

LOS NIVELES DE LA REALIDAD EN LITERATURA *

Varios niveles de realidad existen también en la literatura, es más, la literatura se basa justamente en la distinción de distintos niveles de realidad y sería impensable sin la conciencia de esta distinción. La obra literaria podría definirse como una operación en el lenguaje escrito que implica simultáneamente a varios niveles de realidad. Desde este punto de vista, una reflexión sobre la obra literaria puede no serle inútil al científico o al filósofo de la ciencia.

En una obra literaria los distintos niveles de realidad pueden encontrarse y permanecer diferentes y separados, o bien fundirse, soldarse, mezclarse, encontrando armonía entre sus contradicciones o formando una mezcla explosiva. El teatro de Shakespeare puede ofrecernos algunos ejemplos de simple evidencia. En cuanto a la separación entre niveles distintos pensemos en el *Sueño de una noche de verano*, donde los nudos de la trama están constituidos por las intersecciones de tres niveles de realidad, que, a pesar de todo, permanecen bien diferenciados: 1) los personajes de elevado rango de la corte de Teseo y de Hipólita; 2) los personajes sobrenaturales: Titania, Oberon, Puck; 3) los personajes cómicos plebeyos: Botton y sus compañeros. Este tercer nivel limita con el reino animal, que puede ser considerado el cuarto nivel en que Botton entra durante su metamorfosis asnal. Existe, además, otro nivel a considerar: el de la representación teatral del drama de Píramo y Tisbe, es decir, el teatro en el teatro.

Hamlet constituye, por el contrario, una especie de cortocircuito o de vorágine que aspira los distintos niveles de realidad, de cuya irreconciliabilidad nace el drama. Está el fantasma del padre de Hamlet con su exigencia de justicia, es decir, el nivel de los valores arcaicos, de las virtudes caballerescas con su código moral y sus creencias sobrenaturales; está el nivel que podríamos llamar «realista» entre comillas de lo «podrido en Dinamarca», es decir, de la corte de Elsinore; está el nivel de la interioridad de Hamlet, es decir, de la conciencia psicológica e intelectual moderna, que es la gran novedad de este drama. Para mantener unidos estos tres niveles, Hamlet se enmascara tras un cuarto nivel, tras una barrera lingüística que es la locura simulada. Pero la locura simulada provoca, como por inducción, la locura verdadera, y el nivel de la locura absorbe y elimina a uno de los pocos elementos positivos que aún quedaban: la gracia de Ofelia. En este drama se encuentra además el teatro en el teatro: la representación de los actores, que constituye un nivel de realidad en sí mismo, separado de los otros pero que actúa sobre los otros.

Hasta aquí me he limitado a distinguir varios niveles de realidad en el interior de la obra de arte considerada como un universo aparte. Pero no podemos detenernos en esto. Hay que considerar la obra en su calidad de producto, en su relación con el exterior, con el momento de su propia construcción y con el momento en que es recibida por nosotros. En todas las épocas y en todas las literaturas encontramos obras que en un determinado momento revierten sobre sí mismas, se miran a sí mismas en el acto de hacerse, toman conciencia de los materiales de que están construidas. Para seguir en Shakespeare, en el

último acto de *Antony and Cleopatra* (*Antonio y Cleopatra*), Cleopatra, antes de matarse, imagina su suerte de prisionera llevada a Roma bajo el triunfo de César, escarnecida por la multitud, y piensa ya que su amor por Antonio se convertiría en tema de representaciones teatrales:

*...the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrians revels, Antony
Shall be brought drunken forth, and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I'the posture of a whore.*

Existe una bella página del crítico Middleton Murry sobre esta vertiginosa acrobacia de la mente: en el escenario del Globe Theatre un muchacho, gritando y disfrazado de Cleopatra, representa a la verdadera y majestuosa reina Cleopatra en el acto de imaginarse a sí misma representada por un muchacho disfrazado de Cleopatra.

Estos son los nudos de que debemos partir para cualquier razonamiento sobre los niveles de realidad de la obra literaria; no podemos perder de vista el hecho de que estos niveles forman parte de un universo *escrito*.

«Yo escribo.» Esta afirmación es el primero y único dato de realidad de que un escritor puede partir. «En este momento yo estoy escribiendo.» Lo cual equivale también a decir: «Tú, que estás leyendo, estás obligado a creer una sola cosa: que lo que estás leyendo es algo que alguien ha escrito en un momento anterior: lo que lees sucede en un universo especial que es el de la palabra escrita. Puede ser que entre el universo de la palabra escrita y otros universos de la experiencia se establezcan correspondencias de distinto tipo y que tú hayas de intervenir con tu juicio sobre dichas correspondencias, pero tu juicio sería siempre erróneo si leyendo tú creyeras entrar en relación directa con la experiencia de otros universos, que no sean el de la palabra escrita.» He hablado de «universos de experiencia» y no de «niveles de realidad», porque en el interior del universo de la palabra escrita se pueden localizar muchos niveles de realidad, así como en cualquier otro universo de la experiencia.

Establezcamos, pues, que la afirmación «Yo escribo» sirve para fijar un primer nivel de realidad que he de tener presente de manera explícita o implícita para toda operación que ponga en relación niveles distintos de realidad escrita y, también, cosas escritas con cosas no escritas. Este primer nivel me puede servir como plataforma sobre la cual montar un segundo nivel, que puede pertenecer a una realidad heterogénea respecto del primero o, mejor aún, remitir a otro universo de experiencia.

Puedo escribir, por ejemplo: «Yo escribo que Ulises escucha el canto de las Sirenas»; afirmación incontrovertible que echa un puente entre dos universos no contiguos: el universo inmediato y empírico en que estoy yo escribiendo y el universo mítico, en que desde siempre sucede que Ulises esté escuchando las Sirenas atado al árbol de su barco.

La misma proposición se puede escribir también: «Ulises escucha el canto de las Sirenas», en que está implícito «Yo escribo que». Pero para dejarlo sobreentendido hemos de estar dispuestos a correr el riesgo de que tú, lector, confundas los dos niveles de realidad y creas que el acto de la escucha por parte de Ulises se realiza en el mismo nivel de realidad en que se realiza mi acción de escribir esa frase.

He utilizado la expresión «el lector cree», pero conviene aclarar en seguida que la credibilidad de lo que está escrito puede entenderse de muy distintas formas, a cada una de las cuales puede corresponder más de un nivel de realidad. Nadie impide que alguien se crea el encuentro de Ulises con las Sirenas como si fuera un hecho histórico, de la misma manera en que se cree en el desembarco de Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492. O se puede creer en ello sintiéndose investidos por la revelación de una verdad suprasensible contenida en el mito; pero aquí entramos en el terreno de la fenomenología religiosa, en que la palabra escrita tendría sólo una función de mediación. En todo caso, la credibilidad que ahora nos interesa no es ni la una ni la otra, sino esa credibilidad especial de los textos literarios, interior a la lectura; una credibilidad como entre paréntesis, a la cual corresponde, por parte del lector, una actitud que Coleridge define como *suspension of disbelief*, suspensión de la incredulidad. Esta *suspension of disbelief* es condición para el éxito de toda invención literaria, aunque ésta se sitúe declaradamente en el reino de lo maravilloso y de lo increíble.

Hemos considerado la posibilidad de que el nivel de «Ulises escucha» sea equiparado al de «yo escribo». Pero la fusión de los dos niveles puede producirse también en sentido contrario, en el caso de que tú, lector, creas que también la proposición «Yo escribo» pertenezca a una realidad literaria o mítica. El yo sujeto de «Yo escribo» se convertiría entonces en el yo de un personaje novelesco o de un autor mítico. Como Homero, precisamente. Para mayor claridad, enunciemos nuestra frase como sigue: «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises escucha las Sirenas.» La proposición «Homero cuenta» puede situarse en un nivel de realidad mítica, en cuyo caso tendremos dos niveles de realidad mítica: el de la fábula narrada y el del legendario cantor ciego, inspirado por las Musas. Pero la misma proposición puede situarse también en un nivel de realidad histórica, o mejor dicho, filológica; en este caso por «Homero» se entiende al autor individual o colectivo de que se ocupan los investigadores de la «cuestión homérica»; el nivel de realidad sería entonces común o contiguo al del «yo escribo». (Notaréis que no he escrito «Homero escribe» ni «Homero canta», sino «Homero cuenta», para dejarme abiertas ambas posibilidades.)

Por el modo como he formulado la frase, resultaría natural pensar que Homero y yo somos dos personas distintas, pero ésta podría ser una impresión equivocada. La frase sería idéntica si la hubiera escrito Homero en persona o, en todo caso, el verdadero autor de la *Odisea*, que en el momento de escribir se escinde en dos sujetos escritores: su yo empírico, que es el que materialmente traza los caracteres en el papel (o se los dicta a quien los escribe) y el personaje mítico del cantor ciego, asistido por la divina inspiración, con el cual se identifica.

De la misma manera nada cambiaría si «yo» fuese a la vez el yo que os habla y el Homero de quien escribo, es decir, si lo que yo le atribuyo a Homero fuera invención mía. El procedimiento quedaría claro de inmediato si la frase fuese «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises descubre que las Sirenas son mudas». En este caso, para obtener un determinado efecto literario, yo atribuyo apócrifamente a Homero algo que yo he cambiado, deformado o interpretado acerca de la narración homérica. (En realidad, la idea de las Sirenas silenciosas es de Kafka; pensemos que el *yo* sujeto de la frase sea Kafka). Pero incluso sin cambios, los innumerables autores que, rememorando a autores precedentes, han vuelto a escribir y a interpretar una historia mítica o, en todo caso, tradicional, lo han hecho para comunicar algo nuevo, aun permaneciendo fieles a la imagen de la tradición; y para todos ellos en el yo del sujeto escribiente se pueden distinguir uno o más niveles de realidad subjetiva individual y uno o más niveles de realidad mítica o épica, que saca su materia de la imaginación colectiva.

Volvamos a la frase de que hemos partido. Cualquier lector de la *Odisea* sabe que, para mayor exactitud, tendría que ser escrita así:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas.»

En la *Odisea*, en efecto, las vicisitudes de Ulises en tercera persona engloban otras vicisitudes de Ulises en primera persona, que son las que él cuenta a Alcinoos, rey de los Feacios. Si comparamos las unas con las otras vemos que sus diferencias no son sólo gramaticales. Las vicisitudes contadas en tercera persona tienen una dimensión psicológica y afectiva que les falta a las otras. Y en ellas la presencia de lo sobrenatural consiste en apariciones de los dioses del Olimpo, que se manifiestan a los hombres bajo las vestiduras de comunes mortales. Por el contrario, las aventuras de Ulises contadas en primera persona parecen pertenecer a un repertorio mitológico más primitivo, en que los comunes mortales y los seres sobrenaturales se encuentran cara a cara, en un mundo poblado de monstruos, cíclopes, sirenas, magas que transforman a los hombres en puercos: el mundo, en suma, de lo sobrenatural pagano y preolímpico. Podemos por tanto definir dos niveles de realidad mítica distintos, a los cuales corresponden dos geografías: una, correspondiente a la experiencia histórica de la época (la de los viajes de Telémaco y retorno a Itaca); y otra, fabulosa, resultante de la yuxtaposición de tradiciones heterogéneas (la de los viajes de Ulises contados por Ulises). Podemos añadir que entre los dos niveles se sitúa la isla de los Feacios, o sea el lugar ideal del que nace la narración, utopía de perfección humana fuera de la historia y fuera de la geografía.

Me he alargado en este punto porque me sirve para ejemplificar cómo a los distintos niveles les corresponde un nivel de credibilidad distinto, o mejor, una distinta *suspension of disbelief*; admitiendo que un lector «crea» en las aventuras de Ulises contadas por Homero, ese mismo lector puede considerarle a Ulises un fanfarrón por todo lo que Homero pone en su boca, en primera persona. Pero cuidemos de no confundir niveles de realidad (internos a la obra) con niveles de verdad (referidos a un «afuera»). Por eso es por lo que siempre hemos de tener presente la totalidad de la frase:

«Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las Sirenas.»

Esta es la fórmula que yo propongo como el más completo y, a la vez, el más sintético esquema de articulaciones entre niveles de realidad en la obra literaria.

Cada una de las proposiciones de esta frase está ligada a problemáticas diferentes. Haré aquí algunas alusiones a ellas volviendo a recorrer la frase desde el principio.

Yo escribo

El «yo escribo» está ligado a la problemática -muy rica en nuestro siglo- de la metaliteratura y a las problemáticas análogas del meta teatro, la metapintura, etc. Ya hemos aludido al teatro en el teatro hablando de Shakespeare, y ejemplos semejantes no faltan en la historia de la literatura teatral, desde la *Illusion comique* de Corneille, hasta los *Sei personaggi in cerca d'autore* (Seis personajes en busca de autor) de Pirandello. Pero es en las últimas décadas cuando estos procedimientos metateatrales y metaliterarios cobran nueva fuerza, con fundamentos de naturaleza moral o de naturaleza epistemológica: contra la ilusión del arte, contra la pretensión naturalista de hacerle olvidar al lector o al espectador que lo que tiene frente a él es una operación tratada con medios lingüísticos, una ficción estudiada con vistas a unos efectos estratégicos.

La motivación moral, mejor dicho, pedagógica, es dominante, en Brecht y en su teoría del teatro épico y de la alienación: el espectador no debe abandonar-se pasivamente y emotivamente a la ilusión escénica, sino que debe ser espoleado a pensar y a tomar partido.

Por el contrario, una teorización basada en la lingüística estructural constituye el fondo de las investigaciones de la literatura francesa de los últimos quince años, que tanto en la reflexión crítica como en la práctica creativa ponen en primer plano la materialidad de la escritura, del *texto*. Bástenos recordar el nombre de Roland Barthes.

Yo escribo que Homero cuenta

Aquí entramos en un campo muy amplio, el desdoblamiento o multiplicación del sujeto de la escritura, y es un campo en que está aún por realizar una teorización exhaustiva.

Podemos empezar por la costumbre de los autores caballerescos de reclamarse a un manuscrito hipotético, que constituye la fuente. Ariosto finge reclamarse a la autoridad de Turpino. Y hasta Cervantes introduce, entre sí mismo y. Don Quijote, la figura de un autor árabe, Cide Hamete Benengeli.

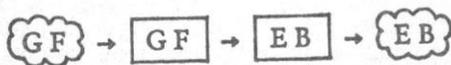
Además: Cervantes supone también una especie de sincronía entre la acción contada y la redacción del manuscrito árabe, por la cual Don Quijote y Sancho son conscientes de que las aventuras que están viviendo son las que escribió Benengeli y no las escritas por Avellaneda en su apócrifa segunda parte de *Don Quijote*.

Un procedimiento aún más sencillo es el de suponer que el libro esté escrito en primera persona por el protagonista. La primera novela que podemos considerar enteramente *moderna* no se publica con el nombre del autor, Daniel Defoe, sino como las memorias de un oscuro marinero de York, Robinson Crusoe.

Todo esto me va acercando poco a poco al meollo del problema: las capas sucesivas de subjetividad y de ficción que podemos distinguir bajo el nombre del autor, los diferentes yo que componen el yo de quien escribe. La condición preliminar de cualquier obra literaria es la siguiente: la persona que escribe debe inventar a ese primer personaje que es el autor de la obra. Que una persona lo ponga todo de sí mismo en la obra que escribe es una frase que se dice muy a menudo, pero que nunca corresponde a la verdad. Lo que el autor pone en juego al escribir no es más que una proyección de sí mismo, que puede ser la proyección de una parte verdadera de sí mismo o la proyección de un yo ficticio, de una máscara. Escribir supone cada vez la elección de una actitud psicológica, de una relación con el mundo, de una impostación de voz, de un conjunto homogéneo de medios lingüísticos, de datos de la experiencia y de fantasmas de la imaginación: un estilo, en suma. El autor es autor porque tiene un papel, como un actor, y se identifica con una determinada proyección de sí mismo en el momento en que escribe.

Comparado con el yo del individuo como sujeto empírico, ese personaje-autor tiene algo menos y algo más que el primero. Algo menos porque, por ejemplo, el Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary* excluye el lenguaje y las visiones del Gustave Flaubert autor de la *Tentation* o de *Salambô*, y cumple una rigurosa reducción de su mundo interior en favor de esa suma de datos que constituye el mundo de *Madame Bovary*. Y algo más, porque el Gustave Flaubert que existe únicamente en relación con el manuscrito de *Madame Bovary*, participa de una existencia mucho más compacta y definida que el Gustave Flaubert que, mientras escribe *Madame Bovary*, sabe que ha sido el autor de la *Tentation* y que va a ser el autor de *Salambô*; sabe que está oscilando continuamente entre un mundo y otro, y sabe que en última instancia todos esos universos se unifican y se disuelven en su mente.

El ejemplo de Flaubert se presta para verificar la fórmula que he propuesto, traduciéndola a una sucesión de proyecciones. El Gustave Flaubert autor de las obras completas de Gustave Flaubert proyecta fuera de sí mismo al Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary*, el cual proyecta fuera de sí mismo al personaje de una señora burguesa de Rouen, Emma Bovary, la cual proyecta fuera de sí misma a la Emma Bovary que ella sueña ser.



Todo elemento proyectado, reacciona, a su vez, en el elemento proyectante, lo transforma y condiciona, razón por la cual las flechas no van sólo en una dirección sino en los dos sentidos:



No nos queda más que unir el último término con el primero, o sea establecer la circularidad de esta dinámica de las proyecciones. Es el mismo Flaubert quien nos ha dado una indicación concreta en este sentido con su famosa afirmación: *Madame Bovary c'est moi.*



¿Qué parte del yo que da forma a los personajes es en realidad un yo al que los personajes han dado forma? Cuanto más avanzamos distinguiendo las distintas capas que forman el yo del autor, más nos percatamos de que muchas de esas capas no pertenecen al individuo autor, sino a la cultura colectiva, a la época histórica o a las sedimentaciones profundas de la especie. El punto de partida de la cadena, el verdadero primer sujeto de la escritura se nos aparece cada vez más lejano, más enrarecido, más confuso: quizá se trate de un yo-fantasma, de un lugar vacío, de una ausencia.

Para adquirir una sustancia más concreta el yo puede intentar convertirse en personaje, mejor dicho, en protagonista de la obra escrita. Pero me basta recordar las finísimas páginas que Gianfranco Contini le dedica al «yo» de la *Divina Comedia*, para saber que también éste puede descomponerse en varias personas, a semejanza del yo que habla en la *Recherche* de Proust.

Con el yo que se convierte en personaje nos estamos desplazando del «yo escribo que Homero cuenta» al «Homero cuenta que Ulises...»

Homero cuenta que Ulises

Con el personaje protagonista, entra en juego una subjetividad interior al mundo escrito, una figura dotada de una evidencia propia -que a menudo se trata de una evidencia visual, icónica- que se impone a la imaginación del lector y que funciona como un dispositivo para conectar niveles distintos de la realidad o incluso para crear su existencia, para permitirles tomar forma en la escritura.

El personaje de Don Quijote hace posible el enfrentamiento y el encuentro entre dos personajes antitéticos, mejor dicho, entre dos universos literarios sin ningún punto en común: lo maravilloso caballeresco y lo cómico picaresco. Y abre una dimensión nueva,

mejor dicho, dos: un nivel de realidad mental extremadamente compleja y una composición ambiental que podríamos llamar realista, pero en un sentido completamente nuevo respecto del «realismo» picaresco, que era un repertorio de imágenes estereotipadas de miseria y de fealdad. Los caminos soleados y polvorientos en que Don Quijote y Sancho encuentran a frailes con quitasoles, arrieros, damas en andas, rebaños de ovejas, son un mundo que antes de entonces no había sido nunca escrito. No había sido nunca escrito porque no había ninguna razón para escribirlo, mientras que aquí responde a una necesidad, puesto que es el volcamiento de la realidad interior de Don Quijote, o mejor, el fondo sobre el cual Don Quijote proyecta su lectura codificada del mundo.

Don Quijote es un personaje dotado de una iconicidad inconfundible y de una riqueza interior inagotable. Pero no es obligatorio que un personaje, para cumplir la función de protagonista, deba necesariamente tener tanto espesor. La función del personaje puede compararse con la de un operador, en el sentido que este término tiene en matemáticas. Si su función está bien definida, puede limitarse a ser un nombre, un perfil, un jeroglífico, un signo.

Después de haber leído los *Viajes de Gulliver* acabamos sabiendo muy poco del doctor Lemuel Gulliver, médico en las naves de Su Majestad. Su consistencia como personaje es infinitamente más pobre que la de Don Quijote; no obstante, es su presencia lo que nosotros seguimos a lo largo del libro y la que le da existencia al mismo. Ello porque, aunque nos sea difícil definir a Lemuel Gulliver en cuanto a psicología y a fisonomía, su función de - operador está muy clara: ante todo, como hombre grande entre enanos y pequeño entre gigantes -esta operación sobre las dimensiones constituye la lectura más simple-, razón por la cual Gulliver funciona como personaje también para los niños que leen las adaptaciones infantiles del libro de Swift; pero la verdadera operación que él pone en evidencia (y aquí me remito a un ensayo muy convincente sobre este tema, publicado este año por el investigador italiano Giuseppe Sertoli) es la de la operación entre el mundo de la razón lógico-matemática y el mundo de los cuerpos, de la materialidad fisiológica, con sus distintas experiencias cognoscitivas y sus distintas concepciones ético-teológicas.

Ulises dice:

Dos puntos. Estos dos puntos suponen una articulación muy importante; diría que son la clave de bóveda de la narrativa de todos los tiempos y de todos los países. No sólo porque una de las estructuras más difundidas de la narrativa escrita ha sido siempre la de los cuentos insertados en otro cuento que hace de marco, sino también porque allí donde no existe el marco podemos suponer dos puntos invisibles que abren el razonamiento e introducen toda la obra.

Me limito a aludir a los datos principales del problema. En Occidente la novela nace en la Grecia helenista y se presenta como una narración principal en que están insertas narraciones secundarias narradas por los personajes. Este procedimiento es característico de la antigua narrativa hindú, aunque en ella la estructura del cuento en relación con el punto

de vista de quien narra responde a reglas mucho más complicadas que en Occidente. Remito aquí el estudio de 1911 *Sur l'origine indienne du roman grec*, del especialista en literatura hindú F. Lacôte. De modelos hindúes derivan también las colecciones de cuentos insertados en una narración que les hace de marco, tanto en el mundo islámico, como en la Europa medieval y renacentista.

Todos tenemos en la mente *Las mil y una noches*, en que todas las historias están dentro de un marco general que es la historia del rey persa Shahriyar, que mata a sus esposas después de la noche de bodas, y de su esposa Shahrazad, que consigue aplazar esa condena a base de contar historias maravillosas e interrumpirlas en el momento culminante. Además de los cuentos contados por Shahrazad hay cuentos contados por personajes de estos cuentos, es decir, que las historias se encajan la una en la otra, hasta cinco veces. Remito al ensayo *Les hommes-récits*, de Tzvetan Todorov, que estudió el *enchâssement* de los cuentos en las *Mil y una noches* y en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Potocki (*Poétique de la prose*, Seuil, París, 1971).

Borges habla de una de las *Mil y una noches*, la 602, la más mágica de todas, en que Shahrazad le cuenta a Shahriyar una historia en que Shahrazad le cuenta a Shahriyar, etc., etc., etc. En las traducciones de las *Mil y una noches* que tengo a mano no he conseguido encontrar esa noche 602. Pero si Borges se la hubiera inventado, habría hecho bien, porque esa noche representa el coronamiento natural del *enchâssement* de las historias.

Lo que hay que decir, más bien, es que desde nuestro punto de vista de los niveles de la realidad, el *enchâssement* de las *Mil y una noches* determina una estructura en perspectiva, es cierto, pero en nuestra lectura, al menos tal como las podemos leer nosotros, esas historias se sitúan todas en el mismo plano. Podemos distinguir en ellas dos tipos de narrativa muy distintos: el maravilloso, de origen hindú y persa, con genios, caballos voladores, metamorfosis, y el novelístico, árabe-islámico del ciclo de Bagdad con el califa Harum-el-Ras-cid y el visir Giafar. Pero los cuentos de uno y otro tipo están situados en el mismo plano estructural y estilístico, y nuestra lectura va de unos a otros como si se tratara de la lisa superficie de un tapiz.

En cambio, en el prototipo de la novelística literaria occidental, en el *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, existe un claro corte estilístico entre su marco y los cuentos, que pone de manifiesto la distancia que media entre esos dos planos. El marco de cada jornada del *Decameron* es una estampa de la vida feliz que llevan en su mansión campestre las siete mujeres y los tres hombres que constituyen la alegre pandilla de narradores. Estamos en un plano de realidad estilizada, uniformemente placentera, refinadamente manierista, sin contrastes, sin caracterizaciones, hecha de descripciones del clima y del paisaje, pasatiempos y conversaciones de la jocosidad que cada día elige una reina y cierra la jornada con una canción en verso. En cambio, los cuentos que se cuentan constituyen un catálogo de las posibilidades narrativas que se le abren al lenguaje y a la cultura en una época en que la variedad de las formas vitales es un valor nuevo que se está afianzando precisamente por entonces. Cada cuento presenta una intensidad de escritura y de representación, en un abanico de direcciones distintas, que las destaca como en relieve

respecto de su marco. ¿Quiere esto decir que el marco es un mero elemento decorativo? Afirmar tal cosa equivaldría a olvidar que el marco de los cuentos, ese paraíso terrenal de la corte galante, está contenido, a su vez, en otro marco, trágico, mortuorio, infernal: la peste de Florencia de 1348, que se describe en el prólogo del *Decameron*. Es la lívida realidad de un mundo de fin del mundo, la peste como catástrofe biológica y social, lo que viene a darle un sentido a la utopía de una sociedad idílica, gobernada por la belleza, la amabilidad y el ingenio. La principal producción de esta sociedad utópica es el cuento y el cuento reproduce la variedad y la convulsiva intensidad del mundo perdido, la risa y el llanto que ya han quedado borrados por la muerte niveladora.

Veamos ahora qué es lo que hay dentro del marco.

Yo he escuchado el canto de las Sirenas

Podría haber dicho igualmente: he dejado ciego al cíclope Polifemo; o bien: he conjurado los encantos de Circe; pero si he escogido el episodio de las Sirenas es porque me da ocasión de introducir un ulterior cambio de perspectiva dentro de la narración de Ulises, un ulterior nivel de realidad contenido en el canto de las Sirenas.

¿Qué cantan las Sirenas? Una hipótesis posible es la de que su canto no sea sino la *Odisea*. La tentación de englobarse a sí mismo, de reflejarse como en un espejo, se presenta varias veces en el poema, especialmente en los banquetes en que cantan los aedos; y, ¿quién mejor que las Sirenas podría dar a su propio canto esta función de espejo mágico?

En tal caso, nos encontraríamos frente a ese procedimiento literario que André Gide, utilizando un término heráldico, bautizó como *mise en abyme*. La *mise en abyme* aparece cuando una obra literaria contiene otra obra que se parece a la primera; es decir, cuando una parte reproduce el todo. Hemos hecho ya referencia a la representación de los actores en *Hamlet* y en la noche 602 según Borges. Ejemplos de este tipo abundan también en la pintura, como por ejemplo, en los efectos de espejos que pueden verse en cuadros de Van Eyck. No me detengo en la *mise en abyme*: prefiero referirme a un estudio exhaustivo que ha salido hace pocos meses; es el de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Seuil, París, 1977).

Pero lo que el texto de la *Odisea* nos dice acerca del canto de las Sirenas es que las Sirenas dicen que están cantando y que quieren que se les escuche, que su canto es lo mejor que se puede cantar. La experiencia última de la que quiere dar cuenta el cuento de Ulises es una experiencia lírica, musical, en los límites de lo inefable. En una de las mejores páginas de Maurice Blanchot se considera el canto de las Sirenas como un más allá de la expresión del que Ulises, tras haber experimentado su inefabilidad, se retira, replegándose desde el canto hasta el cuento acerca del canto.

Si para demostrar mi fórmula me he venido sirviendo hasta ahora de ejemplos narrativos, escogiendo de entre los clásicos en verso, en prosa o en forma teatral, pero siempre con una historia para contar, he aquí que ahora, al llegar al canto de las Sirenas, tendría que recorrer de nuevo todo mi razonamiento para comprobar si, como yo creo,

puede adaptarse punto por punto a la poesía lírica y poner de manifiesto los distintos niveles de realidad que la acción poética puede atravesar. Estoy convencido de que esta fórmula, con pequeños retoques, puede servir aunque pongamos a Mallarmé en lugar de Homero. Este replanteamiento podría tal vez permitirnos ir siguiendo el canto de las Sirenas, el punto último de llegada de la escritura, el núcleo final de la palabra poética; y tal vez, tras las huellas de Mallarmé, terminaríamos por llegar a la página en blanco, al silencio, a la ausencia.

El itinerario que hemos seguido, los niveles de realidad que la escritura suscita, la sucesión de velos y telones, puede que se alejen hasta el infinito o puede que se asomen a la nada. Del mismo modo que hemos visto esfumarse al yo, primer sujeto de la acción de escribir, así se nos escapa también su objeto último. Quizá sea en el campo de tensión que se establece entre ambos vacíos donde la literatura multiplica el espesor de una realidad que es inagotable en formas y en significados.

Al terminar este informe me doy cuenta de que he estado siempre hablando de «niveles *de* realidad», en tanto que el tema de nuestra convención era (al menos en italiano): «Los niveles *de la* realidad.» El punto fundamental de mi informe es quizá éste: que la literatura no conoce *la* realidad, sino sólo *niveles*. Si lo que existe es *la* realidad, en la que los distintos niveles no serían sino aspectos parciales, o si sólo existen los niveles, es cosa que la literatura no puede decidir. La literatura conoce la *realidad de los niveles*, y ésta es una realidad que seguramente conoce mejor de cuanto pueda llegarse a conocer por otros procedimientos cognoscitivos. Y no es poco.

* Informe a la Convención Internacional *Niveles de la realidad*, Palazzo Vecchio, Florencia, 9-13 de setiembre de 1978. La convención, organizada por Massimo Piattelli-Palmarini, reunía a filósofos, historiadores de la ciencia, físicos, biólogos, neurofisiólogos, psicólogos, lingüistas y antropólogos, tanto ingleses y americanos como franceses e italianos. Mi informe tuvo lugar en la sesión sobre *Reality, Meaning, and Culture*. Las Actas de la Convención están preparándose para su edición en Feltrinelli. Una parte de mi informe fue publicado en el *Corriere della Sera* del 12 de setiembre de 1978 con el título *Creer en las sirenas*.