En su exposición del acto estético que efectúa el lector en la experiencia literaria, Wolfgang Iser incluye una sección —a mi juicio, fundamental— que se intitula “El sistema referencial del repertorio”.\(^1\) El distinguido teórico realiza dos aclaraciones especialmente interesantes en esta parte de su estudio —1) refiriéndose a las teorías de J. L. Austin, establece una relación analógica entre las condiciones de un dicho performativo (performative utterance) y las características de una comunicación literaria; 2) explica la relación entre la realidad extratextual (término empleado por los estructuralistas de Praga) y el carácter dinámico de la comunicación literaria. La necesaria transformación, en la explicación de Iser, recuerda la transformación de la histoire para hacer el récit, según Gérard Genette.\(^2\) Se pudiera decir, desde luego, que la histoire no se relaciona necesariamente con la realidad extratextual.\(^3\) Por otro lado, me parece bien posible que tal relación (o su ausencia) explique

---


\(^3\) En su ensayo “Notes toward a Theory of the Referent”, *PMLA*, 94, 3 (May, 1979), 459-475, Thomas E. Lewis explica la imposibilidad de un texto sin contexto cultural. En la teoría de códigos (Lewis se basa en Eco) se sustituye, en el lugar del referente, la idea del interpretante que lleva significación cultural (véase especialmente p. 461).
algunas reacciones de parte de los lectores y que contribuya a la definición de géneros.

Para explicar la convergencia de texto y lector, Iser se refiere a las tres condiciones necesarias, según Austin, para que un dicho performativo sea eficaz —1) convenciones en común, entendidas por el emisor y por el receptor; 2) procederes aceptados por ambos; 3) deseo de parte de ambos de participar en el acto del habla (speech act). Al fundamentar la analogía entre estos conceptos y la experiencia literaria, Iser señala que la tercera condición se cumple automáticamente entre el texto y el lector, luego sugiere que las convenciones pudieran llamarse el “repertorio” del texto y que los procedimientos aceptados pudieran llamarse las “estrategias”. La participación estética del lector se llama “realización”, en la terminología de Iser. Para los fines de este ensayo, el repertorio es el factor más importante.

Dice Iser que “el repertorio consta de todo el territorio conocido que el texto contiene”. Agrega que tal territorio puede tomar la forma de referencias a obras antecedentes, a las normas sociales o históricas o a la cultura total de la cual surge el texto (la realidad “extratextual”). Afirma Iser que el hecho de que el texto se refiera a esta realidad implica que: 1) la realidad evocada no se limita a la página del texto y 2) que los elementos seleccionados para la referencia no son para ser apreciados como una réplica. De aquí surge la transformación imprescindible.

Algun fenómeno de transformación es fundamental en el acto de narrar, sea de parte del emisor o del receptor, o de ambos componentes del esquema. La dinámica fable-sujet, de los formalistas, se aprecia como una transformación. En los conceptos de Genette, la dinámica se presenta aún más claramente mediante la transformación de la histoire para hacer el récit. Conviene pensar en el récit como una acción. Sí, es lo que leemos, pero no es igual que “texto” en la terminología de Iser, ya que el récit se caracteriza por el dinamismo, mientras que el

---

5 Ibid., p. 69.
“texto” no se hace dinámico sin la participación del lector. La **historie** se puede definir como el material narrable, en orden cronológico y en su totalidad sin selección alguna.

A pesar del contraste entre la teoría de Genette y la de Iser, basado en el análisis que éste da al acto estético del lector, son muy evidentes dos características que tienen en común —transformación y selección (o selección como un factor de la transformación). En el caso de Genette, el **récit** es la transformación de la *historie*, sin ninguna referencia evidente a lo que Iser llama la realidad extratextual. Por otro lado, Iser se refiere a la transformación de esta realidad. El dinamismo del repertorio resulta del acto estético del lector. La comunicación se completa mediante la transformación porque los componentes del repertorio mantienen su carácter original y adquieren nuevos aspectos a la vez. Así es que el lector se comunica con el texto por una combinación de lo conocido y lo nuevo —condición esencial para cualquier comunicación eficaz.

Contrastando y comparando las formulaciones de Genette y de Iser, observamos el aparente desequilibrio que sigue:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Genette</th>
<th>Iser</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>historie</strong> —el material narrable todavía no narrado</td>
<td>las referencias del repertorio “realidad extratextual”</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>el repertorio (y las estrategias) del texto</td>
</tr>
<tr>
<td>narración que produce el <strong>récit</strong> —lo que el lector experimenta</td>
<td>“realización” mediante la lectura —lo que el lector experimenta</td>
</tr>
</tbody>
</table>
A pesar de la falta de coincidencia en el esquema, ambos conceptos revelan ciertos componentes esenciales de la experiencia literaria, de los cuales la transformación es indudablemente el más importante. Se nota también que cada formulación necesariamente termina con la experiencia del lector. Es posible que parezca simplista señalar una verdad tan evidente, por otro lado cabe recalcar la participación del lector, cualquiera que sea la teoría de la narración. Parece de igual importancia afirmar que el texto o el récit (lo leído por el lector) tiene que referirse a algo. De otra manera no habrá comunicación. En la formulación de Genette, la histoire debe contener algún tipo de referente, de la misma manera que sería imposible imaginar una transformación realizada totalmente por el lector sin tomar en cuenta la función del narrador.

El acto artístico del autor y el acto estético del lector se aprecian en colaboración —opino yo— si pensamos en las funciones del récit, de la histoire y de la realidad extratextual. El récit es el significante, la histoire el significado y la realidad extratextual el referente. De estos tres componentes, el récit es el que funciona en la primera línea de experiencia porque se refiere a la transformación efectuada por la narración (el acto de narrar). Una apreciación adecuada de la transformación debe tomar en cuenta la función esencialmente narradora y al mismo tiempo la función esencialmente lectora. Evidentemente, cualquier récit consta de muchos significantes y significados que funcionan en la comunicación entre el autor y el lector. Si notamos las explicaciones de Iser, que revelan la relación entre el lector y la realidad extratextual, combinando sus conceptos con los de Genette, orientados hacia la función del narrador, tendremos una idea bastante clara de la relación significante-significado (récit-histoire). El esquema reproducido abajo sugiere el contraste entre la narratología (Genette) y la crítica orientada hacia el acto de leer (Iser).  

---

6 Se debe aclarar que las referencias al lector, en esta exposición, no toman en cuenta ninguna diferencia entre los niveles de lectores —implícito, real e inmediato, o distanciado por el tiempo y el espacio. “Lector” aquí se refiere a cualquier receptor, en el acto de comunicación, que experimente (o “realice”, en el término de Iser) la lectura de la obra.
A pesar de que la relación entre el lector y la realidad extratextual, tan importante en los conceptos de Iser, parezca irrefutable y que sirva para explicar la infinidad de lecturas distintas, creo que el lector participa en la función del referente (realidad extratextual) a través de la *histoire*. Me parece, que el lector, como parte de su acto estético, construye para sí mismo (aunque inconscientemente) una especie de *histoire*. Naturalmente, la *histoire* conceptualizada por el lector no coincidirá perfectamente con la del narrador. De la falta de coincidencia surgen las múltiples lecturas. La relación entre la *histoire* y la realidad extratextual (significado y referente) forma la base de los conceptos que me ocupan y que posiblemente aclaren algunos aspectos de la narración.

Si el texto consta de un discurso narrativo de índole histórica, biográfica o autobiográfica, la correspondencia entre el referente y el significado (realidad extratextual e *histoire*) será *casi* cien por ciento. La *histoire* se caracterizará posiblemente por algunas idiosincrasias que el lector apreciará como cualidades del “autor implícito”7. Tales características se relacionan estrechamente con la realidad extratextual, ya que ésta consta de la experiencia antecedente y la percepción de las normas y los valores sociales, así como de los eventos ocurridos.

Naturalmente, las percepciones correspondientes en la experiencia del lector no serán iguales que las del autor implícito. Por consiguiente, la histoire reconstruida por el lector será de alguna manera —y hasta un punto variable— distinta de la histoire narratológica (apreciada desde el punto de vista del acto de narrar). Por otro lado, el lector supone que los eventos de la histoire son precisamente los de la realidad extratextual, en la narrativa histórica, biográfica o autobiográfica. Aparte de la posible influencia del autor implícito (o del lector) ya señalada, la transformación de la realidad extratextual se efectúa exclusivamente entre la histoire y el récit. Se pudiera proponer que el impacto del autor implícito también se impone durante esta transformación, si insistimos en la histoire como un fenómeno totalmente independiente del narrador y del autor. Al contrario, si pensamos en la histoire como una etapa en el proceder narrativo, me parece más acertado reconocer la función del autor implícito desempeñada, por lo menos en parte, en una etapa anterior a la transformación de la histoire para crear el récit.

La novela histórica (aquí empleo el término según la aceptación popular, sin distinguir entre las múltiples definiciones del género) promete al lector una experiencia estética en que la referencia a la realidad extratextual será especialmente rica. Sin embargo, si se analizan varias novelas históricas, será evidente que la relación entre el significado y el referente (histoire y realidad extratextual) no es siempre igual. En todos los casos, desde luego, el récit tiene que satisfacer la expectación de parte del lector en lo que se refiere a la historicidad de la novela. La consecución de este efecto depende del énfasis específico de cada narración. Evidentemente, si el protagonista de la novela es un conocido personaje histórico, la novela linda con biografía. Se nota un caso interesante en Quince Uñas y Casanova, de Leopoldo Zamora Plowes, que destaca al general Santa Ana como personaje principal. El autor se siente tan vinculado a la realidad extratextual que nos provee centenares de notas al pie de la página —notas que por su naturaleza parecen antinovelescas pero que, en realidad, tienen algo de
novela, ya que no constituyen una documentación rigurosa como en un tratado histórico. Por otro lado, las novelas históricas que crean de nuevo el sabor y la esencia de una época pasada, sin poner de relieve a un personaje conocido, no son tan semejantes a las biografías sino más bien a las novelas no históricas. Señalamos, por ejemplo, las novelas de James Fenimore Cooper o de sir Walter Scott. En muchas novelas históricas, hay personajes conocidos que desempeñan papeles de menor importancia o que sirven de trasfondo, como las referencias a Madero en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Inevitablemente, la relación entre la *histoire* y la realidad extratextual (significado y referente) es variable según el caso.

En su novela sobre la conquista de México, *Guatimozín*, Gertrudis Gómez de Avellaneda escoge al joven emperador Cuauhtémoc como protagonista. La transformación que se efectúa en esta novela es de extraordinario interés por dos razones —1) hay varios personajes de gran relieve histórico, como Moctezuma y Cortés; 2) la caracterización de Cuauhtémoc depende en gran medida de una biografía inventada por la novelista, ya que no existe información documental sobre Cuauhtémoc antes de que llegara a ser emperador. La autora respeta la amplia información referente a Moctezuma y Cortés, pero tiene que inventar una biografía de Cuauhtémoc. Tal invención es semejante —aunque sea un caso extremo— a las otras transformaciones que los novelistas realizan, cambiando la realidad extratextual para crear la *histoire*. En la novela de Gómez de Avellaneda, se aprecia una evidente etapa de transformaciones entre la *histoire* y el *récit*, porque no cabe duda que la vida de Cuauhtémoc es uno de los componentes de la *histoire*.

Uno de los efectos más interesantes de la transformación desde *histoire* hasta *récit*, en *Guatimozín*, tiene que ver con la relación entre Cuauhtémoc y Moctezuma. La narradora los presenta de tal manera que la historicidad de Moctezuma se adhiere a Cuauhtémoc. Sin embargo, la vida de éste, antes de ser emperador, es claramente distinta de la de Moctezuma. Por consiguiente, notamos que la intercalación de la inventada
biografía de Cuauhtémoc constituye una transformación de la realidad extratextual y de la dualidad Cuauhtémoc-Moctezuma es una transformación de la histoire.

Es interesante comparar con esta transformación el fenómeno creado por Carlos Fuentes cuando combina a los Felipe, en Terra nostra. La combinación se efectúa entre la realidad extratextual y la histoire. Cuando el narrador empieza el récit, la combinación ya está hecha. Si un lector desconocedor de la historia de España lee la novela, la histoire que él reconstruya en el acto de leer tendrá un solo Felipe. Solamente un lector más enterado reconstruirá una histoire más semejante a la verdadera historia. Tal acción de parte del lector recalca el hecho de que el repertorio reacciona bajo el impacto de los conocimientos de distintos lectores, produciendo múltiples lecturas. Sin embargo, parece evidente que la transformación entre la realidad extratextual y la histoire es de importancia fundamental. Me atrevo a decir que esta transformación es la definición de lo que llamamos “ficción”. La otra etapa de la transformación —la que ocurre entre la histoire y el récit— caracteriza toda narración, sea de ficciones o de hechos.

Conviene aclarar que las proposiciones expuestas en este ensayo no son una descripción de las acciones conscientes del novelista. Naturalmente los autores no proyectan sus narraciones según el esquema que trazamos aquí. Las observaciones presentes no se refieren a las intenciones del autor, sino a un acto de comunicación entre el novelista y el lector. Aún así, la explicación a veces tiende a invertirse. Es fácil aceptar la realidad extratextual como la etapa fundamental en la comunicación literaria, ya que vivimos diariamente en la realidad (de eventos que ocurren en el tiempo y el espacio que habitamos). Sin embargo, el récit (el significante) es el primer componente del acto de comunicación que analizamos. En el récit, el narrador le da al lector no solamente información que constituye el mensaje (en términos de Jakobson), sino información referente al tipo de novela que está leyendo. Las expectaciones del lector difieren a base de esta información. Naturalmente, si el lector sabe que está leyendo una novela, no espera una réplica
de la realidad extratextual, pero si sabe que se trata de una novela histórica, esperará un factor de historicidad. Hemos visto que tal expectación será variable según el grado de transformación entre la realidad extratextual y la histoire. El lector, tanto como el escritor, no piensa en estos términos, pero evidentemente el récit le avisa si el protagonista será un personaje conocido, etc. Luego su expectación se ajusta gracias a la información recibida.

El tipo de novela histórica que ejerce más libertad en la transformación desde realidad extratextual hasta histoire, es el que reproduce la esencia de una época sin caracterizar a personajes históricos. Se asemeja mucho a la prosa de ficción que generalmente se llama “novela tradicional” —término que para muchos lectores significa una novela desarrollada más o menos a la manera de los escritores de la escuela Realista. El ejemplo imprescindible de esta clase de novela desde luego es Madame Bovary. La obra maestra de Flaubert no es una novela histórica. Sin embargo, la relación entre la realidad extratextual y la histoire, como se aprecia en el proceder de Flaubert, es muy semejante a la misma relación en Gone with the Wind (Margaret Mitchell), una novela histórica del tipo señalado en este párrafo. El caso es que las histoires (significados) de ambas novelas se refieren claramente a sus referentes (realidades extratextuales), reproduciendo la esencia de la realidad extratextual sin hacer una réplica de ella. El hecho de que una novela es histórica y la otra no lo es, no niega su semejanza genérica basada en un análisis del acto de comunicación.

Wolfgang Iser afirma que el texto literario toma, como su contexto, el sistema de pensamiento o el sistema social que prevalece, pero no reproduce la estructura referencial que apoya dichos sistemas. Luego explica que el texto literario, en lugar de reproducir el sistema a que se refiere, casi siempre tiende a adoptar, como su significación (meaning) predominante, las posibilidades que el sistema ha neutralizado o negado. Así —según mi manera de ver— la histoire se distancia de la realidad

---

extratextual. El lector espera una estructura referencial que es reconocible pero que se aprecia como paralela a la realidad extratextual. Por consiguiente, el acto estético de leer disfruta de una combinación de lo conocido y lo nuevo. Otra consecuencia, es que los lectores experimentan el impacto de personajes extraordinarios —frecuentemente sin notarlo específicamente— porque los personajes de la prosa de ficción actúan al margen del sistema prevaleciente, en una estructura que se extiende hacia nuevas posibilidades. Esta condición ya es característica de la histoire, del material narrable del cual surge el récit.

Algunas novelas, por supuesto, parecen defender —o proteger— el sistema prevaleciente. Sin embargo, aun en tales novelas, hay personajes excepcionales que se extienden hacia afuera, desde el margen del sistema. Si no existiera esta circunstancia la novela sería poco interesante, ya que constaría totalmente de lo esperado —de una gran redundancia sin el necesario factor de información. Abundan muestras de este fenómeno, entre las novelas realistas. En la novela mexicana, las obras de José López Portillo y Rojas se destacan por su exposición de ciertos principios característicos del siglo diecinueve. Tomamos como ejemplos su muy conocida La parcela y su relativamente olvidada Nieves. López Portillo y Rojas escribió sus novelas durante el régimen de Porfirio Díaz. Como la gran mayoría de los escritores durante aquella época, pertenecía al establishment. Por consiguiente, el lector enterado espera una representación del sistema prevaleciente. Efectivamente, ambas novelas constituyen una defensa del individualismo y de un sistema económico (la hacienda). Las novelas señalan defectos que no son deficiencias del sistema, sino fallas individuales (hay hacendados buenos y hacendados malos). Tal individualismo es bastante común en el pensamiento del siglo pasado. Por otro lado, la actación de los personajes en las novelas que nos ocupan, va más allá de estos principios para abarcar las cuestiones de rebelión y de justicia civil. Las cuestiones, así como el sistema prevaleciente y los acontecimientos, son constituyentes de la histoire y representan una transformación de la realidad ex-
tratextual. Las estrategias que se emplean en la transformación de la *histoire* son muy distintas en *La parcela* y en *Nieves*, de manera que un análisis de las estrategias en cada novela corresponde a (es igual a) un análisis detallado del proceder narrativo-lector, que se puede realizar mediante cualquiera de muchos procedimientos analíticos (Genette, Iser, Barthes, Todorov, etc.) o mediante una combinación de ellos.

El referente (realidad extratextual) de *Al filo del agua* es la circunstancia que reinaba en un pueblo mexicano en vísperas de la Revolución y durante la primera etapa de ésta. Pero la *histoire* —el material narrable que sirve para hacer el *récit*— no es una réplica de la información documentada basada en los archivos, sino una transformación de tal información. La *histoire* incluye las vidas de Damián Limón y demás personajes, que corren paralelas en términos generales a las vidas de personas que vivieron en un lugar y en un tiempo determinados, pero los personajes de la *histoire* no son réplicas de las personas históricas. Son transformaciones. De la misma manera, la esencia de la época se ha transformado en la *histoire*, ya que ésta contiene el concepto de la Revolución como un fenómeno que pone en movimiento la sociedad y que se relaciona con la expresión creativa. Es interesante notar que un concepto de movimiento casi igual (con menos énfasis en la expresión creativa) caracteriza la *histoire* de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. La diferencia en la experiencia estética de ambas novelas se debe en parte a diferencias en la transformación de la realidad extratextual, pero se debe principalmente a las transformaciones de las *histoires*.

A base de las observaciones ya planteadas, me parece razonable afirmar que la transformación realizada entre la realidad extratextual y la *histoire* es característica de la prosa de ficción y que la realidad transformada equivale a una realidad semejante a la extratextual y representativa de ella. Por otro lado, se debe reconocer que la descripción "realidad semejante y representativa" no sirve bien para todos los casos de transformación. La fantasía, por ejemplo, tiene más de oposición que de semejanza. Pero la fantasía, a mi juicio, no se sirve, en
todos los casos, de un solo tipo de transformación. La definición de “fantasía”, en la novela, es difícil, pero sí podemos afirmar que ciertas novelas tienen aspectos de fantasía.\footnote{Tzvetan Todorov, por cierto, ha planteado una definición genérica, muy acertadamente, de “lo fantástico”. Véase The Fantastic (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975). Quiero significar una cualidad distinta mediante la palabra “fantasía”. Me refiero a cierta tendencia narrativa de apartarse de la realidad representativa —de dejar al lado la verosimilitud. Esta tendencia abarca lo que Todorov llama “lo fantástico”, pero es mucho más amplia.}

Las novelas de caballería tienen algo de fantasía, pero bien analizadas, parecen más específicamente idealizaciones. En Amadís de Gaula, por ejemplo, la histoire revela una realidad extratextual ya transformada para expresar una circunstancia más soñada que vivida. La transformación no ha producido una realidad semejante sino más bien opuesta. Otro tipo de transformación es la que llamo “mitificación”, una de las características del proceder narrativo-lector en Cien años de soledad y algunas obras más, de la “nueva narrativa hispanoamericana”. No cabe duda de que la obra maestra de García Márquez se refiere a la realidad hispanoamericana y aún más específicamente a la colombiana. Luego, ya transformada en histoire, dicha realidad lleva el sello de García Márquez —una combinación de infantilismo y sabiduría más una exageración perspicaz. La experiencia del lector es la de apreciar una realidad más esencializada que la vida cotidiana. La lectura de muchas novelas produce una experiencia semejante pero no idéntica —Siete lunas y siete serpientes (Demetrio Aguilera Malta), Los pasos perdidos (Alejo Carpentier), Mulata de tal (Miguel Angel Asturias), Los ríos profundos (José María Arguedas), La casa verde (Mario Vargas Llosa), entre muchas. En la histoire que reconstruye el lector de cualesquiera de estas novelas, la realidad ya tiene un valor especial. Es reconocible como una manera de entender la realidad extratextual, pero es la realidad expuesta en una versión que descubre sus raíces. La reconstrucción de las histoires, de parte del lector, reconoce lo que todas estas novelas tienen en común, sin obviar la idiosincrasia de ninguna (por ejemplo, esa cualidad que hemos llamado “el sello de García Márquez” al referirnos a Cien años de soledad).
La transformación es evidente en todas las histoires, no importa que sea la que revela una realidad semejante o la que descubre una realidad idealizada o mitificada. Estas últimas (la idealizada y la mitificada) se relacionan solamente en un sentido negativo —en que no son realidades semejantes y representativas. Las comparaciones que se han hecho de Amadís de Gaula y Cien años de soledad, por consiguiente, se basan no en la semejanza entre ambas obras, sino en que cada una se diferencia de las novelas en que la transformación de la realidad extratextual produce una realidad semejante y representativa.

A pesar de que algunas novelas se libran de la frecuentemente esperada creación de una realidad semejante y representativa, notamos que en estas mismas novelas, así como en las otras novelas comentadas, los personajes siempre tienen importancia como personalidades en la histoire igual que en la realidad extratextual, aunque actúen a veces en circunstancias idealizadas o mitificadas. Por otro lado, hay novelas en que un concepto (una idea, una proposición) predomina sobre la actuación de los personajes. Continuando la progresión de observaciones en este ensayo, se pudiera afirmar que en la transformación de la realidad extratextual para hacer la histoire, un concepto se hace más importante que las personalidades y la secuencia de sus acciones. Efectivamente, en algunas novelas la función del concepto es tan importante que difícilmente se acepta la realidad extratextual (en el sentido de la cultura total) como el referente. Al contrario, parece que el concepto es el referente y la transformación para hacer la histoire agrega el factor de seres humanos que sirven para ilustrar el concepto.

Es cierto que la idealización o la mitificación de la realidad tienen algo de concepto y se nota que la importancia del concepto, en tales casos, es variable. En Pedro Páramo (Juan Rulfo), por ejemplo, el concepto pesa más que en Cien años de soledad. El acto de borrar la línea entre la vida y la muerte es tan fundamental en la novela de Rulfo que nos preocupa tanto como cualquiera de los personajes, a pesar de que algunas características sean inolvidables. En cambio, hay varios con-
ceptos que contribuyen al efecto mitológico de *Cien años de soledad* (la noción de apocalipsis, por ejemplo) sin ser tan importantes como las caracterizaciones.

*Pedro Péramo* da una experiencia a medio camino entre una novela de realidad mitificada y una novela en que predomina el concepto. Todavía en esta novela encontramos caracterizaciones interesantes que no dependen totalmente del concepto al cual nos referimos. Además el concepto se refiere claramente a una realidad extratextual que incluye el fenómeno de las almas en pena. Por otro lado, en una narración como *Morirás lejos* (José Emilio Pacheco) la caracterización parece un producto del concepto (de identidad intercambiable de perseguido y perseguidor). Lo que recuerda el lector no es un individuo ni un grupo de individuos, sino el impacto del concepto predominante. No cabe duda de que el texto de Pacheco se refiere a una realidad extratextual y que hay seres individuales que actúan en esa realidad. No obstante, la importancia de esos seres se disminuye frente al predominio del concepto, de manera que el referente tiene más características de una idea que de una cultura total.

Otro tipo de concepto forma la base de *Farabeuf* (Salvador Elizondo). Efectivamente, el autor le da una señal al lector mediante el subtítulo, “La crónica de un instante”. Este sugiere la sincronía por emplear la palabra “instante” y también sugiere la diacronía con la noción de crónica o historia. Esperamos, pues, una representación diacrónica de la sincronía. Bonita paradoja. La experiencia de la novela desarrolla esta paradoja atrapando al lector en una ambivalencia formada por la expansión del instante y la contracción del mismo. El “instante” del subtítulo se refiere a un instante de un acontecimiento extratextual, de mucho impacto. Sin embargo, la experiencia de *Farabeuf* no se refiere ni al acontecimiento ni a los prototipos de los personajes, sino a la paradoja —es decir, al concepto. El acto estético que realiza el lector de esta novela es como participar en un juego filosófico más que empatizar con una circunstancia reconocible o trascender la realidad cotidiana mediante la idealización o la mitificación. Los elementos
narrativos sirven para crear la experiencia paradójica, no para caracterizar ni para contar una secuencia de eventos.

Las metaficciones (las ficciones que son conscientes del acto de hacer una ficción, que hablan de la ficción, que generan ficciones) también se basan en un concepto —el de la ficcionalización. Son narraciones, sí —narraciones que sirven para apreciar la narración y a veces para perfeccionarla. Son casos de narración pura, de narración por narración. Algunos cuentos de Jorge Luis Borges son de esta índole. Son narraciones perfectas o casi perfectas y se leen por esa perfección. Las novelas cortas de John Barth, en Chimera, tienen características semejantes. El hipogeo secreto (Salvador Elizondo) es toda una novela constituida por un juego de metaficción. Como en los casos de Farabuef y Morirás lejos, los textos sí se refieren a una realidad extratextual que tiene aspectos de la vida real y reconocible, pero el aspecto predominante de la realidad extratextual (el referente) es el de la idea de hacer una ficción. Me atrevo a decir, por consiguiente, que el referente de una metaficción es el concepto de hacerla. Por otro lado, parece lógico afirmar que toda narración de la cual el referente es un concepto, será en algún sentido una metaficción, ya que tal narración inevitablemente toma en cuenta el acto de narrar. Farabuef y Morirás lejos sirven bien como ejemplos de este fenómeno.

Resumiendo las proposiciones expuestas en este ensayo, cabe repetir la correspondencia fundamental de récit-significante, histoire-significado, realidad extratextual-referente. Se nota la transformación realizada cuando la histoire se vuelve récit. Por otro lado, se destaca una distinta etapa de transformación (realizada o no realizada) que se encuentra entre la realidad extratextual y la histoire. A base de esta observación, se señalan tres tipos de narración.

El primer tipo abarca las narraciones en que la histoire y la realidad extratextual son exactamente iguales en cuanto a los hechos (si hay una diferencia en que la histoire es como una abstracción de la realidad). En esta clasificación se incluyen la historia, la biografía, y todo reportaje que solamente cuenta los hechos. A medida que la realidad se transforma, la narra-
ción se vuelve ficción. Hemos observado una serie de variaciones dentro de esta segunda clasificación, desde la novela histórica, pasando por las narraciones que producen una *histoire* semejante a y representativa de la realidad extratextual e incluyendo las narraciones en que la *histoire* ya está idealizada o mitificada. Sobra afirmar la posibilidad de que haya más variaciones. En el caso de *Siete lunas y siete serpientes*, por ejemplo, me parece discutible el estado de la ironía. Evidentemente, el efecto mítico de la novela está matizado por la ironía. Es bien posible que alguien señale la ironía como característica de la realidad transformada para hacer la *histoire*. Por otro lado, me parece más lógico que la ironía sirva como una estrategia que se emplea para transformar la *histoire*. Tomándola así, se entiende por qué la ironía es de intensidad más variable (cambiando con cada lector) que la mitificación —la función del lector es más activa en la transformación de la *histoire* para hacer el *récit*. En todo caso, lo incontrovertible es que la *histoire* de la novela de Aguilera Malta es una transformación de la realidad extratextual (cualquiera que sea la variación) y por eso pertenece al género muy amplio de prosa de ficción.

El tercer tipo de narración no es tan claramente prosa de ficción. Esta clasificación consta de las narraciones en cuya experiencia predomina el desarrollo de un concepto. Hemos observado que estas obras se refieren a una realidad extratextual que presumiblemente abarca los acontecimientos, los valores, etcétera, de una época reconocible. Sin embargo, el concepto se hace tan importante en la experiencia narrativa-lector que sería difícil afirmar que el referente, en tal caso, fuera una realidad extratextual que abarca la cultura total. Parece más razonable decir que el referente es el concepto. La *histoire* también se caracteriza principalmente por el concepto, de manera que la transformación del referente (realidad extratextual) para hacer la *histoire* es inexistente o se realiza en grado mínimo. Hemos observado que los factores narrativos (acción, enigma, caracterización, etc.) sirven solamente para desarrollar el concepto —son las estrategias que transforman la *histoire*. Así es que este tipo de narración se asemeja a la narra-
ción no fictiva —el primer tipo—, ya que no hay transformación entre la realidad y la *histoire* (salvo la abstracción o el acto del autor implícito, señalados arriba). Se puede afirmar, por consiguiente, que el tercer tipo de narración no produce una experiencia semejante a la experiencia de la prosa de ficción. Efectivamente, el desarrollo del concepto se asemeja, hasta cierto punto, a la experiencia de leer un ensayo. Por otro lado, también se experimenta algo semejante a la lectura de un soneto barroco. Dadas estas características, me parece razonable afirmar que tales narraciones no son novelas, sino que constituyen un género aparte.