que se interesa por el conocimiento del mundo⁹. Según tales pensamientos sería más fácil relacionar la metalepsis de autor, que tiene un carácter ontológico implícito, con la literatura postmoderna. ¿Cómo se podría explicar el uso de una técnica que, efectivamente, es muy utilizada en obras postmodernistas, en las novelas de un autor como Unamuno, que escribió sus obras muchos años antes del postmodernismo? Voy a intentar contestar a esta pregunta en la parte siguiente, que trata de los contextos socio-históricos en los cuales escribieron los dos autores.

* * *

Una breve presentación de los contextos en los cuales fueron publicadas las dos obras que voy a comparar me parece necesaria, sobre todo porque ambos autores practican un tipo de literatura comprometida. Miguel de Unamuno, por ejemplo, ha publicado muchos ensayos sobre la política y la religión y ha sido una de las personalidades públicas más importantes de la vida cultural en España a principios del siglo XX¹⁰. Patrick Chamoiseau, quien es también autor de ensayos políticos e ideológicos¹¹, es considerado como el representante principal del movimiento de la *criollidad*, o *créolité* en francés, un movimiento sobre todo ideológico contra el neocolonialismo francés en las Pequeñas Antillas.

No es mi objetivo hacer una analogía forzada entre dos autores que tienen muchas diferencias entre sí. Sin embargo, hay aspectos comunes entre ellos. Es notable, en efecto, descubrir en los pensamientos de ambos escritores un deseo de reescribir la historia desde el punto de vista de la gente pequeña, de los que no han marcado el discurso histórico. Este paralelismo aparece claramente en los dos conceptos que usan los dos para designar la historia no escrita: *intrahistoria* e *histoires*. El término unamuniano de *intrahistoria*, no tiene una definición claramente establecida, pero se puede explicar, según P. Ribas, como “el sedimento sobre el que se asienta la historia” o “la voz de los que no tienen voz, la vida de aquellos que no aparecen en las crónicas ni en los periódicos, en una palabra, la vida del pueblo silencioso” (2002:124). El concepto de *histoires* que usa Chamoiseau (1989:37) bajo la influencia de otro pensador importante de Martinica, Édouard Glissant, es muy cercano a la intrahistoria unamuniana. La *hache* minúscula y el plural del término son empleados para marcar la diferencia con el término *Histoire*, con *hache* mayúscula y en singular, que designa la versión oficial del pasado, la versión que, según Chamoiseau, fue escrita por los colonialistas. Las *histoires* es la historia desde la perspectiva de la gente que no ha documentado su pasado: los esclavos, sus descendientes y otros trabajadores de muchos otros orígenes quienes se trasladaron a las islas de las Pequeñas Antillas

⁹ Los pensamientos de McHale son muy bien resumidos por Santiago Juan Navarro (2000:23-27).

¹⁰ Para una síntesis de la obra unamuniana, véase Pedro Ribas (2002).

¹¹ Mencionamos por ejemplo *Écrire en pays dominé* (1997) y sobre todo el manifiesto ideológico *Éloge de la créolité* (1989).

francesas después de la abolición de la Esclavitud para hacer el trabajo ingrato que los viejos esclavos ya no querían hacer (1989:38).

Por interesante que sea la analogía entre los conceptos de *intrahistoria* y *histoires*, no voy a analizarla en el contexto de este artículo porque la *intrahistoria* no tiene importancia en *Niebla*¹². El empleo de la metalepsis en *Niebla* no puede, por lo tanto, ser vinculado a este aspecto, como es el caso de la novela de Chamoiseau. Por el contrario, hay aquí una diferencia entre las dos novelas del corpus: en *Biblique des derniers gestes*, el contexto socio-histórico tiene una importancia mucho más grande que en *Niebla*, donde predominan las referencias al contexto literario.

Lo que parece más importante en el caso de *Niebla* en relación con el pasado es la ruptura con la tradición literaria del realismo. En efecto, después de haber sido influida por el realismo, y hasta por el naturalismo y el positivismo, la carrera novelística de Unamuno se inscribió bajo el signo de una rebelión contra estas corrientes. Las innovaciones formales, entre las cuales se puede contar la metalepsis, podrían ser interpretadas como una forma de romper con una tradición literaria que para Unamuno, según Ana M. Dotras, “se basa en una falsa concepción de la realidad como lo observable, lo aparente, lo externo” (1994:108). Unamuno no aprecia la pretensión que tienen los autores realistas de producir obras que son “fieles reflejos de la realidad”, según la misma Dotras (1994:25), sino que quiere presentar la realidad interior de los personajes, la realidad íntima de éstos. En otras palabras, lo que cuenta para Unamuno son las esencias, no las apariencias. Este deseo de reforma formal y de rebelión contra el realismo y el positivismo del período anterior puede explicar en parte el empleo unamuniano de la metalepsis. Así se puede explicar la aparente incongruencia que representa la presencia de un elemento como la metalepsis ontológica, que teóricos como B. McHale asocian al postmodernismo, en un texto de un autor como Unamuno. En el análisis de *Niebla* voy a investigar si la vinculación entre la metalepsis y la ruptura con las formas de escrituras anteriores es detectable en el texto.

En el caso de Chamoiseau también se puede hablar de una ruptura con la tradición realista, dado que los escritores postcoloniales asocian el realismo a la literatura colonial. Además, los autores *criollistas* consideran que la realidad de sus lugares no puede ser expresada con las medidas del realismo, sino que requiere otras formas de expresión. Opinan por ejemplo que la complejidad de la realidad de las Pequeñas Antillas, causada entre otras cosas por la multitud de poblaciones de varios orígenes, no puede ser expresada por medio de una voz narrativa única y estable, una técnica que ellos asocian al realismo.

A pesar de estas similitudes entre los dos autores, es importante tener presente la idea de que el contexto en el cual escribe Chamoiseau es totalmente diferente al contexto unamuniano. La distancia temporal desde el período del realismo es demasiado grande para hablar de una innovación formal antirrealista en el caso de Chamoiseau. Como lo dice él mismo (1989:43), su objetivo es inscribirse en el

¹² La novela unamuniana en la cual la intrahistoria tiene la importancia más grande es *Paz y guerra* de 1897.

contexto literario actual, no romper con lo viejo. Pero, añade Chamoiseau, la modernidad literaria no debe conducir al abandono de los intereses históricos y sociales. En otras palabras, la forma debe ponerse al servicio del contenido. Voy a investigar, por consiguiente, si las funciones históricas y sociales de las metalepsis de *Biblique des derniers gestes* son más transparentes que en el caso de *Niebla*.

* * *

La novela, o “nivola” con el neologismo creado por el autor, empieza con un prólogo extraño escrito por un cierto Víctor Goti a petición del autor del libro, Miguel de Unamuno. No es clara en este prólogo la relación que hay entre este Víctor y el autor, pero lo que se podrá ver más adelante en el libro es que Víctor también está escribiendo una obra, que él también llama “nivola” (ver las páginas 92 y 128), y que discute con Augusto desde una perspectiva crítica literaria. Se podría concluir, como lo hacen tanto Ana M. Dotras como P. Rivas, que Víctor es empleado por el autor como una estrategia para presentar sus propios pensamientos. Sin embargo, Víctor tiene un papel más importante en el libro que sólo el de representante de las ideas novelísticas de Unamuno. Efectivamente, aparece también en contextos metalépticos. Así, en el prólogo, Víctor dice algo que plantea la metalepsis narrativa en el libro desde el principio: “los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo” (p. 9). En una primera lectura, este comentario no es necesariamente percibido como metaléptico, sino que podría significar que Víctor admite la superioridad intelectual de Unamuno. Sin embargo, si se toma en cuenta que Víctor Goti aparecerá como personaje en la novela, el carácter metaléptico del comentario resulta más claro: Víctor obedece a Unamuno simplemente porque no tiene otra alternativa, porque es la creación literaria del autor. Además, Víctor Goti, que se proclama en el prólogo buen amigo del personaje principal del libro, Augusto Pérez, contradice la versión que da Unamuno de los acontecimientos, pretendiendo saber y tener pruebas de que Augusto se ha suicidado. Sigue un post-prólogo escrito por el mismo Unamuno como contestación al prólogo. Enfadado con las opiniones de Víctor, Unamuno escribe algo que parece muy extraño en una primera lectura, pero que recibirá su explicación *a posteriori*, cuando el lector se entere del carácter ficticio de Víctor: “si me fastidia mucho acabaré por hacer con él [Víctor] lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o le mataré a guisa de médico” (p. 17).

Después de estas partes confusas para el lector que está leyendo la novela por la primera vez, porque le resulta difícil saber si son parte del propio libro o no, sigue una narración al parecer más tradicional, es decir de tipo realista. Un narrador omnisciente toma la palabra para contar la historia de Augusto Pérez, un joven rico licenciado en Derecho. Después de la muerte de su madre, Augusto no sabe que hacer con su vida. Augusto se enamora, o cree enamorarse, de Eugenia, una joven pianista pobre, pero ésta no lo ama, sino que lo engaña con un joven pobre. Augusto decide suicidarse, pero antes de esto va a Salamanca a ver a un

cierto Miguel de Unamuno, que había escrito un ensayo sobre la cuestión del suicidio desde un punto de vista filosófico. Durante el diálogo con Unamuno, que es relatado en el capítulo 31 de un total de 33, Augusto se entera de que sólo es un personaje de ficción en el mundo creado por su interlocutor. Unamuno revela a Augusto que está destinado a morir, no a suicidarse como él pensaba. Augusto se rebela, pone en cuestión el carácter efectivamente real de Unamuno, lo desafía y le recuerda que él, Unamuno, y todos lo que lean también han de morir. Augusto abandona luego Salamanca muy perturbado y vuelve a su casa donde habla con sus criados acerca de su carácter ficticio. Les pide a éstos de comer y come de manera obsesiva. Escribe también una carta para Unamuno, diciendo que ha muerto. Luego, en efecto, Augusto se muere, sin que sea claro si es por haber comido demasiado o si es la decisión de Unamuno. En el último capítulo, donde el narrador abandona su omnisciencia y relata en primera persona, es decir desde el punto de vista del personaje de Unamuno, como había hecho en el capítulo 31 y en una pequeña intrusión metaléptica al fin del capítulo 25, el autor recibe la carta de Augusto y se arrepiente de haberle matado, pensando resucitarlo. Luego se duerme, y en los sueños se le aparece Augusto diciéndole que su autoridad como creador tiene límites y repitiéndole que el autor puede ser más ficticio que sus personajes, sólo un pretexto para la escritura del libro.

Biblique des derniers gestes trata de un revolucionario martiniqués, Balthazar Bodule-Jules. Aunque sea un personaje ficticio, la existencia de Balthazar en la realidad empírica es presentada como un hecho demostrado. Efectivamente, como si se tratara de un texto documental, el narrador hace referencia a textos escritos por el héroe, a entrevistas grabadas con él, a artículos de periódicos sobre él y a entrevistas con informantes que lo habían conocido. Además, el narrador afirma que Balthazar ha luchado junto a unos revolucionarios que han existido en la realidad, como Hô Chi Minh y Patrice Lumumba. Antes de la muerte de Balthazar, que ocurre después de algunos días de agonía pública a la cual asisten unos personajes extraños, llegan a verle unos personajes importantes de la realidad: dos escritores martiniqueses conocidos, Édouard Glissant y Aimé Césaire. Como si todo esto no bastara, el autor aparece él mismo en el relato, para asistir a la agonía de Balthazar y tomar apuntes para el libro que el lector tiene en sus manos. El libro es escrito desde un punto en un presente extradiegético, desde donde el autor ficcionalizado, es decir el personaje de Patrick Chamoiseau, además de relatar la vida del héroe, hace unas reflexiones sobre el proceso de la escritura y sobre la posibilidad de conocer la vida del gran independentista.

La voz narrativa es variable en esta novela de Chamoiseau. Además del narrador narran también ciertos personajes que pretenden haber conocido a Balthazar. Sin embargo, algunos de estos personajes han muerto muchos años antes. Los relatos de éstos tienen un carácter fantástico, algo que podría simbolizar una posibilidad de comunicar con el pasado colectivo. Hay alusiones a una tal interpretación, sobre todo cuando los participantes a la agonía de Balthazar parecen compartir los recuerdos del viejo guerrero de una manera sobrenatural, como si se tratara de una memoria colectiva: “la memoria del viejo apareció

rápido a la conciencia de todos [...] y luego la vida del viejo rebelde se propagó en miles de esbozos de recuerdos que cada uno recibía de manera extraña y que cada uno descubría poseer parcialmente, en la mayoría de los casos con sorpresa” (p. 141)¹³. El narrador está excluido de esta colectividad al principio, y tiene que dar la palabra a otros personajes para relatar los recuerdos de Balthazar. Poco a poco, durante la agonía, el narrador logra, él también, entrar en comunión con el personaje de Balthazar Bodule-Jules. Esta comunión se expresa a través de una fusión metaléptica entre el narrador y su personaje.

A través de todas estas estrategias narrativas se dibuja un retrato de Balthazar que a veces parece realista, pero que en la mayoría de los casos tiene un carácter sobrenatural. La impresión final es que, a pesar de todas las pruebas que hay en el libro, la personalidad de Balthazar no se puede captar con las medidas de tipo racional, sino que uno debe emplear otras alternativas: la interpretación de sus gestos y de su cuerpo durante su agonía, la fantasía y la fusión fantástica de las identidades. Balthazar parece ser un personaje mítico, nacido en unas circunstancias sobrenaturales de lucha entre las fuerzas del bien y del mal, personalizadas en las figuras de dos personajes fantásticos: Man L’Oublié, una mujer eternamente joven que cuida a Balthazar cuando mueren sus padres, y l’Yvonne Cléoste, una vieja que a veces aparece en forma de un monstruo sobrenatural. El relato de la vida de Balthazar se concentra menos en sus luchas independentistas, que se encuentran totalmente al margen de la narración, que en la lucha entre los dos personajes sobrenaturales que le siguen durante toda su vida. Es importante notar que ambos personajes son presentados como símbolos del pasado común de Martinica, sobre todo de la esclavitud. Además, en unas partes de carácter fantástico, Man L’Oublié muestra cuán importante es no olvidar este pasado. En efecto, algunas personas que intentan esconder unas huellas de la esclavitud son castigadas de manera que ningún médico puede entender. Sólo los ritos de veneración del pasado propuestos por Man L’Oublié ayudan a estas personas.

En conclusión se podría decir que una manera de interpretar *Biblique des derniers gestes* es como alegoría del pasado esclavista de los martiniqueses y de la necesidad de acordarse de este pasado. La novela confirma así el gran interés por el pasado y por el revisionismo histórico que caracteriza la literatura actual de las Pequeñas Antillas francesas. El contexto socio-histórico es menos importante en *Niebla*, que también se puede leer como una alegoría, pero una alegoría de la duda existencial.

* * *

¹³ Mía traducción. El texto original en francés es: "la mémoire du vieux rebelle [...] s’imposa bientôt à l’attention de tous [...] puis la vie du vieux rebelle se diffusa en mille esquisses de souvenirs que chacun recevait de manière singulière, et, le plus souvent surpris, que chacun s’en découvrait pour une part détenteur" (p. 141).

Como ya hemos visto en el resumen de *Niebla*, la metalepsis narrativa tiene una gran importancia en esta novela que algunos críticos consideran como una obra de metaficción¹⁴. Los teóricos de la metalepsis también mencionan esta novela unamuniana entre los primeros ejemplos de la metalepsis de autor¹⁵. La escena del capítulo 31 de *Niebla* constituye un ejemplo muy interesante de metalepsis ontológica según las clasificaciones de Ryan y Fludernik. Además, el relato del encuentro entre el autor ficcionalizado y el personaje por él creado es confuso, lo que conduce a una dificultad de decidir si es el autor ficcionalizado el que se desplaza hacia el nivel inferior – metalepsis – o si es el personaje diegético, Augusto Pérez, el que se desplaza hacia el nivel extradiegético – antimetalepsis según la designación de Genette. En efecto, Augusto decide visitar a Unamuno, para discutir sobre su deseo de suicidarse con alguien que había escrito un ensayo sobre la cuestión. Es verdad que esta decisión sea un acto orquestado por la voluntad del creador, como lo revela la falta de sorpresa y la sonrisa enigmática (p. 148) de Unamuno al anuncio de la llegada de Augusto. Sin embargo, el desarrollo de la situación acaba sorprendiendo a Unamuno, que se encuentra “alarmado de verle recobrar vida propia” (p. 149) e “inquieto con estas salidas de Augusto” (p. 151). Esta pérdida de autoridad sobre su propia creación complica las cosas, poniendo en cuestión si la infracción es deliberada.

Antes de este episodio, la autoridad del narrador no había sido puesta en cuestión, a excepción del prólogo. Pero las palabras de Víctor en el prólogo no habían realmente cuestionado la autoridad del narrador, sino su credibilidad en cuanto a la versión relatada. Víctor había por ejemplo proclamado su falta de libre albedrío (p. 9), confirmando así su dependencia de la voluntad del autor. Tampoco en la primera metalepsis de autor del propio texto, que encontramos al fin del capítulo 25 (p. 130-131), el narrador pierde el control de sus personajes. Este caso representa una metalepsis que acaba confirmando la autoridad del narrador: “¡Cuán lejos estarán estos infelices [“mis nivelescos personajes”]”, dice Unamuno, “de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos” (p. 130). Esta metalepsis se podría también ver como una metalepsis de tipo retórico según la tipología de M-L Ryan que utiliza también M. Fludernik¹⁶ – una metalepsis que se distingue de la metalepsis de tipo ontológico por la falta de un verdadero desplazamiento del narrador. El autor sólo hace comentarios sobre su obra, como lo hacían Balzac y Diderot en sus novelas, comentarios que tienen o el efecto de revelar el carácter ficticio del relato, o el efecto contrario, de confirmar la autenticidad de la historia. En el caso particular de esta metalepsis se produce una mezcla de los dos efectos. El autor proclama abiertamente que sus personajes son ficticios, pero al mismo tiempo dice que “Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivelesca, yo, el autor de

¹⁴ Tanto Ana M. Dotras como Francisco Orejas incluyen *Niebla* en sus estudios sobre la metaficción. Dotras constata claramente a propósito de la novela que el aspecto metafictivo “la determina en mayor medida” (1994:194).

¹⁵ Véase, entre otros, Dorit Cohn (2005:123), Sabine Schlickers (2005:161), Sabine Lang (2006) y Bénédicte Vauthier (1999).

¹⁶ Véase el artículo de Fludernik por una discusión teórica sobre la cuestión (2005:76 y 83).

este nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente” (p. 130). Este comentario da la impresión que el narrador sólo relata algo que está pasando independientemente de él, como si sus personajes vivieran una vida autónoma¹⁷.

Aunque sean menos chocantes que el relato del encuentro entre Unamuno y Augusto, estos ejemplos de metalepsis tienen una función muy importante en la novela, que es la de establecer el estatuto extradiegético del narrador y su relación con el autor real. Cuando éste se refiere a sí mismo como “yo, el autor de este nivola” y se dirige hacia un lector, es indubitable que el narrador se proyecta a sí mismo en el mundo real. La sonrisa enigmática que es mencionada también al principio del relato del encuentro con Augusto constituye también un signo de la conciencia que tiene el autor de su autoridad y de su pertenencia a otro nivel narrativo. Gracias a esta clara distinción entre los niveles narrativos, la metalepsis adquiere una gran eficacia en *Niebla*. La fusión ulterior de los niveles, a partir del capítulo 31, tiene un efecto mucho más fuerte sobre un lector que cree saber distinguir los niveles narrativos y por lo tanto conocer las reglas, o el pacto, de la lectura. Esto permite también algunos juegos de doble sentido en la novela, como por ejemplo cuando Augusto dice a su criada, después de haber hablado con Unamuno: “Del otro mundo vengo, Liduvina, y al otro mundo voy” (p. 155). Este “otro mundo” puede, en efecto, ser el mundo de los muertos pero también el mundo del autor, distinto del mundo de los personajes. Este doble sentido, además de ser un juego, podría ser una manera de reforzar la dificultad de distinguir entre ficción y vida, entre sueño y realidad.

Como conclusión se podría proponer que uno de los elementos principales en *Niebla* es la fusión de niveles narrativos, sobre todo del nivel del autor y del mundo diegético. Además, *Niebla* anticipa lo que Genette, unos 60 años más tarde, definirá como un efecto de la metalepsis: la duda existencial. En efecto, Augusto comenta el encuentro con su creador haciendo una analogía entre el acto de escritura y el acto creador de Dios. La inferencia es que el Unamuno de la realidad empírica podría ser una criatura ficticia también, el producto de los sueños de Dios: “Pues bien, mi señor creador don Miguel”, dice Augusto, empleando un ambiguo “señor creador” que hace pensar a Dios, “también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió. ¡Dios dejará de soñarle!” (p. 154)¹⁸. Las palabras de Genette a propósito de la duda existencial general, es decir que el autor y los lectores también podrían ser personaje de otro relato, parecen ser calcadas sobre las palabras de Augusto. Además, un comentario de Víctor un poco antes en *Niebla* confirma la presencia de la duda de la existencia: “Lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar que exista” (p. 147).

¹⁷ Este comentario podría constituir un ejemplo de silepsis narrativa, es decir un juego con la temporalidad del discurso y la de la historia. Según el modelo del grupo de Hamburgo, la silepsis narrativa es una de las cuatro técnicas narrativas de lo que ellos llaman la narración paradójica. Las otras son la metalepsis, la hiperlepsis y la epanalepsis. Por una profundización de los términos, véase el artículo de Sabine Lang (2006).

¹⁸ La metáfora de Dios que crea los hombres soñándoles aparece también en el ensayo unamuniano *Vida de Don Quijote y Sancho*: “¡La vida es sueño! ¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu Universo? [...] ¿Será que nos estás soñando? ¿Seremos sueño, sueño tuyo, nosotros los soñadores de la vida?” (1945:224).

No cabe duda que lo que hay en estos ejemplos es un efecto ontológico. Lo que es puesto en cuestión aquí es la realidad misma, como en el caso de la literatura postmodernista según McHale. Ana M. Dotras llega a la misma conclusión cuando propone como tema principal de *Niebla* "el problema del conocimiento de la verdad, de la duda sobre lo que se extiende hacia la propia realidad, la de la propia personalidad" (1994:101). Sin embargo, es importante mencionar que el aspecto ontológico de las metalepsis en *Niebla* parece ser menos importante que el aspecto estético literario. Así, por ejemplo, se habla menos en la novela de la relatividad existencial del autor que del modo de existencia de los personajes literarios. "Don Quijote y Sancho", dice por ejemplo Augusto, "son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes" (p. 150). También Víctor menciona esta posibilidad cuando afirma que Hamlet fue "uno de los que inventaron a Shakespeare" (p. 147). Los críticos interpretan por consiguiente las metalepsis de *Niebla* más como una manera de plantear una discusión sobre el estatuto del personaje literario que como una cuestión existencial general. En sus comentarios sobre la novela, P. Ribas insiste en la importancia que tiene lo que él llama "el juego con sus propias creaciones literarias" (2002:76) para la concepción que tiene Unamuno del personaje literario. Ana M. Dotras insiste aun más que Ribas en la relación entre la metalepsis y el personaje literario, considerando la metalepsis como una manera de implicar al lector en el acto de creación de los personajes. El lector es invitado explícitamente, según Dotras, a participar "en la recreación del mundo novelesco" (1994:118). Anticipando las teorías de la lectura de Wolfgang Iser o de Georges Poulet¹⁹, Augusto intenta explicar que existe en la realidad porque existe en las mentes de los lectores reales que leen sobre su vida: "¿No vivo ya en las [imaginaciones] de otros, en las de aquellos que leen el relato de mi vida?" (p. 155). Además, considera Ana M. Dotras, con estas reflexiones sobre el personaje literario y el acto de lectura, Unamuno crea "un nuevo tipo de novela, la nivola, cuyas características se establecen, parcialmente, en confrontación con la tradición literaria anterior" (1994:118). La metalepsis sería, por lo tanto, entre otras cosas, una manera de romper con la estética de la novela realista, que tenía el objetivo de dar la impresión de la existencia de los personajes fuera de la conciencia del lector.

La reflexión sobre la relación entre el autor y sus personajes tiene también otra implicación. Efectivamente, si los personajes pueden ser vistos como más reales que el autor, como pretende Víctor, es porque la ficción no desaparece con la muerte del autor, sino que sigue existiendo en la conciencia de los lectores. Esto es algo que Augusto entiende después de haberse enterado de que es un ente de ficción: "Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal... - ¡Soy inmortal! ¡Soy inmortal! - exclamó Augusto" (p. 156). Por consiguiente, inscribiéndose a sí mismo como personaje en la diégesis, Unamuno adquiere él también un estatuto ficticio y por lo tanto una existencia después de su muerte²⁰.

¹⁹ La referencia a estos teóricos es hecha por Ana M. Dotras (1994:118-124).

²⁰ Notamos que la cuestión de la inmortalidad tiene un papel muy importante en los ensayos filosóficos y religiosos de Unamuno. Véase P. Ribas (2002:81-84) y José García López (1979:258).

Otro rasgo importante en relación con las metalepsis de *Niebla* es la autorreflexividad que resulta del empleo de la metalepsis. Utilizando a Víctor Goti como “portavoz de las ideas estéticas de Unamuno” (Dotras, 1994:118), Unamuno proyecta sus reflexiones sobre el acto creador en el seno de la novela misma. Es importante resaltar que, haciendo esto, Unamuno no sólo se inscribe en un movimiento de rebelión en contra del realismo sino que utiliza la forma de la novela para plantear sus pensamientos sobre el acto de escribir. Por consiguiente, puedo concluir constatando la complejidad del uso de la metalepsis en *Niebla*. Efectivamente, es imposible decidir si lo que es más importante es el aspecto ontológico o epistemológico. También es difícil saber si el aspecto formal es más importante que un eventual objetivo ideológico. Es verdad que los críticos tienen la tendencia a ver en la metalepsis de Unamuno un juego formal que, según Dotras, puede perjudicar al argumento trascendental de la novela (1994:125). Uno de los teóricos de la novela autorreflexiva, Robert Alter, ha subrayado por ejemplo el riesgo de que la forma domine el argumento en *Niebla* (1975:157). En mi opinión, este tipo de crítica es injusto, sobre todo porque me parece inadecuado separar la forma y el contenido ideológico en esta novela.

* * *

El hecho que *Biblique des derniers gestes* sea tan reciente es sin ninguna duda una de las explicaciones de la falta de estudios sobre las metalepsis en la novela. En efecto, hay un gran número y una variedad de metalepsis que merecen un estudio empírico más grande que este. Voy a concentrarme aquí en las metalepsis que se pueden comparar con las de *Niebla*, es decir las metalepsis de autor, o las metalepsis ontológicas. Sobre todo voy a analizar los comentarios del narrador extradiegético, la relación que tiene este narrador con el mundo real y los encuentros entre el narrador y el personaje principal, Balthazar Bodule-Jules.

En un principio, es importante analizar el estatuto del narrador de *Biblique des derniers gestes*. Como hemos visto en el resumen, no hay un narrador único en la novela. Sobre todo en el primer tercio de la novela hay varios narradores que relatan sus versiones de la vida del protagonista. Sin embargo, hay un narrador que adquiere una autoridad sobre los otros a medida que avanza el relato²¹. Después del primer tercio de la novela, este narrador se impone como el único y sólo menciona a los otros como fuente de información, sin darles la palabra más. Este narrador se identifica con el autor real del libro tanto por el nombre como por las referencias hechas a sus obras anteriores, que son realmente novelas del escritor Patrick Chamoiseau (pp. 45, 605, 707-709). El nombre “Patrick Chamoiseau” es mencionado sólo una vez (p. 214), pero aparece también en formas diminutivas, como “Ti Cham” (p. 15 y 247, es decir “pequeño Cham” en criollo martiniqués) o “Petit-Cham” (p. 31 y 48). Un lector familiar con la obra de

²¹ Es también lo que afirma Dominique Chancé, que encuentra la voz narrativa de *Biblique des derniers gestes* también mucho más homogénea que en las novelas anteriores (2003:877).

Patrick Chamoiseau reconoce en estos diminutivos el nombre del autor, que ya había aparecido de manera semejante en unas de sus novelas anteriores²².

A diferencia de las novelas anteriores de Chamoiseau, el narrador tiene un estatuto doble. Uno de estos estatutos es como narrador homodiegético, personaje del relato, que ha asistido a la agonía pública de Balthazar Bodule-Jules y ha tomado apuntes y hecho entrevistas con varias personas para el futuro libro. El otro es como narrador extradiegético, cuando habla desde el presente de la escritura y se pronuncia sobre el proceso de la creación literaria. En la mayoría de los casos, el estatuto doble no tiene significación, y ni siquiera se observa. Es lo que ocurre por ejemplo en el caso del relato de la agonía del protagonista, pero también en el caso de los relatos del pasado de Balthazar. Sin embargo, hay unos pasajes donde la escisión del narrador aparece claramente. Se trata de un gran número de pasajes donde el narrador se pronuncia sobre el proceso de la escritura del libro. Tales apartados se destacan del resto del texto de manera tipográfica: tienen la forma de pasajes intercalados en el texto, son separados del resto del texto por un espacio, tienen otros márgenes, están entre paréntesis, están escritas en letra cursiva y tienen cada vez el título "Notes d'atelier et autres affres" (en español, en una traducción mía, *apuntes de taller y otras angustias*). En estos pasajes, el narrador se dirige al narratario extradiegético, es decir hacia el lector, de la misma manera que en la pequeña metalepsis del capítulo 25 en *Niebla*. Como en el caso de *Niebla*, este procedimiento contribuye a vincular este narrador extradiegético a la realidad exterior. De manera aun más clara que en el caso de la novela de Unamuno, esta metalepsis no tiene el carácter ontológico de las metalepsis en las cuales los narradores se desplazan literalmente desde un nivel a otro. Lo que importa aquí es el aspecto autorreflexivo de las metalepsis, la posibilidad que ofrecen al autor de reflexionar sobre la obra y sobre su carácter ficticio. En *Biblique des derniers gestes*, este aspecto es vinculado a la escritura del pasado, dado que el narrador extradiegético de estos pasajes pone en cuestión la imposibilidad de dar una imagen fiel de la vida del héroe, insistiendo en la necesidad de emplear la fantasía para la escritura de la historia.

Con esta discusión me acerco al otro tema en que me había propuesto profundizar en relación con la metalepsis en *Biblique des derniers gestes*: la relación entre el narrador y el personaje principal. En la novela hay una fusión progresiva entre el narrador y Balthazar. En algunos pasajes, el narrador relata episodios de las campañas de guerra de Balthazar desde la perspectiva de éste. En unos casos, algunas veces de manera casi imperceptible, Balthazar toma la palabra como narrador. En un pasaje un poco antes del fin de la novela, entre las páginas 748 y 759, las voces del narrador y de Balthazar se confunden totalmente. En efecto, es imposible saber a quién se refiere el "yo" de este pasaje. La explicación es dada poco después por el narrador mismo, cuando éste tiene la revelación de la fusión total entre él y Balthazar justamente antes de la muerte de Balthazar. "A menudo había utilizado el "yo" cuando tomaba mi apuntes, pero ahora supe que

²² Es lo que ocurre sobre todo en *Solibo Magnifique* (1999:30).

me había transformado en él”, dice el narrador en uno de los pasajes autorreflexivos del final (764)²³. El hecho de que el último gesto de Balthazar antes de morir sea sonreír hacia el narrador parece confirmar esta fusión. Balthazar parece contento de saber que su memoria se ha transmitido finalmente al narrador para ser escrita. El efecto de esta fusión es metaléptico: el narrador parece haber estado presente en el pasado de Balthazar.

Es evidente que el encuentro entre el narrador y Balthazar en *Biblique des derniers gestes* es mucho menos chocante que el encuentro entre Unamuno y Augusto. A veces esta metalepsis se reduce a una fusión de voces narrativas que pueden pasar inadvertidas por el lector. Los críticos, por el contrario, han notado esta mezcla de voces. C. Bougenot afirma por ejemplo que “una verdadera fusión se produce entre el «yo» de la narración, utilizado por el *Marqueur des paroles* [es decir el narrador] y el «yo» del discurso del viejo agonizante” (2004:39, mi traducción). D. Chancé ha además subrayado la analogía entre la fusión de las voces y la fusión de las identidades del narrador y de Balthazar : “Ahora uno no sabe si se puede hablar de polifonía, de diálogo o quizás mejor de fusión, de síntesis. Las dos voces, los dos personajes se identifican totalmente, forman una entidad sola, y el narrador pierde su propio punto de vista, su propia consistencia” (2003:880. Mi traducción).

Por sutilmente que sea representada, la fusión del narrador con su personaje tiene una gran importancia, dado que, como lo afirman tanto C. Bougenot (2004) como D. Chancé (2003), lo que representa Balthazar es la memoria colectiva martiniquesa que está por desaparecer. El hecho de que Balthazar tome la palabra, aunque de una manera casi imperceptible, puede significar simbólicamente que es posible dar la palabra a los que no han tenido una voz, los que forman la *intrahistoria* unamuniana. Por consiguiente, la fusión metaléptica entre el narrador y Balthazar podría ser interpretada como una manera de entrar en comunión con la memoria colectiva. La pérdida de su individualidad sería una manera de fusionar con la conciencia colectiva. Esta interpretación es apoyada por el hecho de que la conciencia de Balthazar es descrita como si fuera compartida con los participantes a la agonía pública. Desde otro punto de vista, la proyección del autor en un relato que trata realmente de la historia martiniquesa puede ser una manera de inscribirse a sí mismo en esta historia de la cual, como lo hemos visto, el autor se siente excluido²⁴.

Un aspecto importante en *Biblique des derniers gestes* es el empleo de la imaginación y de la fantasía en el proceso de reescritura de la historia desde una perspectiva nueva²⁵.

²³ Mi traducción. El texto original en francés es: “J’avais souvent utilisé le « je » en griffonnant mes notes. Mais je savais maintenant que j’étais devenu lui”.

²⁴ Lydie Moudileno interpreta en efecto la tendencia de los escritores antilleños a inscribirse como personajes en sus propios libros como una manera proyectarse a sí mismo en la historia : (1997:198).

²⁵ Hay una paralela aquí a Unamuno quien consideraba, según Pedro Ribas, que “la ficción, la ficción literaria, constituye una forma de conocimiento, distinto, eso sí, de la forma lógico-racional” (2002:77).

Así, por ejemplo, durante sus luchas en varios lugares del mundo, Balthazar emplea su intuición e intenta adivinar para comprender la historia de estos lugares: “Alargó su memoria con intuiciones y aprendió a adivinar para comprender el pasado” (p. 390)²⁶. También es valorizado el conocimiento por medio del sueño: “Aprendió a soñar para comprender mejor, y a imaginar para profundizar mejor”²⁷ (p. 390. Véase también p. 53 y 160 por otros ejemplos de tales valorizaciones de la imaginación). En sus comentarios extradiegéticos, el narrador confiesa deber emplear la imaginación para llenar los vacíos de sus conocimientos de la vida de Balthazar. Sin embargo, una lectura atenta muestra que prácticamente todo lo que el narrador escribe sobre Balthazar son productos de la fantasía, de la suya o de la de las otras personas que se transforman en narradores. Los relatos del propio Balthazar, hechos, como hemos visto, por medio del narrador, parecen también productos de la fantasía, sobre todo porque están llenos de elementos imaginarios y fantásticos.

Este empleo de la imaginación da la impresión que Balthazar y todo su pasado son sólo invenciones del narrador, a pesar de las pruebas que éste presenta. El encuentro entre el narrador y Balthazar adquiere por consiguiente un carácter metaléptico. El narrador, que, como hemos visto, es explícitamente vinculado con el autor real, traspasa la frontera entre los niveles diegéticos y encuentra un producto de su imaginación. La presencia del narrador a la agonía del héroe tiene por lo tanto el mismo carácter de metalepsis ontológica que el encuentro entre Unamuno y Augusto Pérez. Sin embargo, la metalepsis está mucho menos marcada y es mucho menos chocante en *Biblique des derniers gestes* que en *Niebla*. ¿Sería porque el procedimiento se ha transformado en una práctica más frecuente en la literatura actual? Teóricos como Ana M. Dotras (1994:31), Robert Alter (1975:214-215) y Santiago Juan Navarro han notado la frecuencia de las prácticas metaficticias en la literatura actual. Dotras ha subrayado el riesgo de que la banalización pueda “reducir la instancia metaficticia a un mero experimentalismo técnico, un puro ejercicio técnico o estilístico, que puede llegar a ser gratuito y superficial y que convertiría el espíritu de juego en algo artificioso e intrascendente” (1994:31).

Tales afirmaciones me parecen incompatibles con los ejemplos de metalepsis tanto en *Niebla* como en *Biblique des derniers gestes*. Es verdad que en *Niebla* se encuentran ambos elementos, tanto el lúdico como el experimentalístico formal, pero los dos contribuyen a unas reflexiones serias sobre la relación entre la realidad y la ficción y sobre la función de la literatura como espejo de la realidad o como creadora de un mundo ficticio. En cuanto a las metalepsis de *Biblique des derniers gestes*, se puede constatar que el elemento formal es aun menos importante que en *Niebla*. El objetivo que tienen estas metalepsis de establecer una relación con un pasado colectivo prácticamente perdido por no haber dejado

²⁶ Mi traducción. El texto en francés es: “Il élargit sa mémoire avec des intuitions, et s'exerça à deviner [...] pour comprendre le passé” (p. 390).

²⁷ Mi traducción. El texto en francés es: “Il apprit à rêver pour mieux comprendre, et à imaginer pour mieux approfondir” (p. 390).

huellas les atribuye un carácter epistemológico. ¿Se puede concluir que las metalepsis de *Biblique des derniers gestes* no tienen ninguna implicación ontológica? Es verdad que lo que parece importar más no es la existencia de la realidad, sino el conocimiento de la realidad, de lo que ha pasado realmente. No obstante, un elemento ontológico no puede ser eliminado totalmente de las metalepsis de la novela de Chamoiseau, pues, como he mostrado, hay una alusión a una posible invención del mundo - o del pasado - que el narrador intenta conocer.

* * *

Hemos visto que una comparación de dos novelas tan distintas como *Niebla* y *Biblique des derniers gestes* puede ser útil para un estudio de diferentes formas y funciones de la metalepsis narrativa. El encuentro entre Unamuno y Augusto, que es un ejemplo temprano de metalepsis ontológica según la definición de M. Fludernik, tiene un efecto más inquietante que las metalepsis de *Biblique des derniers gestes*. Hemos constatado que, aunque *Niebla* sea una obra que representa una reacción frente a la tradición realista del siglo XIX, sus ejemplos de metalepsis tienen implicaciones ontológicas más evidentes que los de *Biblique des derniers gestes*. Por otra parte, *Biblique des derniers gestes* contiene metalepsis en las cuales prevalecen los aspectos epistemológicos. Desde este punto de vista, *Niebla* estaría paradójicamente más cercano al espíritu postmodernista según la teoría de McHale que *Biblique des derniers gestes*, que es considerada como postmodernista por muchos críticos²⁸.

Hemos visto también que las metalepsis narrativas de autor de las dos novelas analizadas no son sólo juegos formales, sino que tienen implicaciones en otros niveles. En *Niebla*, la metalepsis es utilizada entre otras cosas para reflexionar sobre la relación entre el hombre y su creador, Dios, y para poner en cuestión la pretensión de crear imágenes fieles de la realidad que tienen los escritores realistas. Las metalepsis de *Biblique des derniers gestes* pueden ser interpretadas como una manera de conocimiento de un pasado que no ha sido documentado.

Otro aspecto muy interesante que ha revelado la comparación de las metalepsis ontológicas de los dos libros es que los autores tienen un objetivo vinculado a la memoria colectiva cuando se proyectan en el mundo diegético del libro. Unamuno quiere adquirir la inmortalidad de los personajes literarios, que siguen existiendo en la mente de los lectores después de la muerte del autor. Chamoiseau quiere entrar en comunión con el pasado martiniqués e inscribirse en el contexto histórico del cual se siente excluido.

En conclusión, constatamos que las metalepsis de *Biblique des derniers gestes* son menos chocantes que las de *Niebla*. Es difícil saber si esto es porque la metalepsis de autor se ha transformado en un procedimiento que aparece con una cierta frecuencia en la literatura actual o porque Chamoiseau tiene objetivos

²⁸ McHale ha sido criticado por la rigidez de su modelo. Según Juan Navarro, los aspectos epistemológicos y ontológicos tienen la misma importancia en la mayoría de las obras literarias contemporáneas (2000:27).

menos provocativos que Unamuno. Sin profundizar en esta cuestión, constatamos que las técnicas narrativas de Unamuno no tienen nada que envidiar a las que se emplean actualmente, casi cien años después de la publicación de *Niebla*.

* * *

Bibliografía

Corpus

- UNAMUNO, Miguel de (1975): *Niebla*. Colección austral, Espasa-Calpe, S. A. Madrid, decimocuarta edición. (primera edición 1914).
CHAMOISEAU, Patrick (2002): *Biblique des derniers gestes*. Gallimard, Paris.

Estudios en relación con Unamuno y Chamoiseau

- BOUGENOT, Carole (2004): *Écriture de l'Histoire et essor du genre épique dans Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*, Université de Paris IV Sorbonne, Paris.
CHAMOISEAU, Patrick (1989): *Éloge de la créolité*. Gallimard, Paris.
– *Écrire en pays dominé*. Gallimard, Paris.
CHANCÉ, Dominique (2003): “De Chronique des sept misères à Biblique des derniers gestes, Patrick Chamoiseau est-il baroque ?”, en *MLN*, 118, nr 4. The John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 867-894.
MOUDILENO, Lydie Moudileno (1997): *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*. Karthala, Paris.
RIBAS, Pedro (2002): *Para leer a Unamuno*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
VAUTHIER, Bénédicte (1999): *Niebla de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los Cervantófilos : estudio de narratología estilística*, Peter Lang, Bern.
UNAMUNO, Miguel de (1945): *Vida de Don Quijote y Sancho*. Buenos Aires, Austral. Primera publicación: 1905.

Estudios sobre la metalepsis y la metaficción

- ALTER, Robert (1975): *The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, Berkeley.
COHN, Dorit (2005): “Métalepse et mise en abyme”, en *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, pp. 121-130.

- DOTRAS, Ana M. (1994): *La Novela Española de Metaficción*. Ediciones Jucar, Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Éditions du Seuil, Paris.
- FLUDERNIK, Monika (2005): "Changement de scène et mode métaleptique", en *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, pp. 73-94.
- (2003): "Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction", en *Poetica*, Amsterdam, 35.1-2, pp. 1-39.
- FONTANIER, Pierre (1968): *Les figures du discours*. Flammarion, Paris. Primera edición: 1830.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil, coll. "Poétique", Paris.
- (1983): *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil, coll. "Poétique", Paris.
- (2004): *Métalepse*. Éditions du Seuil, coll. "Poétique", Paris
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1990): *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge, Mass, Cambridge University Press.
- KELLMAN, Steven (1980): *The Self-Begetting Novel*. Columbia University Press, New York.
- JUAN NAVARRO, Santiago (2000), *Archival Reflections*. Lewisberg, London.
- LANG, Sabine Lang (2006): "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica", en *La narración paradójica, Normas narrativas y el principio de la transgresión*. Iberoamericana, Vervuert Verlag, pp. 21-48).
- McHALE, Brian (1993) *Postmodernist Fiction*. Routledge, London, New York.
- OREJAS, Francisco (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros, Madrid.
- ROUSSIN, Philippe (2005): "Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit", en *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, pp. 37-58.
- RYAN, Marie-Laure (1995): "Allegories of Immersion: Virtual Narration in Postmodern Fiction", in *Style* 29, nr. 2, DeKalb, Northern Illinois University, pp. 262-286.
- SPIRES, Robert (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington, Kentucky, 1984.
- WAGNER, Frank (2002): "Glissements et déphasages, Notes sur la métalepse narrative", en *Poétique* 130, avril, Éditions du Seuil, Paris, pp. 235-253.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, New York.

Otros estudios de teoría literaria

- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford, Clarendon Press.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1979): *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*, Editorial Teide, S.A. Barcelona, sexta edición. Primera edición, 1961.

Liviu Lutas - Dos ejemplos de metalepsis narrativas...

JAMESON, Frederic (1975): "Magical Narratives: Romance as a Genre", en *New Literary History*, 7, nr 1, Autumn, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 133-163.