

01020
11



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**La ficcionalidad declarada en "Wakefield"
de Hawthorne**



T e s i s

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literatura Modernas Inglesas

presenta

Héctor Luis Grada Martínez



Abril 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

*Let aeroplanes circle moaning overhead
Scribbling on the sky the message He Is Dead,
Put crêpe bows around the necks of public doves,
Let the traffic policemen wear black cotton gloves.*

W. H. Auden

A mi padre y a todos quienes él amó

La ficcionalidad declarada en “Wakefield” de Hawthorne

Introducción	1
I. Conjetura inicial aprobada por el texto	
El sujeto de la enunciación: el narrador-autor	11
El receptor de la enunciación: el narratario-lector	15
El vehículo de la enunciación: un artículo de doce páginas	18
Una incursión en Edgar Allan Poe	21
II. El espejo de la ficción	
El relato ficcional y el relato factual en “Wakefield”	25
Hawthorne y “Hawthorne”	28
El reflejo de la creación literaria	31
El espacio transcategorico	32
Folio <i>versus</i> artículo	35

III. El engaño metaléptico

Los niveles narrativos de Genette	38
El nivel extradiegético en "Wakefield"	40
Los niveles intradiegético y metadiegético en "Wakefield"	42
Wakefield <i>versus</i> el marido inglés	42
La metalepsis narrativa	43
La ficción traicionera	49

IV. Creador y criatura en la ficcionalidad declarada

"...a man—let us call him Wakefield"	59
"...more years a widow than a wife"	63
"...the magic of a single night"	65
"...the new system being now established..."	66
"...the unmannerly gust"	71
"...the Outcast of the Universe"	73

Conclusiones	81
---------------------	-----------

Bibliografía	87
---------------------	-----------

Introducción

"Wakefield", del escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne, fue publicado por primera vez en 1835, en *New England Magazine*, y más tarde recopilado en *Twice-told Tales* (1837). El título de esta colección parece aludir al hecho de que, efectivamente, todos los relatos incluidos en ella eran "contados" —esto es, publicados— por segunda vez,¹ lo que en cierto modo también nos habla de la difícil relación que Hawthorne sostuvo con su medio literario. Antes de 1837, el escritor nacido en Salem fracasó en tres intentos por compilar en forma de libro su prosa, publicada ocasionalmente en revistas que le proporcionaban un magro y muy bienvenido ingreso. A pesar del modesto éxito que obtuvo posteriormente con trabajos más extensos —como *The Scarlett Letter*, *The House of the Seven Gables* y *The Wonder Book*— Hawthorne nunca fue capaz de vivir de su literatura. A este respecto, el crítico contemporáneo James McIntosh opina:

As Hawthorne himself realized, he was never a popular writer. Not only was he too shy, sly, and subtle for it, but he worked across the biases of his own vigorous New England culture. He composed neither sermons nor nationalistic history nor inspirational essays nor poetry nor translations from the German nor genteel novels nor popular trash, all of which New England produced in abundance, but rather the slender works that suited his genius. Hawthorne was not only the first but also the only major writer of fiction to emerge from the older New England. He made his New England voice heard in all its variety, but his relation to his audience was always problematic.²

¹ Cfr. James McIntosh (ed.), "Preface", *Nathaniel Hawthorne's Tales*. New York: W.W. Norton & Company, 1992. p. ix.

² *Ibid.*, p. x.

Hawthorne fue, en palabras de su compatriota y contemporáneo Edgar Allan Poe, “*the example, par excellence, in this country, of the privately-admired and publicly-unappreciated man of genius.*”³

Respecto al cuento que nos ocupa, el mismo Poe escribió en 1842:

It would be a matter of some difficulty to designate the best of these tales, without exception, they are beautiful. “Wakefield” is remarkable for the skill with which an old idea—a well-known incident—is worked up or discussed. A man of whims conceives the purpose of quitting his wife and residing *incognito*, for twenty years, in her immediate neighborhood. [...] The force of Mr. Hawthorne’s tale lies in the analysis of the motives which must or might have impelled the husband to such folly, in the first instance, with the possible causes of his perseverance. Upon this thesis a sketch of singular power has been constructed.⁴

“Wakefield”, como observa el autor nacido en Boston, se basa en una historia bien conocida, y de hecho —como analizaremos en el presente trabajo— su anécdota principal se resume en el primer párrafo. En el resto de “Wakefield”, el narrador *inventa* conscientemente una hipótesis sobre los motivos del protagonista de tal historia, que él presenta como verdadera. De este modo, la mayor parte del cuento reflexiona, por medio de la invención literaria, sobre un hecho supuestamente verídico.

En “Wakefield” se establece un juego en que la ficción se designa a sí misma como tal, reconociéndose en su carácter ficticio. El narrador se dirige a su público no sólo para relatar una historia, sino también para relatar cómo va creando esa historia. Este fenómeno de admitida ficcionalidad crea un complejo paralelismo en el que un autor ficticio se dirige a un lector ficticio, por medio de una publicación de naturaleza

³ Edgar Allan Poe en *Codey’s Lady’s Book* 35 (noviembre de 1847): 252-256. Citado por James McIntosh (ed.), *ibid.*, p. 331.

⁴ Edgar Allan Poe en *Graham’s Magazine* 20 (mayo de 1842): 298-300. Citado por James McIntosh (ed.), *ibid.*, p. 332.

igualmente ficticia. La escritura, la actividad creadora que da origen a toda obra de ficción, es reproducida dentro de la obra misma por medio de este narrador-autor, que se dirige a un narratario —específicamente “al lector” (“I bid the reader welcome...”)—. De este modo, el universo narrativo refleja el acto que le dio origen: un autor ficticio escribe una historia —una “meditación”, según sus palabras— y la presenta como producto de su imaginación, tal como Hawthorne escribió “Wakefield” —un relato de ficción— y lo presentó ante el público decimonónico como producto de su imaginación. El espejo de la ficción refleja la génesis literaria.

Narración y escritura convergen en este autor ficticio que construye su relato en el momento, ante los ojos del lector. Sin embargo, en este juego de reflejos es fácil perder de vista qué lector recibe la enunciación del autor ficticio. Al dirigir vagamente su relato “al lector”, este autor propicia que, al principio del cuento, seamos nosotros, los lectores “reales” —empíricos, según la clasificación de Umberto Eco— quienes nos identifiquemos con el receptor de esa enunciación, es decir, con el narratario-lector.

Poniendo énfasis en el lector como generador del significado en un texto, el semiólogo italiano explica:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente igual que él se ha movido generativamente.⁵

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993. (Palabra en el tiempo 142). p. 80.

De este modo, el texto postula, desde el momento mismo en que se está generando, un lector hipotético. A este lector hipotético, que es una estrategia textual, Eco lo llama Lector Modelo, advirtiendo que no debe confundirse con los lectores históricos, empíricos, que somos todos nosotros:

La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. [...] al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas aventuradas.⁶

Por tanto, nuestra iniciativa, como lectores empíricos, es formular una conjetura interpretativa. "Wakefield" nos presenta a un escritor ficticio que va construyendo su narración ante los ojos de su lector y, según una hipótesis interpretativa *inicial* —que después se revela como "aventurada", en términos de Eco—, la obra misma nos pide identificarnos con el narratario-lector.

Por supuesto, existe una gran diferencia entre los conceptos de "lector empírico" y "narratario". Sin embargo, tal como Gérard Genette expone, la ausencia de un narratario intradiegético, es decir, uno que sea identificable dentro del discurso, vuelve más fácil e "irresistible" la identificación de cada lector con la instancia receptora que postula toda situación narrativa:

[...] un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. Et [...] plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle.⁷

⁶ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. (Palabra en el tiempo 214). p. 41.
⁷ Gérard Genette, *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. pp. 265-66.

El narratorio de un relato sin narratario interno tiende, por tanto, a ser identificado con el lector empírico. La excepcionalidad en el caso de "Wakefield" es que este proceso se hace explícito, y las instancias que en otros casos quedan subsumidas en el relato — "invisibles", por así decirlo— aquí se evidencian. En ese sentido, el cuento del escritor estadounidense es muy similar al clásico por antonomasia de la literatura española, cuyo análisis narratológico aborda María Stoopen en el libro *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*:

[...] el *autor*, el *texto* y el *lector* —los elementos constantes en todo proceso de escritura y lectura, o bien, de la producción y recepción literarias— se hacen explícitos en el libro cervantino, puesto que en él no son sólo componentes estructurales, sino también temáticos [...]. Así el texto —el libro— es sujeto u objeto del enunciado literario; esto es, su propio referente [...]. La autorreferencialidad es, pues, una preocupación permanente en la obra cumbre de Cervantes.⁸

Como lector empírico de "Wakefield", formulo una conjetura sobre su *intentio operis*. Sin embargo, al final, la coherencia textual desaprueba una conjetura que en un principio parecía altamente plausible. "Wakefield" nos presenta a un escritor ficticio que construye su relato ante el lector, por lo que uno y otro reconocen esta deliberada ficcionalidad y establecen un pacto de lectura basado en ella. El lector empírico es orillado a identificarse con ese lector que recibe la enunciación del escritor ficticio. Posteriormente, gracias al fenómeno que, siguiendo al mismo Genette, llamo "engaño metaléptico", se descubre que este último no se dirige al lector empírico, sino a uno asimismo ficticio. Al principio del relato no hay indicación alguna que nos haga suponer esto, y caemos en una "trampa" al identificarnos, como lectores empíricos, con el

⁸ María Stoopen Galán, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Universidad de Guanajuato; Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002. p. 16.

narratorio postulado por el texto. Tal indicación se presenta sólo hasta el momento en que el texto se vuelve, en palabras de Stoopen, "sujeto u objeto del enunciado literario; esto es, su propio referente". Es específicamente dicho momento el que tomo como punto de referencia para mi argumentación en los primeros tres capítulos de mi tesis. Tal comentario de autorreferencialidad textual inaugura la existencia de una publicación ficticia, de "an article of a dozen pages". Este artículo ya no se dirige al lector empírico —quien lee un relato de ficción publicado en un libro—, sino a uno que participa del universo ficticio y tiene en sus manos un apartado publicado en una fuente hemerográfica, que es a la que se refiere la palabra "artículo".

"Wakefield" no está separado internamente en secciones o apartados, y este comentario respecto al número de páginas no divide al cuento por la mitad. Si he decidido tomarlo como eje de mi exposición es porque marca un cambio drástico en la relación que se establece entre el autor ficticio y su lector.

¿De qué forma se va tejiendo este "engaño metaléptico"? ¿Qué hay en el texto que nos orille a identificarnos con el narratorio y a caer en la "trampa"? ¿Cómo afecta al lector empírico descubrir que este narratorio es un ente ficticio? A este análisis se dedica la primera parte de mi investigación, constituida por tres apartados: "Conjetura inicial aprobada por el texto", "El espejo de la ficción", y "El engaño metaléptico". Para ello, me serviré principalmente de los conceptos Lector Empírico y Lector Modelo, elaborados por Eco, así como de la clasificación de niveles diegéticos que el teórico francés presenta en sus *Figures III*.

TESIS CON
FALLA LE ORIGEN

En el último apartado, "Creador y criatura en la ficcionalidad declarada", exploraré otro fenómeno relacionado con la expresa ficcionalidad en "Wakefield": la forma en que ésta afecta la credibilidad moral del narrador. Desde el principio del cuento, este narrador presenta su relato como una "meditación" sobre una historia que había leído con anterioridad, en una fuente indeterminada ("...some old magazine or newspaper"). Admite no recordar sino generalidades sobre el caso del marido inglés, por lo que decide inventar una nueva historia. Y a diferencia de la historia original, la suya persigue un loable fin moral: "Thought has always its efficacy, and every striking incident its moral".

Sin embargo, a lo largo del relato la ficcionalidad declarada también afecta a quien pretende ejercer control sobre ella. El autor ficticio intenta juzgar moralmente a Wakefield y al final del cuento descalifica sus actos y lo convierte en "The Outcast of the Universe". No obstante, no puede olvidarse que él es directamente responsable de *todo* lo que le pasa a su criatura. Su opinión sobre el protagonista no tiene el peso que pudiera tener la opinión de algún semejante; no es la opinión que pudiera tener yo o algún vecino sobre la conducta de un extravagante desconocido. La apreciación que un padre pudiera tener sobre las acciones de su hijo es menos determinante que la de este autor sobre su personaje. Su veredicto, y en última instancia su condena, es definitiva; anula completamente al individuo cuya conducta él mismo determina. Trágica contradicción, pues, pese a ser él quien dicta cada una de sus faltas y errores, al final las castiga implacablemente. Cuando, en el último párrafo del relato, el narrador-autor introduce con gran pompa la anunciada moraleja, se hace necesario evaluar de qué modo la ficcionalidad declarada ha afectado su discurso como educador moral.

La expresa naturaleza ficticia del relato contado por el narrador provoca una serie de reflejos especulares que nos obligan a corregir constantemente nuestras conjeturas interpretativas, tratando de alcanzar una conclusión válida respecto a qué cosa es reflejo de qué otra y cuál es el referente inicial. Y a fin de cuentas no quedamos muy convencidos de haber encontrado ese origen, ese objeto "real" del que surgieron todas las imágenes incorpóreas que se multiplican en el espejo de la ficción.

Al reproducir el acto de la escritura como génesis literaria, la ficción especular nos revela la imprecisión de algunas categorías teóricas que comúnmente aceptamos sin mayor cuestionamiento. La incapacidad del autor ficticio para controlar las implicaciones de su propio relato es una de las consecuencias de este juego de espejos, el cual nos muestra las limitaciones de un sistema de dicotomías que pretende explicar satisfactoria y puntualmente el fenómeno de la ficción. Realidad/ficción, verdadero/falso y —como veremos en su momento— relato factual/retrato ficcional parecen por momentos ser insuficientes para dilucidar lo que la ficcionalidad declarada provoca en "Wakefield", al tiempo en que se imponen como *necesarias*, ineludibles para analizar el universo literario.

Las interpretaciones contradictorias conviven y perviven sin cancelarse mutuamente. Si en principio creímos que el discurso del autor ficticio —reflejo del autor empírico Nathaniel Hawthorne— se dirigía a nosotros —reflejo del narratorio-lector—, a medio camino hemos de corregir esa hipótesis para incorporar una nueva imagen: la de un artículo ficticio que es reflejo del cuento "real" que tenemos en nuestras manos. Asimismo, el narrador nos presenta un discurso moral y, a la par que seguimos sus palabras, debemos prestar atención a la manera en que su imagen se ve transfigurada

por la ficcionalidad manifiesta. Frente al espejo de la ficción, este educador moral es también un demiurgo trágico que condena a su criatura a desobedecer las premisas del discurso moral que él pretende enseñar, y de este modo la sentencia a sufrir un destino terrible.

Y finalmente, si creemos que convertirse en "El Paria del Universo" es un castigo ejemplar —es decir, que sirve de escarmiento, independientemente de que nos parezca justo o no—, el espejo de la ficción también nos muestra una interpretación alternativa a este respecto: al final, Wakefield pudo haber escapado a todo correctivo. Si de acuerdo con el discurso moralizante del narrador "every striking incident [has always] its moral", y por tanto, Wakefield debe ser castigado para proveer tal moraleja ("moral"), también aquí el juego especular de la creación literaria complica lo que a simple vista parece un castigo modelo, pues la última imagen que tenemos del protagonista es su sonrisa sardónica. Si Wakefield no recibe castigo —me atrevo a opinar— es porque el discurso moralizante del narrador produce una imagen especular no sólo inmoral, sino, de hecho, *amoral*. El cuento entero puede ser leído simultánea y alternativamente desde una perspectiva moral o desde una amoral, mientras que el destierro universal puede ser visto como un castigo ejemplar, y/o (simultánea y alternativamente) como la culminación del triunfo de un personaje sin cualidades metafísicas.

Todas estas lecturas no se excluyen mutuamente, a pesar de contradecirse unas a otras, sino que conforman lo que paradójicamente podríamos llamar, aludiendo a Eco, una "coherencia textual" polisémica, contradictoria, una unidad diseminada o una diseminación unificada que parece eludir constantemente los intentos por aprehenderla. El cuento de Hawthorne desafía toda tentativa de describirlo, sin importar cuán

matizada sea nuestra opinión. "Wakefield" es y *no* es un relato moralizante; es y no es un engaño al lector; es y no es una ficción engañosa. A la elusiva labor de describir esta "coherencia textual" contradictoria dedico las páginas siguientes.

I. Conjetura inicial aprobada por el texto

Sujeto de la enunciación: el narrador-autor

El cuento inicia con una voz en primera persona que informa al lector del origen, por demás incierto, de la historia que va a relatar. Este narrador recuerda ("recollects") haber leído la historia, supuestamente verdadera ("told as truth") de un hombre, a quien sin más decide llamar "Wakefield": "In some old magazine or newspaper, I recollect a story, told as truth, of a man—let us call him Wakefield—who absented himself for a long time, from his wife".¹ No se nos informa con precisión de qué fuente fue tomada la historia ("some old magazine or newspaper..."), ni tampoco cuál era el nombre original de su protagonista. La frase citada indica claramente que, si el narrador lo llama "Wakefield", es por decisión propia. A partir de que le otorga nombre, todo lo que le sucede a este personaje ocurre por designio del narrador.

En opinión de éste, ausentarse del propio cónyuge "is not very uncommon", pero el caso de Wakefield "...is perhaps the strangest instance, on record, of marital delinquency; and, moreover, as remarkable a freak as may be found among the list of human oddities" (p. 149). De esta forma, el narrador señala los motivos de su interés por la anécdota: considerando la singularidad del evento, la precisión de las fuentes resulta de poca importancia. Sin dar mayores detalles sobre la publicación original, el narrador se enfoca en lo extraordinario del caso, en su interés *humano*, en lo que puede decirnos sobre el hombre y sus *rarezas* ("human oddities"), lo que desde el inicio

evidencia su deseo de erigirse en educador moral frente al lector. A esta intención pedagógica, moralizante, de su discurso me referiré en detalle en la segunda parte de mi investigación, "Creador y criatura en la ficcionalidad declarada".

Wakefield, "without the shadow of a reason for such self-banishment" (p. 149), se ausenta de su esposa durante veinte años y cuando ya se le daba por muerto regresa una tarde cualquiera, como si nada hubiera pasado: "he entered the door one evening, quietly, as from a day's absence" (p. 149). Tras este resumen de la anécdota, el lector es invitado a unirse a la "meditación" que el narrador ha de presentar: "If the reader choose, let him do his own meditation; or if he prefer to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome" (p. 150). Esto propone un pacto de lectura entre el narrador y el receptor de su narración. El segundo es libre de hacer su propia meditación en su momento, pero si por ahora acepta seguir leyendo, ha de seguir la del primero, quien comienza por preguntar, "What sort of man was Wakefield?" (p. 150). Esta pregunta retórica tiene como fin adentrarse en la descripción de su protagonista, pero, antes de entrar en materia, enfatiza que todo lo que sigue no es sino su propia "reflexión" sobre el tema: "We are free to shape out our own idea and call it by his name" (p. 150). De este modo, se erige en un narrador-autor que ha de construir el relato con base en sus propias conjeturas respecto al "striking incident" (p. 150) leído en una fuente indeterminada.

En *Figures III*, Gérard Genette presenta su clasificación de niveles narrativos. Una narración contenida en otra pertenece a un nivel narrativo distinto del de la narración

¹ Nathaniel Hawthorne, "Wakefield", en *Selected Tales and Sketches*. New York: Penguin Books, 1987. p. 149. De aquí en adelante, todas mis citas del cuento corresponden a esta edición.

primaria: "Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit*".² Genette ejemplifica esto con *Mémoires d'un homme de qualité*, del Abbé Prévost, en las que un ficticio Marquis de Reconcourt narra su vida en primera persona.

M. de Reconcourt n'est pas un "personnage" dans un récit assumé par l'abbé Prévost, il est l'*auteur fictif* de *Mémoires* dont nous savons d'autre part que l'auteur réel est Prévost, tout comme Robinson Crusoe est l'auteur fictif du roman par Defoe qui porte son nom [...] M. de Reconcourt et Crusoe sont des narrateurs-auteurs, et comme tels ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi.³

En los casos que menciona Genette, el hecho de que a las "instancias narradoras" se las identifique por nombre —"Marquis de Reconcourt" o "Robinson Crusoe"— postula la existencia a priori de autores ficticios cuya naturaleza de narradores es secundaria: hipotéticamente podrían no escribir una narración, sino, por ejemplo, una obra de teatro. Por consiguiente, la combinación "autores-narradores", en ese orden, establece una jerarquía más afortunada que "narrateurs-auteurs" para describir al Marqués y a Crusoe. Esto, naturalmente, no quita mérito al análisis del teórico francés, quien no pretendía establecer una distinción entre "autor-narrador" y "narrador-autor", la cual sí resulta pertinente para mis propósitos. En "Wakefield" existe una "instancia narradora" a la que llamo "narrador-autor", en detrimento del quizá más eufónico "autor-narrador", pues me parece que el narrador anónimo de este relato es primero que nada eso, un narrador. Posteriormente, a lo largo de su narración, se erige en autor.

² Gérard Genette, *Figures III*, p. 238. (Cursivas en el original).

³ *Ibid.*, p. 229-30.

Al lector de Wakefield se le han ofrecido dos alternativas: la primera, hacer su propia meditación ("let him do his own meditation"); la segunda, seguir la del narrador ("if he prefer to ramble with me..."). El narrador se arriesga a perder a su lector, pero éste, por el solo hecho de continuar leyendo, elige implícitamente la segunda opción, lo que crea un pacto de lectura entre ambos. Tras establecer este pacto con el receptor de su enunciación, el narrador-autor reconoce que lo que vamos a leer es en realidad *una mera hipótesis* sobre las consecuencias de la anécdota que tan deficientemente recuerda. Él incluye de manera retórica al lector ("We are free to shape out our own idea"), como una forma de conminarlo a dejar de lado momentáneamente sus reflexiones para seguir las suyas —las del narrador— a manera de quien nos pide dejar de lado nuestras opiniones sobre cierto tema para escuchar un sermón religioso o un discurso pedagógico; propone una complicidad con el lector para reflexionar provechosamente sobre el incidente: "Whenever any subject so forcibly affects the mind, time is well spent in thinking of it" (p. 150).

El carácter hipotético de la historia es enfatizado cuando el narrador-autor nos invita a imaginar la siguiente parte de la historia: "Let us now imagine Wakefield bidding adieu to his wife" (p. 151). El narrador no nos permite olvidar que su relato sólo mantiene un lejano vínculo con lo que alguna vez leyó, que es sólo una teoría de lo que pudo haber pasado, una mera elucubración. Y se refiere una vez más al carácter deliberadamente "artificial", conscientemente ficticio de su relato, cuando, tras presentar los eventos del primer día de Wakefield fuera de casa, interrumpe el hilo narrativo:

So much for the commencement of this long whim-wham. After the initial conception, and the stirring up of the man's sluggish temperament to put it in practice, the whole matter evolves itself in a natural train (p. 154).

De este modo, el narrador-autor hace referencia a su propia historia, se permite interrumpir el hilo narrativo para llamar la atención sobre el hecho de que la exposición de esas *fruslerías* o *puerilidades* ("This long whim-wham") ya ha tomado mucho tiempo. Evidentemente, él ejerce control total sobre su relato, pues *lo está construyendo ante nuestros ojos*. Es por eso que puede interrumpirlo a manera de quien, teniendo a cargo la proyección de una película, la detiene por unos instantes para recordarle al público que lo que está viendo es posible sólo gracias a un artificio.

Receptor de la enunciación: el narratario-lector

Tras la invitación del narrador-autor ("I bid [the reader] welcome"), el lector, por el mero hecho de seguir leyendo, acepta acompañarlo "through the twenty years of Wakefield's vagary" (p. 150). De este modo, yo, lector *empírico* de acuerdo con la clasificación de Eco (Cfr. *supra*, pp. 3-4), me he convertido en narratario. Recordemos que "La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*."⁴ "Wakefield" postula como sujeto de la enunciación a un narrador-autor que elabora su relato ante la mirada de su lector y, según mi conjetura interpretativa —que por ahora es *provisional*, pues apenas leo el inicio del cuento—, la obra demanda que nos identifiquemos con ese lector. Se nos pide recibir la narración de este autor ficticio como si estuviera

⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, p. 41.

dirigida a nosotros. El lector empírico debe erigirse en narratario para responder, en la medida de sus posibilidades, a la imagen de Lector Modelo que el texto postula.

Como he señalado anteriormente (*Cfr. supra*, pp. 4-5), los conceptos de "lector empírico" y "narratario" no son equivalentes. De acuerdo con Gérard Genette, el narratario "est un des éléments de la situation narrative, et il [...] ne se confond pas [...] a priori avec le lecteur"⁵. Es cierto que, en el caso específico de "Wakefield" podría elegir no identificarme con ese narratario-lector y permanecer como testigo ante dos personajes, uno que relata y otro que recibe su relato —o más precisamente, que lo lee—. Sin embargo, ha de recordarse que, de acuerdo con la famosa fórmula de Samuel Taylor Coleridge, al leer literatura estoy propiciando "that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith"⁶. Voluntariamente estoy suspendiendo, por el momento, mi incredulidad ("disbelief") para propiciar una experiencia estética. He aceptado ser parte de la ficción, *en cierta medida*.

El mismo Genette examina este fenómeno:

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il [...] ne se confond pas plus a priori avec le lecteur [...] que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.

[...] un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire. Et si l'existence d'un narrataire intradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant toujours entre le narrateur et nous, [...] plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle⁷.

⁵ Gérard Genette, *op. cit.* p. 265.

⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria. Chapter XIV*, en *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II*. New York: Oxford University Press, 1973, p. 645.

⁷ Gérard Genette, *op. cit.* p. 265-66.

En el capítulo 3 de este trabajo me refiero en detalle a los niveles narrativos según Genette. Baste por el momento indicar que el narratario intradiegético es un personaje que, dentro del relato, recibe el mensaje de un personaje narrador, tal como sucede, por ejemplo, cuando el protagonista de "The System of Dr. Tarr and Prof. Fether", de Edgar Allan Poe, escucha el relato del doctor Maillard (*Cfr. infra*, pp. 22-23).

Tras advertirnos acerca de la identificación a priori del narratario con el lector, el teórico francés explica que la ausencia de un narratario intradiegético, es decir, uno que sea identificable dentro del discurso, vuelve más fácil e "irresistible" la identificación de cada lector con la instancia receptora que postula toda situación narrativa. Enfatizamos que todo discurso, "s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire". Ante un discurso sin narratario intradiegético, el lector empírico se erige "irresistiblemente" en narratario.

Al aceptar convertirme en narratario-lector del relato del narrador-autor de "Wakefield" se propicia un curioso fenómeno: he dejado, en cierta medida, de ser una persona que lee un relato de ficción desde "fuera", desde la "realidad". Inicialmente, como lector histórico, empírico, había aceptado suspender mi incredulidad, tal como supone todo relato de ficción; mas eso resultó ser insuficiente. No sólo se me pide ser como Mrs. Wakefield en relación con el gusto de su marido por "the keeping of petty secrets" (p. 150); esto es, no sólo he de ser "indulgent to [Hawthorne's] harmless love of mystery" (p. 151) y "creer" lo que se me cuenta, sino que de hecho se me interpela para unirme a la ficción ("If the reader choose..."). Más precisamente, se interpela a un narratario, con el que como lector empírico se me solicita identificarme. Si no aceptara volverme parte de la ficción, identificarme con la figura del narratario que "cree" que lo

que lee está efectivamente basado en una historia "told as truth", entorpecería el desarrollo de la ficción, no cumpliría con mi propósito de suspender mi incredulidad para procurarme una experiencia estética.

Vehículo de la enunciación: un artículo de doce páginas

El narrador-autor de "Wakefield" construye su relato a la manera de un titiritero que, en vez de esforzarse por ocultar los hilos que mueven a su marioneta, llama la atención hacia ellos. No sólo se trata de la narración que el narrador narra (valga la redundancia), sino que de hecho *va creando en el momento*. Esta "artificialidad", producto de la declarada intención de *inventar* una "meditación" a partir de una historia contada como verdadera ("told as truth"), es puesta en exhibición cuando el narrador comenta "Would that I had a folio to write, instead of an article of a dozen pages!" (p. 155).

Este comentario me recuerda que el narrador, que a lo largo del cuento se refiere constantemente a su naturaleza de autor ("We are free to shape out our own idea"; "Let us now imagine Wakefield bidding adieu to his wife"; "We may suppose him [...] buying a new wig, of reddish hair"^a, etc.), se dirige al narratario por medio de un escrito, no de manera oral. Esto ya se había señalado desde el principio del cuento, cuando el narrador se dirige a un narratario-lector ("if the *reader* choose..."), y no a un narratario-oyente, pero su comentario respecto al número de páginas disponible no sólo sirve para recordarnos que ésta es una "meditación" *escrita*, sino que llama la atención, por

^a Respectivamente, páginas 150, 151 y 154.

primera vez, acerca de la publicación en la que aparece ese escrito.

Hasta este punto, como lector, había aceptado el juego en términos de una complicidad con el narrador-autor, pero la situación cambia radicalmente cuando resulta que no sólo "soy" un lector histórico que ha aceptado por convención literaria identificarse con "un des éléments de la situation narrative", sino que todo lo que he estado leyendo es "an article of a dozen pages".

En principio supuse que la historia de Wakefield era sencillamente un relato ficticio; después resultó que "Wakefield" presentaba el relato de una historia leída por el narrador. "In some old magazine or newspaper". Pero como éste no recuerda más que generalidades —ni siquiera se acuerda del nombre del marido londinense—, lo que pudo haber sido un relato basado en otro pasa a convertirse en una hipótesis, en la "meditación" de una historia deficientemente recordada y arbitrariamente construida por el narrador-autor. Y a esta complejidad se añade ahora una nueva sorpresa: en mi papel de narratario no he estado leyendo un cuento o relato incluido en un libro —que era lo que suponía *sin formularlo como pensamiento*—, sino un artículo, es decir "A literary composition forming materially part of a journal, magazine or encyclopedia, but treating a specific topic distinctly and independently".⁹ Por tanto, este artículo muy probablemente es parte de un ficticio periódico o revista (*journal, magazine*), lo que tiene implicaciones muy importantes.

La existencia de un texto ficticio, de ese "artículo", anula la posibilidad de seguir manteniendo mi distancia frente a la ficción, pues, como dije anteriormente, he

⁹ *The Oxford English Dictionary, Volume 1, p. 663.*

aceptado identificarme con el narratario-lector para ser parte de la ficción, pero sólo en cierta medida. Ese comentario aparentemente accidental —“Would that I had a folio to write...”— cambia por unos momentos mi percepción de mí mismo, del papel que desempeño como lector.

Antes de tales palabras, “Wakefield” no me había solicitado ningún esfuerzo para imaginar que el narratario estuviera leyendo un artículo hemerográfico. Con esto quiero decir que, hasta ese momento, lo que me había pedido, y yo había aceptado, era suspender mi incredulidad y “creer” —o en términos más específicos, responder como si creyera— que efectivamente hubo una historia original sobre un marido inglés que apareció en algún periódico o revista. El narrador presenta su propia “meditación” basada en dicha historia, pero en principio no sugiere que el narratario-lector haya estado leyendo un artículo. Y este artículo ya no se dirige a un narratario que participa tanto de la realidad como de la ficción —que acepta ser parte de ésta última sólo en cierta medida—, sino a un lector completamente *ficticio*. Y esto, me atrevo a sugerir, me convierte en parte de la ficción, al menos por unos instantes. Me he transformado entonces —inadvertida, y por tanto, involuntariamente— en un lector ficticio. O puesto de manera más rigurosa: el narratario con el que me identifiqué parcialmente ha sido arrojado de lleno en la ficción, se ha convertido en un personaje que lee “an article of a dozen pages”, tal como el narrador, a su vez, leyó la historia del marido inglés en un *periódico o revista* (“In some old magazine or newspaper”).

“Would that I had a folio to write...” cambia *mi percepción sobre mí mismo* y lo que he estado, primero que nada, leyendo (como lector empírico del cuento “Wakefield” de Hawthorne), y luego “leyendo” (como narratario-lector que ha de recordar que no está

escuchando el relato en voz del narrador, sino leyéndolo); y esto me parece un *engaño*. Como lector histórico de principios del siglo XXI, por un momento ya no sé qué estoy leyendo, qué está pasando. Repentinamente no sé cuál es mi posición en el plano de la ficción.

Una incursión en Edgar Allan Poe

Un ejemplo puede ser conveniente para ilustrar este proceso que me arroja de lleno en el mundo de la ficción, *sin mi previo consentimiento*. Tras la revelación de que, como narratorio-lector, he estado leyendo un artículo, yo, lector, no sé hasta dónde llega la ficción, que parece haberse desbordado y me rodea. Esta ilusión provocada por el texto me confunde, pues cuando yo pensaba que mantenía un pie en la realidad, me doy cuenta de que el límite entre ésta y la ficción ha sido violado y me veo envuelto por la ficción.

En "The System of Dr. Tarr and Prof. Fether", de Edgar Allan Poe, el protagonista narra en primera persona un incidente que reproduce las circunstancias que intento describir en "Wakefield" (y espero que mi lector lo conozca, pues se trata de un cuento cuyo sorpresivo final es de gran importancia para el éxito de su trama). Este narrador relata su visita a una "*Maison de Santé* or private Mad-House"¹⁰, atraído por el "system of soothing", un revolucionario tratamiento psiquiátrico en el que "the patients, while secretly watched, were left much apparent liberty, and [...] most of them were permitted to roam about the house and grounds, in the ordinary apparel of persons of right

¹⁰ Edgar A. Poe. "The System of Dr. Tarr and Prof. Fether". en *The Complete Edgar Allan Poe Tales*. New York: Avon Books, 1981. p. 527.

mind".¹¹ El manicomio es administrado por un médico, a quien el narrador-protagonista no conocía con anterioridad, Monsieur Maillard. Éste lo recibe y le cuenta — interrumpido de vez en cuando por gritos provenientes de las celdas de los locos— que el celebrado sistema ha sido abandonado, pues implicaba muchos riesgos. De hecho, narra Maillard, había propiciado una rebelión entre los "lunáticos":

The "soothing system," you know, was then in operation, and the patients were at large. They behaved remarkably well—especially so—any one of sense might have known that some devilish scheme was brewing from that particular fact, that the fellows behaved so *remarkably* well. And sure enough, one fine morning the keepers found themselves pinioned hand and foot, and thrown into the cells, where they were attended, as if *they* were the lunatics, by the lunatics themselves, who had usurped the offices of the keepers.¹²

El cuento de Poe se desarrolla proveyendo sutilmente pistas hasta descubrir la verdad hacia el final: "[Maillard] had, indeed, some two or three years before, been the superintendent of the establishment; but grew crazy himself, and so became a patient".¹³ Por tanto, su historia acerca de la rebelión era verdadera punto por punto, salvo por el hecho de que el orden no había sido restablecido tras la revuelta. El protagonista había estado todo el tiempo conviviendo sólo con locos, mientras los gritos que oía eran de los guardias desde las celdas.

Mi resumen, lleno de omisiones que perjudican estéticamente al cuento de Poe, no tiene otro objeto que rescatar un paralelismo que encuentro muy apropiado para ilustrar lo que sucede cuando en Wakefield nos damos cuenta de que el narrador escribe "an article of a dozen pages". El protagonista de "The System..." —y narrario del relato de

¹¹ *Ibid.*, p. 528.

¹² *Ibid.*, p. 536.

¹³ *Ibid.*, p. 538.

Maillard— es víctima de un engaño muy similar al que sufre el narratario del cuento de Hawthorne. Al principio de éste, gracias a la invitación del narrador "to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary," acepto participar *parcialmente* en la ficción al identificarme con un narratario, en respuesta a una especie de "guiño" del narrador-autor, quien me propone suspender mi incredulidad para reflexionar sobre un incidente asombroso ("striking incident"). Por medio de este acto, a pesar de que incursiono en la ficción, supongo que mantengo mi distancia frente a los personajes ficticios, así como en el caso de Poe el narrador supone mantener su distancia frente a los pacientes; presumo que mi posición de narratario me permite interactuar con los personajes manteniendo, por así decirlo, "un pie en la realidad", así como el narrador de Poe se mantiene en la cordura, pese a adentrarse en un manicomio. Asimismo, infiero que el transmisor del mensaje, el narrador de "Wakefield", respeta mi distancia en relación con los personajes, tal como el protagonista cree que Monsieur Maillard respeta su distancia en relación con los locos. Y acata este apartamiento porque en primer lugar él mismo lo ha propiciado al proponer un pacto de lectura en el que ambos, narrador y narratario,¹⁴ reconocemos que Wakefield es nuestra invención, o mejor dicho, la invención del narrador-autor con mi necesaria anuencia, en mi posición de narratario-lector. El narrador de "Wakefield" es, presumo, "a person of right mind" y presume que yo también lo soy, y que estoy sólo "de visita" en la ficción, en esa *Maison de Santé*. Pero finalmente se descubre que todo el tiempo la ficción y la locura, que se suponía estaban frente a nosotros a una distancia segura, han estado rodeándonos,

¹⁴ Recordemos que, a pesar de que el narratario no debe confundirse con el lector, el lector empírico se convierte implícitamente en tal en un relato que no tiene narratario interno, como es el caso de "Wakefield".

invadiendo un espacio que considerábamos inviolable, amenazándonos con su ubicuidad. Así como el protagonista de "The System..." descubre que ha estado todo el tiempo rodeado por locos cuando creía mantenerse alejado de esa gente extraña, de comportamiento impredecible y potencialmente amenazante, el narrario de "Wakefield" ha estado rodeado por una ficción desbordada. La ficción lo aísla de la tierra firme de la realidad empírica, a la manera de quien se ve sorprendido por una inundación y ve que el agua amenaza con invadir la pequeña isla en la que se halla precariamente a salvo.

Sin duda estos cuentos, publicados con un intervalo de apenas diez años ("The system..." apareció en 1845), son diferentes en muchos aspectos, y extender el símil entre ficción y locura, entre la "meditación" de "Wakefield" y la *Maison de Santé* de "The System...", resultaría excesivo. En el primer caso, por ejemplo, el narrario descubre que el narrador lo ha tratado como a un personaje más, como si fuera parte de su universo (la ficción), lo que no sucede en el caso de Poe: Maillard no ha estado tratando a su interlocutor como a un loco. Asimismo, mientras el engaño al narrario en el cuento de Hawthorne afecta al lector empírico, en Poe afecta a un ente que estaba en la ficción desde el principio, es decir, al protagonista, quien se erige en narrario —un narrario-personaje, para ser precisos— cuando escucha la narración de Maillard.

II. El espejo de la ficción

El relato ficcional y el relato factual en "Wakefield"

En "Relato ficcional, relato factual", Gérard Genette establece una división entre estos dos tipos de discurso, los cuales se comportan

[...] de forma diferente respecto de la historia que "relatan", por el simple hecho de que dicha historia sea (considerada) en un caso "verdadera" y en el otro ficticia, es decir, inventada por quien actualmente la cuenta o por algún otro de quien la hereda. Preciso: "considerada", ya que ocurre a veces que un historiador invente un detalle u ordene una "intriga" o que un novelista se inspire en un suceso; lo que cuenta en este caso es el estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura¹

De esta forma, el relato factual agrupa, entre otros, a "...la historia, la biografía, el diario íntimo, el relato de prensa, el informe de policía, la *narratio* judicial, el cotilleo cotidiano..."² En este tipo de relato, el escritor asume plena responsabilidad de la veracidad de sus declaraciones y aspira a convencer al lector.

En el caso de "Wakefield", hemos visto que el narrador es un autor *ficticio* que escribe "an article of a dozen pages". Ésta es una publicación ficticia, y por tanto se dirige a un lector igualmente ficticio. Sin embargo —énfatiso—, esto sólo lo sabemos hasta el momento en que el narrador lamenta no tener un folio completo para escribir su relato. Previamente, "Wakefield" establecía la existencia de un narrador-autor que yo, como lector, tendía a asociar con otro autor, el empírico. ¿Por qué realizaba esta asociación? ¿Qué hay en el texto que la propicie o justifique?

¹ Gérard Genette, "Relato ficcional, relato factual", en *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993. p. 55.

² *Ibid.*, p. 54.

Proponer la identidad entre autor empírico y narrador significaría pretender que Hawthorne —autor empírico, histórico— efectivamente leyó la historia de un marido inglés en un viejo periódico o revista; significaría desatender la elemental distinción entre relato factual y relato ficcional, planteada por Genette. Respecto a la relación entre autor y narrador, este teórico opina:

Me parece que su identidad rigurosa ($A = N$), en la medida en que podamos establecerla, define al relato factual, aquel en que [...] el autor asume la plena responsabilidad de su relato y, por consiguiente, no concede autonomía alguna a narrador alguno. A la inversa, su disociación ($A \neq N$) define la ficción, es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor [...] ³

En este sentido, el caso de "Wakefield" merece especial atención, ya que en él existe un narrador-autor que conscientemente va inventando su relato, lo cual alude a un proceso idéntico por parte del escritor, del que resultó un cuento titulado "Wakefield", publicado en 1835. El mismo Genette explora este fenómeno en una nota a pie de página, insertada justo al final del fragmento que acabo de citar.

En la medida, naturalmente, en que ese relato se presenta como la descripción verídica de un estado de hecho. Un relato que denunciara a cada frase su ficcionalidad mediante un giro del tipo "Imaginemos que..." o mediante el empleo del imperfecto, [...] o mediante cualquier otro procedimiento que exista tal vez en ciertas lenguas, sería de una enunciación perfectamente "seria" y correspondería a la fórmula $A = N$. Ciertas narraciones medievales presentan un muy ambiguo "El cuento dice que...", que podemos interpretar ora como el esbozo de una coartada hipertextual ("Transmito un relato que no he inventado") ora como denegación graciosamente hipócrita: "No soy yo quien lo dice, es mi relato [...] "⁴

Este último es el caso de "Wakefield", un relato que el narrador-autor no pretende

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibidem.*

presentar "como la descripción verídica de un hecho histórico", y cuya enunciación es perfectamente "seria". Más allá de si consideramos que el narrador de hecho leyó la historia del marido inglés "in some old magazine or newspaper" o inventó esa fuente como un recurso estilístico para introducir su relato, es indiscutible que, tras resumir la anécdota, su narración "denuncia" constantemente su ficcionalidad. De hecho, el narrador llega a utilizar no sólo un giro del tipo "Imaginemos que...", tal como ejemplifica Genette, sino *exactamente* éste: "*Let us now imagine Wakefield bidding adieu to his wife*"⁵ (p. 151).

Genette sugiere que un relato ficcional que denunciara a cada frase su ficcionalidad "...sería de una enunciación perfectamente 'seria', y correspondería a la fórmula $A = N$ ". Equiparar al narrador de "Wakefield" con Nathaniel Hawthorne resulta, sin embargo, excesivo, debido a lo que el mismo Genette llama "estatuto oficial del texto y su horizonte de lectura". Esta historia no es considerada como verdadera, sino ficticia, "es decir, inventada por quien actualmente la cuenta, o por algún otro de quien la hereda". Su estatuto oficial como texto y su horizonte de lectura nos dicen que es ficcional, no factual. Lo importante en este caso es que Hawthorne nunca "asumió en serio" la veracidad de "Wakefield". La pregunta entonces sigue siendo la misma: ¿por qué identifico al narrador-autor con el autor empírico?

En principio, me gustaría enfatizar que no pretendo decir que la enunciación de "Wakefield" corresponda a la fórmula $A = N$, sino simplemente que esta narración incorpora en sí misma una referencia al escritor o autor empírico, permite y acaso

⁵ Las cursivas son mías. Como en el capítulo anterior y a lo largo de este trabajo, mis citas de "Wakefield" son de la edición de Penguin Books.

propicia una identificación entre éste y el narrador-autor. ¿A qué clase de identificación me estoy refiriendo? Estrictamente, lo que sostengo es que, entre muchas otras interpretaciones que "Wakefield" permite, existe una en que el narrador se fusiona con el nombre de "Nathaniel Hawthorne".

Hawthorne y "Hawthorne"

Puede argumentarse que la fórmula $A = N$ aplicada a un relato ficticio, ya sea que éste denuncie o no su ficcionalidad, es impropcedente metodológicamente —una falacia, de acuerdo con la corriente llamada New Criticism—. En la década de 1950, W.K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley establecieron, con su "intentional fallacy", la importancia de separar el plano de la ficción del plano histórico: "We ought to impute the thoughts and attitudes of the poem immediately to the dramatic *speaker*, and if to the author at all, only by an act of biographical inference".⁶ Si trasladamos al género narrativo esta afirmación, podemos decir que, así como "los pensamientos y actitudes" del poema deben atribuirse a la voz dramática ("dramatic speaker"), los del cuento deben atribuirse al narrador, y no directamente al autor; no a ese autor que Eco llama "empírico".

En este sentido, es necesario subrayar que la fórmula $A = N$ define al relato factual. Olvidar que en "Wakefield", como en todos los cuentos, existe una disociación entre el autor y el narrador, y que el primero —como explica Genette— concede cierta "autonomía" al segundo, significaría incurrir en la "intentional fallacy". Wimsatt y Beardsley enfatizan, "the design or intention of the author is neither available nor

⁶ W.K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", en *20th Century Literary Criticism. A Reader*, David Lodge (ed.) New York: Longman, 1986. p. 335.

desirable as a standard for judging the success of a work of literary art"⁷; desatender sus palabras implicaría afirmar que Hawthorne efectivamente leyó un artículo de periódico que lo impresionó y que escribió "Wakefield" para exponer sus reflexiones morales en torno a un él. Y si alguien se abocara a la anodina tarea de comprobar que tal fuente no existió, la otra opción, igualmente criticable, sería afirmar que Hawthorne *miente*.

No obstante, *relacionar* a Hawthorne con su narrador no implica necesariamente *equiparar* al autor empírico con un ente ficticio. Lo que en realidad pretendo es dar el mismo *nombre* del autor al narrador (parafraseando el inicio del cuento: "Let us call him *Nathaniel Hawthorne*"). De este modo me cuido de "no tomar en serio" al Hawthorne histórico, pues en el instante en que el nombre "Nathaniel Hawthorne" —y aquí enfatizo las comillas— aparece firmando un relato reconocido en el horizonte de lectura como ficcional, dejo de considerar que el "yo" narrativo hace referencia directa al autor histórico. Y puesto que este "yo" narrativo no declara su nombre a lo largo del texto llamado "Wakefield", no afirma tener un nombre distinto al del autor, puedo suponer que se llama igual que él, pero no que sea el autor empírico quien toma la palabra en su relato sin conceder *autonomía alguna* a narrador alguno.

La fórmula que Genette sugiere para un relato que denuncia continuamente su ficcionalidad describe de manera indirecta la *ilusión* que tal fenómeno —que yo llamo "ficcionalidad declarada"— produce en "Wakefield". No obstante, ninguna de las dos formas que el teórico francés enumera sirve para interpretar el cuento de Hawthorne.

⁷ *Ibid.*, p. 334.

Pese a que éste denuncia su naturaleza ficticia, no puede ser interpretado "como denegación graciosamente hipócrita: 'No soy yo quien lo dice, es mi relato'", ni tampoco "como el esbozo de una coartada hipertextual ('Transmito un relato que no he inventado)". Sobre todo, no es factible interpretarlo en esta última forma. Antes bien, tal coartada es lo que menos preocupa al narrador-autor de "Wakefield", quien implícitamente afirma: "transmito un relato que *yo mismo* he inventado". Éste es por tanto un caso distinto de los que Genette tiene en mente. La fórmula $A = N$ se aplica aquí sólo en lo referente a *funciones* en el relato, donde encontramos un narrador-autor, figura en la que coinciden la función de la narración y la función de la escritura (*Cfr. infra*, p. 32). Las palabras del teórico francés quizá incurran en una generalización apresurada, pero no dejan de ser reveladoras para explicar la ilusión que produce la peculiar modalidad de enunciación en "Wakefield". En este cuento, el relato del narrador-autor, un ente ficticio, se asemeja a una enunciación que "correspondería a la fórmula $A = N$ ". Este ente ficticio, como hemos visto, no pretende presentar su relato "como la descripción verídica de un hecho histórico", y con ello evoca la actitud de un autor empírico que tampoco pretende tal cosa con su relato ficticio.

La relación que se establece entre ambos es, en pocas palabras, de gran cercanía pero no de identidad. A semejanza de un reflejo especular que no debe ser confundido con el objeto real que lo produce, y al mismo tiempo no puede ser desvinculado de él, el narrador no se identifica con el autor histórico, pero, convirtiéndose él mismo en un autor ficticio, nos remite de manera persistente —aunque indirecta— al sujeto empírico

que es el "responsable último de la enunciación total que es la obra literaria".⁸ Dar cuenta de esta relación especular es lo que motiva mi decisión de llamar "Hawthorne" a este narrador. Además, me parece que el hecho de que la diferencia con el autor empírico sea perceptible sólo a través de un medio tipográfico, las comillas, concuerda con la naturaleza *escrita* de "Wakefield" (Cfr. *infra*, p. 52).

El reflejo de la creación literaria

Al referirse continuamente a la ficcionalidad de su relato, el narrador favorece la asociación indirecta con el autor histórico. La modalidad de enunciación en "Wakefield" nos orilla a equiparar al narrador con el nombre "Nathaniel Hawthorne". Identificarlo con el *nombre* y no con el escritor es una forma de no "tomar en serio" la veracidad de un relato incuestionablemente reconocido como ficcional.

Desde las primeras líneas de "Wakefield", el narrador acepta la naturaleza lúdica de su relato. Este narrador-autor está jugando e invitándonos a unirnos a un juego de creación literaria. El narrador no menciona su propio nombre a lo largo del cuento, por lo que es factible identificarlo con "Hawthorne". Al interpelar a un narratario, "Hawthorne" nos invita directamente a participar. Y puesto que reconoce que su relato es una "meditación" creada *in situ*, no es válido —es decir, es contrario a las reglas del juego— tomar seriamente la veracidad de lo que se dice. No se puede acusar de mentiroso a "Hawthorne", porque todo es parte de una complicidad con el lector; no es válido exigir que haya leído realmente ese artículo en "some old magazine or

⁸ María Stoopen Galán, *op. cit.* p. 18.

newspaper", porque el juego consiste, por su parte, en "mentir" (las comillas son necesarias porque falso/verdadero ya ha dejado de ser una categoría válida al entrar en un relato ficcional) y, por la nuestra, en fingir que creemos lo que nos dice ("suspension of disbelief"). El narrador de "Wakefield" se dirige a un narratario-lector para pedirle — para pedirnos— que reconozcamos este hecho. Al referirse continuamente a su relato como ficcional, el narrador-autor "Hawthorne" nos pide no olvidar ni por un segundo que él no pretende asumir responsabilidad sobre la veracidad de sus afirmaciones, nos pide que "finjamos" creerlas, tal como él —consciente y deliberadamente— "finge" hacerlas.

Esta es, pues, una muy peculiar "suspension of disbelief", pues porta un traje de luces en vez de camuflaje. En este caso, el acto de voluntaria "credulidad" no sólo hace posible la experiencia estética ("constituye la fe poética", en palabras de Coleridge) para después desvanecerse y dejar que la ficción se desarrolle. En "Wakefield", la "fe poética" no pasa a segundo plano, sino que se incorpora a la ficción y desempeña un papel central en ella, pues propicia que el narrador-autor se "confunda" —a pesar de las sabias advertencias de Genette— con un *autor-narrador*: Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Si el autor es el responsable de la escritura y el narrador lo es de la narración, estas dos funciones coinciden en el mismo sujeto: en "Hawthorne". (Ver cuadro p. 35).

El espacio transcategorico

De este modo, existe ya un universo paralelo en que un narrador-autor —a quien identifico parcialmente con Nathaniel Hawthorne, o más precisamente con "Nathaniel Hawthorne"— escribe para un narratario —a quien identifico parcialmente conmigo

mismo. Recordemos que he aceptado incursionar en la ficción al convertirme en narratario, y como consecuencia, este narratario-lector (que originalmente era tan solo "uno de los elementos de la situación narrativa", como dice Genette) es un ente *ficcio-real*. Como lector empírico, acepto identificarme con un narratario (*Cfr. supra*, p. 15) para de esta forma dejar de observar la ficción "desde fuera", pero al mismo tiempo evito ser absorbido totalmente por ella. Mantengo en mi mente el pensamiento de que se trata de una ficción, no olvido que "Hawthorne" no asume en serio la veracidad de su relato. Como lector empírico, ésta es la conjetura que elaboro sobre la *intentio operis* postulada por "Wakefield" (*Cfr. supra*, p. 15).

Es cierto que, en el capítulo anterior, hemos visto que "Wakefield" postula un autor ficticio dirigiéndose a un lector *totalmente ficticio*, y no *ficcio-real*. Esta última es —para ponerlo en palabras de Eco— una conjetura que la coherencia textual desapruueba al final. Sin embargo —énfatiso—, esto lo sé sólo hasta el momento en que el narrador lamenta tener sólo un artículo de doce páginas para su exposición (*Cfr. supra*, pp. 19-20).

El narrador-autor "Hawthorne" parece en principio dirigirse a un tipo específico de narratario que he decidido llamar "transcategórico" en cuanto es parcialmente histórico, "real", y parcialmente ficticio: un narratario que tiene existencia dentro de "la situación narrativa", pero que al mismo tiempo se confunde con el lector, con el lector empírico, porque el texto lo propicia al reproducir el acto de la escritura. El relato del narrador de "Wakefield" propicia, por medio de las continuas referencias a su propia ficcionalidad, la "confusión" —o mejor dicho la *fusión*— entre narrador y autor (en primer lugar porque estamos frente a un narrador que desde el principio se ha erigido en autor; estamos

frente a un narrador-autor). Esto conlleva la (con) fusión complementaria entre narratario y lector.

Si lo pensamos un poco, este hecho aparentemente inocente, el deleite casi pueril con el que aceptamos identificarnos con una instancia ficticia, atenta gravemente contra una dicotomía básica para el sistema de pensamiento occidental, la compuesta por la categorías ficción/realidad. Roland Barthes advierte, respecto al lector que procura su placer:

Ficción de un individuo [...] que aboliría en sí mismo las barreras, las clases, las exclusiones, no por sincretismo sino por simple desembarazo de ese viejo espectro: la contradicción lógica; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles; que soportaría mudo todas las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad; que permanecería impassible delante de la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: contradecirse) y el terror legal (¡cuántas pruebas penales fundadas en la psicología de la unidad!). Este hombre sería la abyección de nuestra sociedad: los tribunales, la escuela, el manicomio, la conversación harían de él un extranjero: ¿quién sería capaz de soportar la contradicción sin vergüenza? Y sin embargo, este contra-héroe existe: es el lector en el momento en que toma su placer⁹.

"Wakefield" propicia que incurramos en la contradicción de ubicarnos simultáneamente en el plano real y el ficticio. Pero el ataque a estas categorías fundamentales para la concepción occidental, lo subversivo de un relato que el narrador presenta como conservador y moralizante no termina ahí.

⁹ Roland Barthes, *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1980. p. 10.

Antes de "Would that I had a folio to write"

	Realidad	Espacio ficcio-real o transcategorico	Ficción
Sujeto de la enunciación	Nathaniel Hawthorne (1806-1864)	"Hawthorne"	Narrador-autor
Receptor de la enunciación	Lector empírico (tú y yo)	Narratario parcialmente ficticio	Narratario-lector
Enunciación	Escritura	Escritura y narración	Narración

Folio versus artículo

Asumiendo mi papel de narratario supongo estar leyendo *una ficción*, pues así me lo han sugerido las palabras del narrador: "If the reader choose, let him do *his own meditation*; or if he prefer to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome" (p. 150)¹⁰. Aquí el narrador se refiere a su narración como una "meditación", por medio de un paralelismo con el término que usa para la actividad que el lector realizaría si decidiera no seguir leyendo. Esta invitación anticipa los numerosos ejemplos en los que denuncia la ficcionalidad de su relato (*Cfr. supra*, pp. 12, 14).

Ahora bien, una "meditación" inventada puede aparecer en una diversidad de publicaciones, tales como un libro, una revista o un periódico. Pero la posibilidad de que el narratario asuma que está leyendo una revista o periódico, tal como sugiere "Would

¹⁰ Las cursivas son mías.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

that I had a folio to write, instead of an article of a dozen pages", es muy remota. Puesto que yo —lector histórico que al leer de "Wakefield" elabora una conjetura sobre la *intentio operis*— estoy leyendo un relato de ficción *publicado en un libro*, deduzco *inadvertidamente* que el narratorio con el que he aceptado identificarme de manera temporal está también leyendo un libro. Una vez que se repara en ello, tal deducción puede resultar injustificada, sobre todo si recordamos que "Wakefield" apareció por primera vez en una revista, y tan sólo después en la compilación *Twice-Told Tales* (Cfr. *supra*, p. 1) Sin embargo, lo importante aquí es precisamente que no existe ninguna mención previa al "vehículo de la enunciación" (Cfr. *supra*, pp. 19-20), por lo que es lógico, o cuando menos pertinente, inferir que el relato primario de "Wakefield" —aquél por medio del cual el narrador se dirige al narratorio— aparece publicado en un libro¹¹.

En "Wakefield" no se presenta ni una sola vez la palabra "libro", mas sin duda nuestra concepción de ese objeto se acerca mucho a la definición que el *Oxford English*

¹¹ Aquí es pertinente rescatar el concepto "lector pretendido", de Erwin Wolff, que Wolfgang Iser resume en "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993. pp. 121-143: "Así, se muestran en el lector pretendido [...] tanto concepciones contemporáneas del público, como también el afán del autor de acercarse a estas ideas o de influir en ellas." (p. 137). El "lector pretendido", explica Iser, es la imagen del lector *contemporáneo* que se forma en la mente del escritor, "es un concepto de reconstrucción, que permite descubrir los planes históricos del público, a los que el autor aspiraba" (p. 138).

Sin embargo, como hemos visto, el Lector Modelo de Eco es una estrategia textual que no se identifica con un lector contemporáneo específico, ni siquiera con una abstracción del "público lector" original al que se dirigía el texto. Algo parecido describe Iser con su concepto de lector *implícito*: "A diferencia [del lector pretendido], el lector implícito no posee ninguna existencia real, pues representa la totalidad de las orientaciones [...] que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto". (p. 139).

A pesar de que éste no es el lugar apropiado para una discusión detallada sobre el concepto de "lector implícito" de Iser, me aventuro a sostener que su función es equivalente a la de Lector Modelo. También para Iser, "el lector pretendido marca posiciones en el texto que todavía no son idénticas al rol del lector en el texto" (p. 138); esto es, no son idénticas al rol del lector *implícito* o, para el caso, no son idénticas al rol del lector Modelo de Eco. Con todo esto quiero decir que el hecho de que "Wakefield" haya aparecido originalmente en una revista no impide suponer que el relato primario aparezca en un libro. Si bien el público original, contemporáneo de Hawthorne leyó "Wakefield" en *The New England Magazine*, esto no impide que nosotros supongamos que leemos un libro: el "lector pretendido" pudo haber leído una revista, pero el Lector Modelo (o más precisamente, la imagen que de tal ente formulamos en nuestro esfuerzo por conjeturar acerca de la *intentio operis*), bien puede estar leyendo un libro.

Dictionary nos da de "folio": "A sheet of paper when folded once. Also, such a sheet used for a specific purpose. A volume made up of such sheets of paper folded once; a volume of the largest size".¹²

Lo que quiero enfatizar es que uno no formula como pensamiento el estar leyendo un libro, no piensa en el tipo de publicación en que aparece la "meditación". Y si de alguna forma se nos hiciera pensar en ello, por ejemplo si al principio del cuento se nos preguntara por qué medio se dirige el narrador al narratario, muy probablemente contestaríamos: por medio de un libro. ¿Por qué? Primero, porque como lectores históricos estamos leyendo *un libro* —y el texto no nos ha pedido realizar un esfuerzo en otro sentido— y, en segundo lugar, porque el narrador mismo nos ha predispuesto en contra de las otras opciones inmediatamente a la mano (una revista o un periódico) con el evidente desinterés y desdén con los que se refiere a su fuente ("some old magazine or newspaper" es la única información que nos dispensa). De cualquier forma, la suspicacia de si el narratario está leyendo un libro, una revista o periódico no ocurre en nuestra mente.

¹² *The Oxford English Dictionary. Volume 1*: p. 1140-41.

III. El engaño metaléptico

En este apartado expondré lo que he dado en llamar "engaño metaléptico", siguiendo a Gérard Genette y su definición de "metalepsis narrativa". Para ello considero necesario, en primer lugar, resumir la jerarquía de niveles diegéticos del mismo autor. Gracias a este "engaño", que se consuma a partir del comentario "Would that I had a folio to write...", los límites entre ficción y realidad se desvanecen hasta el extremo de que la ficción parece afectar al lector empírico. La explicación a este fenómeno se encuentra básicamente en el hecho de que el lector es orillado a creer que el narrador se dirige a él, cuando en realidad se dirige a un lector *ficción*. ¿Cómo se produce esta confusión que amenaza las categorías "realidad" y "ficción", y por un breve momento nos vuelve parte de la ficción? ¿Cómo se produce esta "invasión" del mundo narrado o *diégesis*¹ en el mundo donde se narra?

Los niveles narrativos de Genette

En *Figures III*, el teórico francés presenta su clasificación de niveles narrativos. Tal como vimos en el capítulo I, una narración contenida en otra pertenece a un nivel diferente del de la narración primaria o diégesis: "*tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif*

¹ "Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama historia, Barthes llama relato, Rimmon llama significado o contenido narrativo: la estructura profunda —que da entrada al componente semántico— de los transformacionistas; el plano del contenido de Hjelmslev; el nivel de los hechos relatados de Jakobson, el proceso de lo enunciado". Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. 1992. p. 148.

producteur de ce récit"². Genette se refiere a *Mémoires d'un homme de qualité*, las memorias ficticias del Marquis de Reconcourt, escritas por el Abbé Prévost. En una posada llamada "Lion d'or", el marqués se encuentra con el Chevalier des Grieux, quien le narra la historia de sus amores:

La rédaction par M. de Reconcourt de ses *Mémoires* fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique*; les événements racontés dans ces Mémoires (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de *diégétiques*, ou *intradiegétiques*; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*. De la même façon, M. de Reconcourt en tant qu'"auteur" des *Mémoires* est extradiégétique [...]; le même marquis en tant que héros des mêmes *Mémoires* est diégétique, ou intradiégétique, et avec lui des Grieux narrateur à l'auberge du *Lion d'or* [...]; mais des Grieux héros de son propre récit [est] métadiégétique: ces termes désignent non des êtres, mais des situations relatives et des fonctions.³

Por su parte, "Wakefield" presenta, de acuerdo con lo explicado, los siguientes niveles narrativos. Aquí es importante enfatizar que este cuadro esquematiza lo que sabemos *sólo tras descubrir* que el narrador-autor se ha estado dirigiendo al narratario-lector por medio de "un artículo de una docena de páginas":

² Gérard Genette, *Figures III*, p. 238. Cursivas en el original.

³ *Ibid.*, p. 238-39.

Nivel narrativo	"Wakefield"
Extradiegético	Narrador-autor → narratario-lector postulado por el texto Un narrador-autor ficticio escribe para un narratario ficticio. Este narratario lee un artículo, también de naturaleza ficticia ("an article of a dozen pages")
Diégético o intradiégético	El autor ficticio le cuenta al narratario que leyó una historia, supuestamente verídica ("told as truth") en una fuente indeterminada ("in some old magazine or newspaper")
Metadiégético	El autor ficticio le cuenta a un narratario que leyó una historia "in some old magazine or newspaper" que a su vez <i>contaba</i> la historia de un marido Inglés que abandonó su hogar

El nivel extradiegético en "Wakefield"

Genette escribe, refiriéndose a la obra de Prévost...

L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiegétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc. Insistons sur le fait que le caractère éventuellement fictif de l'instance première ne modifie pas plus cette situation que le caractère éventuellement "réel" des instances suivantes: M. de Reconcourt n'est pas un "personnage" dans un récit assumé par l'abbé Prévost, il est l'*auteur fictif* de Mémoires dont nous savons d'autre part que l'auteur réel est Prévost, tout comme Robinson Crusoe est l'auteur fictif du roman par Defoe qui porte son nom [...] Ni Prévost ni Defoe n'entrent dans l'espace de notre question, qui porte, rappelons-le encore une fois, sur l'instance narrative, et non sur l'instance littéraire. M. de Reconcourt et Crusoe sont des narrateurs-auteurs, et comme tels ils sont au même niveau narratif que leur public, c'est-à-dire vous et moi. [...] Bref, on ne confondra pas le caractère extradiegétique avec l'existence historique réelle, ni le caractère diégétique (ou même métadiégétique) avec la fiction: Paris et Balbec sont au même niveau, bien que l'un soit réel et l'autre fictif, et nous sommes tous les jours objets du récit, sinon héros de roman.⁴

⁴ *Ibid.*, p. 239-40.

Éste es a grandes rasgos también el caso de "Wakefield". En él existe una "instancia narradora" a la que llamo "narrador-autor", combinación que, aunque menos grata al oído que "autor-narrador", me parece más puntual, tal como expongo en el capítulo I (Cfr. *supra*, p. 13). Esta instancia narradora no es un personaje en una narración llevada a cabo por Nathaniel Hawthorne, sino que es el *autor ficticio* de "Wakefield". Pero esto —énfasis— no lo sabemos sino hasta después de leer el comentario respecto al número de páginas.

Finalmente se descubre que este narrador-autor es un ente ficticio, a semejanza del Marquis de Reconcourt o Robinson Crusoe, que se dirige, por medio de un artículo ficticio, a un narratario-lector asimismo ficticio. Esto modifica drásticamente los papeles que el autor y lector empíricos desempeñaban en el mecanismo comunicativo que este acto narrativo implica. Las instancias transcategorías que con tanto detalle expuse antes (Cfr. *supra*, p. 32-35), demuestran ser parte de una conjetura que se sostiene durante gran parte del cuento, pero que resulta aventurado aplicar a la *intentio operis*. A partir de "Would that I had a folio to write..." el emisor y el receptor son completamente ficticios —ya no transcategorías, a medio camino entre la ficción y la realidad— y se ubican en el nivel extradiegético.

Genette advierte que no debe confundirse extradiegético con "real" ni diegético o metadiegético con ficticio. Sin embargo, un objetivo central de este trabajo es sostener que la estructura narrativa de "Wakefield", el juego que ella postula entre relato factual y ficcional y entre sus niveles narrativos, propicia precisamente esa confusión.

Los niveles intradiegético y metadiegético en "Wakefield"

Al principio de "Wakefield", el narrador-autor escribe: "In some old magazine or newspaper, I recollect a story..." Este acto narrativo se ubica en el plano intradiegético o diegético (Genette utiliza indistintamente ambos términos: "on les qualifiera donc de *diégétiques*, ou *intradiegétiques*"), pero lo que éste cuenta, la narración que produce, se ubica en un nivel diegético inmediatamente superior, es decir, en un nivel metadiegético: "[...] les événements racontés dans le récit [...] au second degré, seront dits *métadiégétiques*"⁵. El hecho de que el narrador de "Wakefield" escriba una "meditación" dirigiéndose a un narratario se ubica en el nivel intradiegético, en la primera narración. También la mención que él hace de la fuente de la historia del marido inglés —"some old magazine or newspaper"— pertenece a este nivel. Sin embargo, lo que esta publicación exponía, según lo recuerda el narrador (que hasta entonces es sólo narrador y todavía no se revela como autor), es un relato dentro del relato: el narrador narra que había una revista o periódico que a su vez narraba la historia de un marido inglés cuyo nombre no recuerda.

Wakefield versus el marido inglés

De este modo, la historia de abandono de hogar es metadiegética cuando la *recuerda* el narrador-autor ("I recollect a story"), no cuando la *inventa* ("We are free to shape out our

⁵ *Ibid.*, p. 238-39.

own idea, and call it by his name" p. 150). O, en otras palabras, existe una diferencia sutil, pero fundamental, entre hablar del marido inglés —anónimo— y hablar de Wakefield —bautizado por su creador, el narrador-autor "Hawthorne".

Es fácil definir la duración del relato metadieético —un párrafo exactamente—, pues el narrador señala expresamente su final: "This outline is all that I remember" (p. 149). A partir de entonces, este narrador se erige plenamente en autor,⁶ pues pierde todo interés por la publicación hemerográfica original para concentrarse en idear su propia "meditación". Y este relato nuevo e independiente vuelve al terreno intradieético: la historia del marido inglés anónimo es metadieética; la historia de Wakefield, intradieética.

La metalepsis narrativa

En su exposición sobre niveles narrativos de *Figures III*, Gérard Genette utiliza el término "metalepsis del autor" para describir la figura poética clásica por medio de la cual el poeta pretende provocar él mismo los eventos que narra.⁷ Genette menciona como ejemplo a *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, novela en la que el narrador llega al extremo de pedirle al lector que ayude a un personaje a volver a su cama. Éste es un

⁶ Aunque, de hecho, ya había insinuado su naturaleza de autor al decidir llamar "Wakefield" al marido inglés: "[...] a man—Ict us call him Wakefield—".

⁷ En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin cita a Pierre Fontanier, el mismo crítico a quien Genette recurre para definir "metalepsis" en *Figures III*. "[P]ara Fontanier es metalepsis "el giro mediante el cual un escritor o poeta se representa como produciendo él mismo lo que en el fondo no hace sino describir"" (p. 320). Asimismo, Beristáin se refiere al mismo Genette al presentar las diversas acepciones del vocablo: "En la moderna retórica, Genette denomina de ese mismo modo los traslados de un nivel ficcional a otro en las construcciones en abismo, ya sea que los realicen los personajes o el narrador. El cuento "Continuidad de los parques", de Cortázar, es un hermoso ejemplo en el que se produce la ilusión de que los personajes metadieéticos —que transcurren por la historia leída por el personaje diegético— en cierto momento se introducen en ésta, y aun se pasan a la dimensión extralingüística, nuestra, es decir, de los lectores de Cortázar". (p.321).

acto de "invasión" del narrador extradiegético Tristram Shandy al universo intradieгético de su propia narración. El fenómeno contrario sucede en un breve relato de Julio Cortázar, que presenta la historia de un hombre a punto de ser asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo. "Continuidad de los parques" sugiere que un personaje de la primera narración (intradiegética) se ve afectado por un personaje perteneciente a un nivel inmediatamente superior (metadieгético), es decir, perteneciente a un relato novelesco dentro del relato original:

[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers metadieгétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne [...], sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.

Nous étendons à toutes ces transgressions le terme de *metalepse narrative*⁸.

Genette habla sólo del narrador y el narratario, pero me parece que también el propio vehículo de la narración (Cfr. *supra*, p. 18) puede transgredir la "frontera" que divide dos mundos: "frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte"⁹

En "Wakefield", la lamentación del narrador respecto al limitado número de páginas de que dispone produce un "efecto de rareza" ("effet de bizarrerie"), de estupor fantástico más que cómico (más a la manera de Cortázar que de Sterne). Una publicación originalmente adscrita al universo dieгético ("some old magazine or newspaper") "invade" el universo del narratario-lector, pues él resulta estar leyendo ese

⁸ Gérard Genette, *Figures III*, p. 244.

⁹ *Ibid.*, p. 245.

tipo de publicación ("an article of a dozen pages", tomado presumiblemente de una revista o periódico). Antes de esa lamentación, el lector empírico se identificaba con este narratorio-lector, y se ubicaba en el plano extradiegético, en el cual "irrumpe" un vehículo intradiegético de la narración.

Genette subraya: "[...] on ne confondra pas le caractère extradiégétique avec l'existence historique réelle, ni le caractère diégétique (ou même métadiégétique) avec la fiction".¹⁰ El nivel extradiegético no debe asociarse *necesariamente* con la realidad empírica, pero Genette no cancela la posibilidad de establecer correspondencias entre los diversos niveles diegéticos y el carácter real o ficticio de los personajes. Una vez identificadas las instancias narradoras de cada nivel en relación con el relato principal o primario, es posible determinar que, por ejemplo, el narrador extradiegético de *Mémoires* es un personaje ficticio, M. de Reconcourt.

"Wakefield", en principio, nos predispone a creer que "Hawthorne", a cargo de la narración intradiegética, se dirige al lector empírico, a ti y a mí. Nos vemos orillados a identificarnos con el narratorio-lector (*Cfr. supra*, pp. 15-16); nos colocamos como receptores de un acto narrativo llevado a cabo en el nivel intradiegético, que *en este caso específico* corresponde con la ficción, ya que ni el narrador ni el narratorio de "Wakefield" tienen ni tuvieron nunca una "existence historique réelle". Con ello, nos volvemos parcialmente ficticios, ya que elegimos identificarnos con un narratorio que tiene —en palabras de Genette— existencia "dentro de la situación narrativa" y al mismo tiempo se confunde con el lector [...] empírico" (*Cfr. supra*, p. 33-34).

¹⁰ *Ibid.*, p. 240.

Por otra parte, el nivel extradiegético de "Wakefield" corresponde con lo que he llamado "espacio transcategorico" o ficcio-real, creado por el espejo de la ficción, y no con lo que comúnmente llamamos "realidad", tal como podemos observar en el cuadro de la página 35. Si adaptamos ese esquema al análisis de los niveles extra e intradiegetico de "Wakefield", encontramos las siguientes correlaciones:

	Nivel extradiegético/ espacio transcategorico o ficcio-real	Nivel intradiegetico/ Ficción
Sujeto de la enunciaci3n	"Hawthorne", reflejo ficticio del autor empirico	Narrador-autor
Receptor de la enunciaci3n	Narratario parcialmente ficticio	Narratario-lector
Vehiculo de la enunciaci3n	"Folio" o libro, suponiendo que se pensara en ello (Cfr. <i>supra</i> , pp. 35-37)	Articulo de doce paginas

Las celdas sombreadas presentan aspectos de una hipotesis interpretativa que no se sostiene más cuando el narrador afirma "Would that I had a folio to write, instead of an article of a dozen pages". Tras este comentario que —repito— marca la "invasi3n" de una publicaci3n intradiegetica en el universo extradiegético (Cfr. *supra*, p. 43-44), sólo queda en pie la conjetura interpretativa que presento en mi primer capitulo, donde identifiqué un sujeto, un receptor y un vehiculo de la enunciaci3n ficticios.

Permítaseme subrayar que este cuadro no pretende equiparar el carácter extradiegético con un espacio ficcio-real ni el intradiegetico con la ficción, sino

TELIS CON
FALLA DE ORIGEN

establecer correspondencias entre aquello que aparece concretamente en la diégesis y el espacio virtual que crea la ficcionalidad declarada en "Wakefield". Así, en la columna del nivel intradiegético tenemos únicamente instancias que pueden ser encontradas textualmente en el relato, más allá de toda disquisición teórica. Por otro lado, la columna del nivel extradiegético presenta mi interpretación personal del cuento. En ningún momento el narrador-autor se da a sí mismo el nombre de "Hawthorne"; tampoco se dirige este narrador expresamente a un narratorio ficcio-real; tampoco se menciona que lo haga por medio de un libro, y mucho menos de un "folio". Empero, "Wakefield" refleja su génesis literaria y es su peculiar modo de enunciación, la "suspensión de la incredulidad" vestida en traje de luces (Cfr. *supra*, p. 32), la que crea una imagen virtual, intangible. Ésta se produce cuando el autor y lector empíricos, así como el vehículo físico, material, que usualmente transfiere la enunciación del primero al segundo (el libro), se miran frente a un espejo.

Es cierto que no se puede hablar de una *invasión* rigurosa de la diégesis —ficticia— en lo que llamamos "realidad". Debido a que permanece alerta a la ficcionalidad declarada del relato de "Hawthorne", el lector empírico se ubica junto con éste en un plano transcategorico, no propiamente en lo que Beristáin llama, "...la dimensión extralingüística, nuestra, es decir, de los lectores de Cortázar"¹¹ —o de Hawthorne—. Es decir, afirmar que la ficción realiza una *invasión* en la realidad sin matizar el término, sin ponerlo entre comillas, sería tan descabellado, tan fantástico, como pretender que el personaje de una novela saliera de la misma para matar al lector. Tampoco se puede

¹¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 321.

hablar de un engaño perpetrado por la ficción en contra del sujeto empírico que es el lector, sino en todo caso de un "engaño" entre comillas, de un efecto de extrañeza fantástica provocado por una metalepsis narrativa.

Cuando la metalepsis se descubre, y me doy cuenta de que he estado leyendo "an article of a dozen pages", hay una parte de mí que se siente confundida, y en cierto modo, *engañada*. ¿Por qué sucede esto si las categorías verdad/ mentira no se aplican en el caso de un relato ficticio? ¿Es posible ser embaucado por la ficción?

Quizá no me sentiría engañado si no fuera por el hecho de que el vehículo de la enunciación sea precisamente un *artículo*. Este hecho abre la posibilidad de que lo que el narratario-lector tenga en sus manos sea nada menos que "some old magazine or newspaper". Esta posibilidad corta de manera definitiva el último vínculo con la realidad y arroja al narratario de lleno en el remolino de la ficcionalidad más desconcertante. Esta frase lo convierte —me convierte, *por algunos instantes*, mientras "ajusto mi brújula"— en un lector que lee un artículo inspirado en un caso de abandono de hogar, tal como a su vez el narrador afirmaba haber leído anteriormente *otro artículo* —la fuente directa de la historia del marido inglés— "In some old magazine or newspaper". En principio, el narrador me invitó a hacer una reflexión, una "meditación" consciente y deliberadamente ficticia; luego me excluye de esa complicidad al declarar que estoy leyendo un artículo al que soy ajeno. El relato que tomé por ficción resultó ser información, dejando muy ambigua mi posición como narratario.

El propio Genette describe el efecto de extrañeza provocado por la metalepsis en función de una "ficcionalización" del lector empírico:

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. D'où l'inquiétude si justement désignée par Borges: "De telle inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs". Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit¹².

Me atrevo a opinar que esta cita a Jorge Luis Borges —un gran admirador de Hawthorne— confirma mi teoría respecto a que la transgresión de niveles diegéticos puede equipararse en ciertos casos con la transgresión del límite entre realidad y ficción. Aunque nos advierte sobre la identificación *a priori* de ciertos niveles diegéticos con la realidad o la ficción, Genette indirectamente reconoce que la metalepsis se pone en marcha debido al hecho de que a cada nivel se le asigna el carácter de real o ficticio, según cada caso. La posibilidad de que, como narrarios, formemos parte de un relato que alguien más cuenta, es lo más perturbador de la metalepsis, debido a la hipótesis, insistente e inaceptable, de ser ficticios.

La ficción traicionera

El narrador de "Wakefield" ha tratado a su narrario como a un lector de un tipo de publicación —una revista o periódico— que su mismo relato ha colocado en el universo

¹² Gérard Genette, *Figures III*, p. 245.

intradiegético ("In some old magazine or newspaper, I recollect a story"), del lado de la ficción, no de la realidad (suponiendo que exista una frontera claramente delineada entre ambas categorías, lo cual espero resulte cuestionable a estas alturas). No porque los artículos hemerográficos no existan en la realidad empírica, sino porque la conciencia de estar leyendo un libro, un relato reconocido como ficción dentro de la diégesis, era lo que mantenía al narratorio como un ente transcategorico, *ficcio-real*; es decir, como el receptor de un relato que denuncia a cada momento su ficcionalidad y consecuentemente acepta su papel desde el punto de vista de esta ficcionalidad declarada.

Tras "Would that I had a folio to write...", el narratorio con el que me identifico descubre (descubro) que todo el tiempo ha sido tomado auténticamente por un personaje de ficción, como perteneciente a la diégesis y no sólo como invitado en ella. Aclaremos una vez más que el nivel intradiegetico no se identifica con la ficción *a priori*, mas en este caso el universo narrado es ficticio. Este narratorio creía que el narrador y él tenían un pacto por medio del cual ambos se ubicaban por encima de los personajes de ficción —sobre todo de Wakefield—. Así como el protagonista del cuento de Poe buscaba estudiar la locura desde la cómoda distancia, desde la supuesta superioridad de la cordura (*Cfr. supra*, p. 23), el narratorio-lector buscaba analizar el episodio de Wakefield por su rareza, por lo que puede enseñarnos sobre la naturaleza humana ("...as remarkable a freak as may be found in the whole list of human oddities", p. 149).

Desde el principio del cuento, el narrador le resta importancia a las fuentes de la anécdota del marido inglés: en realidad no importa de dónde haya surgido la historia, lo que importa es presentar una meditación sobre este "striking incident". Retomando la

división que propuse con anterioridad, puede afirmarse que no es la historia del marido inglés anónimo la que importa, sino la de Wakefield (Cfr. *supra*, pp. 42-43). De este modo, el narrador-autor invita al narratario a hacer una "meditación" sobre este caso desde el arrogante distanciamiento de quien trata de desentrañar una verdad, una moraleja "condensed into the final sentence". Este narrador asegura confiadamente: "Thought has always its efficacy, and every striking incident its moral" (p. 150). El mensaje implícito es que los personajes que protagonizaron el incidente, envueltos en el marasmo de los sucesos, no tienen la oportunidad de reflexionar sobre lo que les ocurre. Es importante notar que, a lo largo del cuento, Wakefield nunca tiene la menor idea de las consecuencias de sus actos. "Hawthorne" comenta, por ejemplo, que una sola noche, la primera que Wakefield pasa fuera de casa ("the magic of a single night", p. 154), opera en él un gran cambio moral del que no es consciente: "a great moral change has been effected. But this is a secret from himself" (p. 154). Posteriormente, cuando la aventura de Wakefield está ya en proceso, el narrador nos dice que éste no es consciente de "la singularidad de su conducta": "Long since, it must be remarked, he has lost the perception of singularity in his conduct" (p. 155). Esta inconsciencia se menciona nuevamente hacia el final del cuento, cuando Wakefield finalmente regresa a su hogar: "He ascends the steps—heavily!—for twenty years have stiffened his legs, since he came down—but *he knows it not*"¹³ (p. 158).

Para cuando el narrador comenta, hacia el final del cuento, "He has left us much food for thought, a portion of which shall lend its wisdom to a moral" (p. 158), es

¹³ Las cursivas son mías.

evidente que esa sabiduría no es compartida en ningún momento por Wakefield. Nosotros —el narrador y el narratario— somos quienes podemos acceder a ella, pues la complicidad que establecimos al principio del cuento nos ubica por encima de él y también de Mrs. Wakefield... o al menos eso parecía.

Con el fin de exponer la "traición" que el narrador consuma en contra del narratario propongo una clasificación basada en la que Genette postula en "Relato ficcional, relato factual" (*Cfr. supra*, p. 25). Fuera de la diégesis, yo, lector empírico, estoy siempre consciente de que "Wakefield", de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), es un relato ficcional, de acuerdo con su estatuto oficial de texto y su horizonte de lectura; pero una vez aceptando participar en la ficción, asumiendo mi papel como narratario, estoy siempre consciente de que el relato del narrador es un relato "ficcional". Desde mi posición de lector empírico leo, por tanto, un relato ficcional; desde mi posición de narratario leo un relato "ficcional". La utilización de comillas puede parecer un recurso muy pobre, pero considero que el hecho de que la diferencia entre estas dicotomías se marque exclusivamente por medios gráficos, y no fonéticos, concuerda con la naturaleza *escrita* de "Wakefield", un cuento en que el escritor empírico (Hawthorne) se ve reflejado en un narrador-escritor ("Hawthorne"). Este recurso tipográfico marca la incursión en la diégesis, desde donde "...el relato de prensa, el informe de policía, la *narratio* judicial, el cotilleo cotidiano..."¹⁴, son "factuales", y un relato inventado es "ficcional":

¹⁴ Gérard Genette, "Relato ficcional, relato factual", p. 54.

	Realidad	Espacio ficcio-real o transcategorico	Ficción
Nivel narrativo		Extradiegético	Intradiegético
Sujeto de la enunciación	Nathaniel Hawthorne (1806-1864)	"Hawthorne"	Narrador-autor
Receptor de la enunciación	Lector empírico (tú y yo).	Narratario parcialmente ficticio	Narratario-lector
Horizonte de lectura de la enunciación	Cuento (ficcional)	Meditación ("ficcional")	Meditación ("factual")
Vehículo de la enunciación	Libro	"Folio" o libro, suponiendo que se pensara en ello	Artículo de doce páginas

La complicidad traicionada entre narrador y narratario se basaba en la continua referencia a la ficcionalidad del relato. Por ello, la columna —sombreada— del espacio ficcio-real desaparece tras el comentario respecto al vehículo de la enunciación ("an article of a dozen pages"). La revelación de que el narrador-autor escribe un artículo invalida la conjetura interpretativa inicial, según la cual "Hawthorne" se dirigía a un narratario ficcio-real, por medio de una meditación que ambos reconocían como "ficcional" (reconocida como tal dentro de la diégesis), publicada —suponiendo que se nos ocurriera pensarlo— en un libro o folio.

Al principio, el narrador nos orilló a desdeñar la fuente "factual" (es decir, un relato de prensa mencionado dentro de la diégesis) de su historia, considerándola sólo un medio para perseguir un fin elevado: proveer una enseñanza moral. El narrador muestra

su interés por la moralidad ("morals") al anunciar su propósito de coronar su relato con una moraleja ("a moral").

If the reader choose, let him do his own meditation; or if he prefer to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome; trusting that there will be a pervading spirit and a moral, even should we fail to find them, done up neatly and condensed into the final sentence (p. 150).

El lector es invitado a unirse a la "meditación" que el narrador ha de construir *in situ*. Esta ficcionalidad declarada viste de futilidad el relato "factual" que dio origen al "ficcional" (es decir, diegéticamente reconocido como tal, como una "meditación"), elaborado por el narrador-autor. Se nos orilla a menospreciar la historia del marido inglés en favor de la historia de Wakefield. La "meditación" persigue el objetivo de reflexionar sobre un caso aparentemente inexplicable, y se ubica por tanto en un plano superior en cuanto a su dignidad moral. El relato "ficcional" es colocado por encima del "factual", y el *folio* ("ficcional") por encima del *artículo* de revista o periódico ("factual").

La mención del artículo de doce páginas traiciona la complicidad. En ese instante se descubre que el narrador-autor ha "hecho tonto" al narratorio ficcio-real, al tratarlo como lector de un tipo de publicación que ambos supuestamente menospreciaban. El narratorio ficcio-real propugnaba, junto con el narrador, la eficacia del pensamiento para dilucidar una enseñanza de todo "striking incident" (p. 150); se jactaba de poder alcanzar, por medio de un relato "ficcional" (una "meditación"), cierta sabiduría ("wisdom"). Sólo este tipo de reflexión podía dignificar moralmente un relato "factual" que de otra forma era indigno, al grado de que ni siquiera merecía la pena averiguar si previamente fue publicado en un periódico o en una revista, o cuál era el nombre del marido londinense ("a man—let us call him Wakefield", p. 149). Sin embargo, a media

...IS CON
FALLA DE ORIGEN

lectura de "Wakefield" se sugiere la posibilidad de que lo que el narratario ha estado leyendo sea un relato "factual" y no uno "ficcional", pues no se trata de un *folio* o libro de relatos, sino de un *artículo* de revista o periódico. De este modo se lleva a cabo lo que he llamado un "engaño metaléptico". La víctima es el narratario ficcio-real, mas éste no existe autónomamente dentro de la ficción, sino que es encarnado por el lector empírico. Consecuentemente, el lector empírico es víctima —o se *siente* víctima, si se prefiere— de ese engaño metaléptico.

Después de "Would that I had a folio to write"

	Ficción desbordada	Ficción
Nivel narrativo	Extradiegético	Intradiegético
Sujeto de la enunciación	"Hawthorne"	Narrador-autor
Receptor de la enunciación	Narratario-lector totalmente ficticio	Narratario-lector

Es evidente que no se trata de un engaño que ocurra en la realidad empírica, sino de uno perpetrado —recién nos damos cuenta— por un ente ficticio (el narrador) a otro ente ficticio (el narratario). Previamente afirmé que la lamentación del narrador por no tener más páginas disponibles me convierte fugazmente en lector de un artículo ficticio, "mientras ajusto mi brújula" (*Cfr. supra*, p. 48). Antes de ese comentario suponía que el

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

narratorio era parcialmente ficticio, perteneciente a la situación narrativa, como propone Genette, pero —a diferencia de Wakefield y su esposa— inoperante sin la colaboración y la complicidad del lector empírico. Tras revelarse la metalepsis gracias a la lamentación del narrador ya no puede afirmarse que el narratorio sea parcialmente ficticio, sino que lo es totalmente: es un personaje que lee un artículo "factual" (un relato que es considerado como factual dentro de la ficción) en una publicación que, según sugiere el término "artículo" —más la aclaración de que no se trata de un folio— es a todas vistas "some old magazine or newspaper".

Ajusto mi brújula porque yo, lector empírico, no puedo estar leyendo una revista o periódico, lo que implicaría "ser" un personaje totalmente ficticio. Es decir, no puedo adjudicarle mi identidad a ese personaje. En este sentido, existe una importante diferencia entre identificarme con los sentimientos y la personalidad de un ente ficticio (ser "ganado por la ilusión novelesca", como escribe Cortázar en "Continuidad de los parques"), y creer que los actos de ese personaje ficticio afectan mi realidad empírica (que puedo ser asesinado por él). Es ésa la "...frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte" (Genette, *Cfr. supra*, p. 44). Puedo aceptar reaccionar como narratorio, "vivir" las emociones de un ente que "sólo [tiene] existencia [instalado] en el enunciado", como afirma Beristáin,¹⁵ pero no puedo instalarme en el enunciado, que es lo que propone "Would that I had a folio to write..." al

¹⁵ Helena Beristáin, *op cit.*, p. 361

revelar que el vehículo de la enunciación es parte misma de la enunciación: un artículo hemerográfico ficticio.

El siguiente cuadro presenta una sinopsis de cómo el engaño metaléptico me fuerza a modificar, a medio camino, mi interpretación "Wakefield" :

Antes de "Would that I had a folio to write..."

—La publicación "factual" de la historia del marido inglés es irrelevante, tiene una categoría inferior, trivial, con respecto al relato "ficcional", a la "meditación" que origina.

—Narrador y narratario se ubican en un nivel intelectual y moralmente superior, desde el cual el relato "factual", publicado "in some old magazine or newspaper", sirve sólo para proveer "much food for thought".

Engaño metaléptico

—El narrador-autor traiciona nuestra complicidad de superioridad moral, nuestro acuerdo de reflexionar juntos acerca de los afanes del Inconsciente Wakefield.

—Soy víctima de un "engaño", o mejor dicho, la víctima es el narratario-lector, pero no puedo evitar la sensación de haber sido engañado porque acepté identificarme con el narratario.

—Lo que tomé por una "meditación", por *ficción* pedagógica aparecida en una publicación con altos estándares morales (un libro o folio) resultó ser *información*.

Ajusto mi brújula

—La "meditación" del narrador aparece en una publicación ficticia. Este "artículo de una docena de páginas" no puede ser leído por un ente transcategorico, sino por un personaje ficticio que lee una revista o periódico.

—Yo, lector empírico, no puedo estar leyendo una revista o periódico, no puedo "ser" un personaje ficticio.

—Rectifico, "ajusto mi brújula" y sostengo que yo, lector empírico, no puedo ser engañado por un relato ficcional, ni tampoco por un relato "ficcional" (reconocido como tal dentro de la diégesis). El narratario fue engañado. Antes me identificaba con él, pero ahora me doy cuenta de que era un personaje autónomamente ficticio. La confusión fue provocada por un error de lectura, no por engaño por parte del autor empírico o el narrador.

—De ahora en adelante observo el desarrollo de la interacción entre un narrador y su narratario, un lector ficticio que tiene en sus manos "an article of a dozen pages."

IV. Creador y criatura en la ficcionalidad declarada

En esta tesis he analizado cómo la ficcionalidad declarada de "Wakefield" afecta al lector empírico, pero también podríamos preguntarnos de qué forma afecta su propio desarrollo como cuento. Tras el engaño metaléptico que postula "Would that I had a folio to write..." es necesario, como he explicado, "reajustar la brújula". ¿Qué sucede a partir de entonces? ¿Qué relación se establece entre el narrador-autor y Wakefield, su criatura? Sin duda, responder exhaustivamente a estas interrogantes llevaría un gran número de páginas. En este capítulo final me gustaría aventurar una hipótesis sobre el tema, sin por ello emprender una nueva disquisición teórica. Mi propósito es más bien englobar en cierta forma lo expuesto anteriormente, proponer una interpretación basada en mi análisis previo, centrado en un fenómeno aislado que se presenta un poco después de la mitad del cuento. Aún faltan varios párrafos del relato por leer, así como una recapitulación por hacer de lo leído anteriormente, a la luz de nuestro descubrimiento respecto a la naturaleza ficticia del narratario-lector. Para ello identifico fragmentos del texto que me parecen clave para estudiar la actitud de "Hawthorne" hacia Wakefield.

"...a man—let us call him Wakefield"

Una característica fundamental para analizar la forma en que la ficcionalidad declarada afecta la relación que se establece entre el narrador-autor y Wakefield es la ausencia, a lo largo del cuento, de cualquier tipo de explicación acerca del comportamiento del

protagonista. Wakefield —bautizado con ese nombre sin que el narrador aclare por qué— es descrito como un hombre "[w]ith a cold but not depraved nor wandering heart, and a mind never feverish with riotous thoughts, nor perplexed with originality" (p. 150). Cuando regresa con su esposa tras veinte años de ausencia, ha perdido su lugar en el sistema de "our mysterious world" (p. 158), y la pregunta que se impone es ¿por qué? ¿Qué crimen ha cometido para llegar a ser "the Outcast of the Universe" (p. 158)? ¿Por qué su creador lo condena a ese destino?

"Wakefield" inicia con un pequeño preámbulo en el que el narrador comenta sobre el origen de la historia que nos va a presentar: "In some old magazine or newspaper, I recollect a story, told as truth, of a man —let us call him Wakefield—who absented himself for a long time, from his wife" (p. 149). El narrador no recuerda con precisión el caso del marido inglés que abandonó su hogar para irse a vivir secretamente en la calle contigua ("This outline is all that I remember", p. 149); sin embargo, considera que, "Whenever any subject so forcibly affects the mind, time is well spent in thinking of it" (p. 150). Por tanto, incita al lector a reflexionar sobre este "striking incident":

If the reader choose, let him do his own meditation; or if he prefer to ramble with me through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome; trusting that there will be a pervading spirit and a moral, even should we fail to find them, done up neatly and condensed into the final sentence (p. 150).

El narrador "Hawthorne" manifiesta aquí una evidente intención moral, pues anuncia su propósito de presentar una moraleja ("moral") para coronar su historia, "condensed into the final sentence". El lector tiene la libertad de interrumpir la lectura y realizar su propia "meditación", o unirse a la que el narrador ha de presentar, la cual es conscientemente ficticia y construida *in situ* (Cfr. *supra*, p. 13-14). El relato "ficcional" de "Hawthorne"

persigue el objetivo de reflexionar sobre un caso aparentemente inexplicable, y se ubica por tanto en un plano moral superior que el de la noticia "factual" original, supuestamente verídica ("told as truth") (Cfr. *supra*, p. 52-53). Para retomar la división que propongo en "Wakefield versus el marido inglés" (Cfr. *supra*, p. 42-43), la historia de Wakefield persigue un fin pedagógico, moralizante, que no tenía la historia del marido inglés.

Tras esta invitación al lector, "Hawthorne" entra propiamente en materia preguntando: "What sort of man was Wakefield?" (p. 150). La descripción que nos proporciona enfatiza lo ordinario del personaje, lo sorprendente de su aventura a la luz de lo predecible de su personalidad: "Had his acquaintances been asked, who was the man in London, the surest to perform nothing to-day which should be remembered on the morrow, they would have thought of Wakefield" (p. 150). Posteriormente, cuando Wakefield llega a su aposento en la calle contigua a su hogar, y sospecha que alguien lo ha visto y arruinará sus planes de atemorizar a su esposa con su ausencia, el narrador comenta retóricamente acerca de la insignificancia de su personaje:

He can scarcely trust his good fortune, in having got thither unperceived—[...]. Doubtless, a dozen busy-bodies had been watching him, and told his wife the whole affair. Poor Wakefield! Little knowest thou thine own insignificance in this great world! (p. 152).

Si a los conocidos de Wakefield ("acquaintances" es la palabra que usa el narrador, mucho más apropiada para denotar el distante, casi insensible carácter de Wakefield que "amistades" o "amigos", por ejemplo) se les pidiera nombrar a alguien cuyos actos no serán recordados en absoluto, ni siquiera al día siguiente, pensarían en él, pero su

esposa no estaría tan segura: "Only the wife of his bosom might have hesitated". Sólo ella es capaz de percibir el "crimen trivial" de Wakefield.

En su ensayo sobre el escritor estadounidense, Jorge Luis Borges comenta respecto a "Wakefield": "En esta breve y ominosa parábola [...] ya estamos en el mundo de Herman Melville, en el mundo de Kafka. Un mundo de castigos enigmáticos y culpas indescifrables"¹. En este cuento, el castigo del protagonista parece desmesurado, terrible y enigmático en comparación con su crimen. Borges enfatiza "[...] la honda *trivialidad* del protagonista, que contrasta con la magnitud de su perdición y que lo entrega, aún más desvalido, a las Furias"². La culpabilidad de Wakefield es presentada como "indescifrable" en el sentido de que forma parte de su insignificancia: un personaje trivial no puede sino ser culpable de un crimen asimismo trivial, y sin embargo éste contrasta con "la magnitud de su perdición". El castigo de destierro universal, convertirse en el "Paria del Universo", es resultado de un crimen trivial percibido confusamente por Mrs. Wakefield:

She, without having analyzed his character, was partly aware of a quiet selfishness, that had rusted into his inactive mind—of a peculiar sort of vanity, the most uneasy attribute about him—of a disposition to craft, which had seldom produced more positive effects than the keeping of petty secrets, hardly worth revealing (p. 150).

Conforme avanza el relato, este "apagado egoísmo", este "tipo peculiar de vanidad", esta "disposición a la artimaña" producirán un efecto mucho más grave que el de "guardar pequeños secretos". Unas líneas más adelante, el narrador se referirá a la "vanidad morbosa" de Wakefield como causa de su acto, pero no olvidemos que estos

¹ Jorge Luis Borges. "Nathaniel Hawthorne", en *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. p. 97.

² *Ibidem*.

crímenes, triviales o no, son todos *supuestos* por el narrador-autor, porque él inventa cada uno de los rasgos de Wakefield.

“...more years a widow than a wife”

El narrador nos presenta a continuación la escena en que Wakefield se despidió de su esposa. En este episodio es importante observar cómo la narración se centra en los sentimientos de ella, en cómo ha de recordar la última sonrisa de su marido durante sus años de falsa viudez. El pasaje en cuestión resulta muy emotivo y sirve indirecta y eficazmente para empezar a descalificar moralmente al protagonista:

After the door has closed behind him, she perceives it thrust partly open, and a vision of her husband's face, through the aperture, smiling on her, and gone in a moment. For the time, this little incident is dismissed without a thought. But, long afterwards, when she has been more years a widow than a wife, that smile recurs, and flickers among all her reminiscences of Wakefield's visage. In her many musings, she surrounds the original smile with a multitude of fantasies [...] as, for instance, if she imagines him in a coffin, that parting look is frozen on his pale features; or, if she dreams of him in Heaven, still his blessed spirit wears a quiet and crafty smile. (p. 151).

Recordemos que desde el principio del cuento el lector ha sabido, por la noticia tomada de “some old magazine or newspaper”, que Wakefield abandonará a su esposa “without the shadow of a reason” (p.149). Todos los actos de Wakefield, junto con los consecuentes sentimientos de su esposa, están siendo construidos *in situ*, ante la mirada y con la complicidad del lector. En el pasaje anterior el narrador describe los sentimientos de Mrs. Wakefield y empieza, sutilmente, a inclinar la balanza moral en favor de ella. El hecho de que imagine a su esposo en un ataúd es muy conmovedor,

pero que lo imagine en el cielo es sin duda motivo suficiente para empezar a descalificar al perpetrador de este engaño. Sabemos que Wakefield no tuvo ningún motivo para abandonarla, y el cariño sincero de ella hace de su partida —coronada por una sonrisa tranquila y maliciosa (“quiet and crafty smile”)— una burla extravagante y despiadada hacia los sentimientos de su ejemplar esposa-viuda (“more years a widow than a wife”).

Como hemos visto, una vez que Wakefield ha llegado al recinto que previamente ha preparado para su aventura, lo asalta el temor de haber sido visto por algún conocido, lo que arruinaría sus planes. “Hawthorne” se dirige entonces retóricamente a Wakefield, refiriéndose una vez más a su “honda trivialidad”:

Poor Wakefield! Little knowest thou thine own significance in this great world! No mortal eye but mine has traced thee. Go quietly to thy bed, foolish man; and, on the morrow, if thou wilt be wise, get thee home to good Mrs. Wakefield and tell her the truth. Remove not thyself, even for a little week, from thy place in her chaste bosom.(p. 152).

Evidentemente, el narrador sabe que Wakefield no volverá a casa de inmediato a contarle la verdad a su esposa. Desde el principio anunció que su ausencia duraría más de veinte años (“The man, under pretence of going a journey, took lodgings in the next street to his own, and there [...] dwelt upwards of twenty years”. p. 149) y en sus palabras es posible detectar cierto regocijo, no exento de virulencia, por el destino que ha de sobrevenirle al insignificante Wakefield. “No mortal eye but mine has traced thee”, comenta retóricamente el perverso narrador. ¡Por supuesto, ya que es él quien determina cada una de las acciones de Wakefield! Su perversidad es tal que se atreve a aconsejarle algo que de sobra sabe que no hará: “Go quietly to thy bed, foolish man;

and, on the morrow, if thou wilt be wise, get thee home to good Mrs. Wakefield and tell her the truth". No es posible olvidar que este narrador es responsable de todo lo que hace su criatura, incluso de su "desobediencia", de su falta de juicio ("if thou wilt be wise") en no "aceptar" su consejo y regresar con su esposa. Además, claro, hay que considerar el hecho de que dicho "consejo" no le es realmente comunicado a Wakefield. "Foolish man", son ahora las palabras de este perverso titiritero, quien luego se referirá a los "poor brains" del protagonista y lo llamará "the crafty nincompoop". La descalificación moral de Wakefield por parte del narrador está en marcha.

"...the magic of a single night"

El narrador expresa abiertamente juicios personales al referirse a la actitud de Wakefield ante su recién empezada aventura: "The vagueness of the project, and the convulsive effort with which he plunges into the execution of it, are equally characteristic of a feeble-minded man" (p. 153). Además, el deseo de Wakefield por averiguar cuál será la reacción de su esposa ante su ausencia "and, briefly, how the little sphere of creatures and circumstances, in which he was a central object, will be affected by his removal" (p. 153) es explicado por el narrador como motivado por un sentimiento de vanidad morbosa: "A morbid vanity, therefore, lies nearest the bottom of the affair" (p. 153).

Sin embargo, aunque estas palabras sugieren la "culpa indescifrable" de Wakefield, es importante notar que éste no tiene la menor idea de las consecuencias que implican sus despiadados actos, del "castigo enigmático" al que se hará merecedor: "though he

slept and awoke in the next street to his home, he is as effectually abroad, as if the stage-coach had been whirling him away all night" (p. 153). Más adelante, al regresar a casa con la intención de espiar a su esposa, Wakefield, "a man of habits" (p. 153), se acerca a la puerta llevado por la costumbre y en el último momento, a punto de llamar, se da cuenta de su error: "At that instant, his fate was turning on the pivot. *Little dreaming of the doom to which his first backward step devotes him*, he hurries away"³ (p. 153). Previamente vimos (*Cfr. supra*, p. 51) que una sola noche ("the magic of a single night") opera en Wakefield un gran cambio moral, pero este hecho "is a secret from himself" (p. 154), y que el personaje llega a perder "the perception of singularity in his conduct" (p. 155).

"...the new system being now established..."

El narrador, terrible demiurgo cuyo conocimiento sobrepasa por mucho al de su criatura, dispone que Wakefield no sea consciente de lo que le sucede. Por ello, una vez que el "nuevo sistema" de eventos ha sido puesto en marcha, regresar a su vida anterior le resulta prácticamente imposible: "The new system being now established, a retrograde movement to the old would be almost as difficult as the step that placed him in his unparalleled position" (p. 154). A pesar de estas atenuantes —su inconsciencia y su incapacidad de volver al "viejo sistema"—, el crimen de Wakefield no parece tan trivial cuando se empeña en no regresar:

³ Las cursivas son mías.

Furthermore, he is rendered obstinate by a sulkiness, occasionally incident to his temper, and brought on, at the present, by the inadequate sensation which he conceives to have been produced in the bosom of Mrs. Wakefield. He will not go back until she be frightened half to death (p. 154).

Y de hecho su obstinación casi logra causarle la muerte. Su frialdad hacia su esposa se torna franca crueldad cuando persiste en esconderse a pesar de los visibles signos de perturbación en el rostro de ella:

[...] twice or thrice has she passed before his sight, each time with a heavier step, a paler cheek, and more anxious brow; and in the third week of his non-appearance, he detects a portent evil entering the house, in the guise of an apothecary (p. 154).

En esta ocasión, el narrador se limita a narrar los hechos sin comentar sobre ellos, sin calificar como cruel el comportamiento del protagonista. No obstante, este episodio vuelve a Wakefield definitivamente aborrecible ante los ojos del lector, y más aún cuando permanece impávido ante la visita del doctor a su antigua casa, "whence, after a quarter of an hour's visit, he emerges, perchance the herald of a funeral" (p. 154). Si bien el narrador no emite aquí ningún juicio condenatorio, la simpatía que muestra hacia la señora Wakefield refuerza de manera indirecta nuestra antipatía hacia el protagonista: "Dear woman! Will she die?" (p. 154). A estas alturas, es justo decir que se ha llegado a una situación en que simpatizar con ella es estar en contra de su esposo, simpatizar con su dolor y su enfermedad es estar en contra de la obstinación, la vanidad morbosa y el egoísmo de Wakefield. Esto —subrayo— desde una lectura puramente moral, que es a la cual nos estamos abocando en este capítulo, pues así lo ha propuesto desde el principio el narrador-autor.

No obstante, si algún lector trata de aducir que el protagonista merece su destino y es culpable del castigo que habrá de sobrevenirle, a cada instante se topa con la enorme complejidad de este texto. "Wakefield" no se presta a una simplificación tal como la de condenar moralmente a Wakefield. Un lector en busca de una moraleja —o un autor con deseo de proponerla— no podrá, sin violentar el texto, encontrar en este cuento la confirmación de un sistema de valores morales, ni siquiera la confirmación de los valores morales del autor. Tal tipo de lector y tal tipo de escritor tendrían que omitir mucho para sustentar que en este cuento prevalece una moraleja "condensed into the final sentence".

Uno de los aspectos de esta complejidad se refiere a qué tan culpable es Wakefield de sus defectos. Desde el principio del cuento, la personalidad del protagonista, quien podría personificar a los "Hollow Men"⁴ de T.S. Eliot noventa años antes de su aparición, es descrita esencialmente como pasiva. Es importante observar que la

⁴ "We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rat's feet over broken glass
In our dry cellar.

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us—if at all—not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men."

—T. S. Eliot "The Hollow Men", 1925.

descripción que de él hace el narrador se basa en enumerar lo que *no* es. Los vocablos negativos se suceden casi sin interrupción:

He was now in the meridian of his life; his matrimonial affections, *never* violent, were sobered into a calm habitual sentiment; [...] He was intellectual, but *not* actively so; his mind occupied itself in long and lazy musings, that tended to *no* purpose, or had *not* vigor to attain it; his thoughts were *seldom* so energetic as to seize hold of words. Imagination, in the proper meaning of the word, made *no* part of Wakefield's gifts. With a cold, but *not* depraved *nor* wandering heart, and a mind *never* feverish with riotous thoughts, *nor* perplexed with originality...⁵ (p. 150).

La pasividad de Wakefield es un tema recurrente a lo largo del relato. Tras observar la visita del médico a su esposa, su reacción cae dentro de ese mismo patrón: "By this time, Wakefield is excited to something like energy of feeling, but still lingers away from his wife's bedside, pleading with his conscience, that she must not be disturbed at such a juncture" (pp. 154-55). Su esposa está enferma, quizá de gravedad, y lo único que esto produce en él es "...something like energy of feeling". Y más aún, tiene la frialdad para razonar ("to plead") con su conciencia —siguiendo una lógica bastante peculiar, pues no considera que, dado que su ausencia motiva la enfermedad de su esposa, su regreso propiciará su cura— y concluir "that she must not be disturbed".

Este verbo refleja toda la complicada ambivalencia respecto a la situación moral de Wakefield: "to plead" significa: "To contend in debate; to wrangle, argue with, against".⁶ Pero la pregunta es qué tan convencido está Wakefield de antemano, antes de empezar a debatir o razonar con su conciencia. Una posibilidad es que el personaje esté confundido respecto a qué debe hacer y eventualmente tome la decisión de

⁵ Las cursivas son mías.

⁶ *The Oxford English Dictionary. Volume XI.* p. 1026-27.

permanecer lejos de su esposa; pero "debatir" también puede ser interpretado en un tono más beligerante, y entonces Wakefield desea permanecer lejos de casa y trata de acallar los reclamos de su mala *conciencia* —en el sentido moral—, enfrentándola, disputando con ella. La diferencia radica entre discutir *negociando*, escuchando las razones del adversario, y discutir *combatiendo*, tratando sólo de disuadirlo o derrotarlo y con la plena convicción de estar en lo correcto. Si en el fragmento citado esta última interpretación parece forzada a primera vista, la siguiente oración del cuento justifica la sospecha respecto a la naturaleza de las intenciones de Wakefield, pues sugiere que quizá haya algo más ("aught else") detrás de su decisión, algo más que la preocupación por causarle a su esposa una impresión demasiado fuerte. Por tanto, cabe la posibilidad de que riña con su conciencia tratando de convencerla para acallar los remordimientos por no acudir al lado de Mrs. Wakefield, enferma por su causa.

A continuación, el narrador comenta, "If aught else restrains him, he does not know it" (p. 155). Si bien, como hemos visto, Wakefield puede ser acusado de insensible, no se puede olvidar que su creador ha dispuesto que no sea consciente de sus acciones. Wakefield no sabe si hay algo más que lo motiva a permanecer ausente, y "Hawthorne" evita proveer cualquier explicación. La discusión respecto a la culpabilidad del protagonista se complica todavía más cuando el narrador comenta sobre cierta influencia sobrehumana: "an influence, beyond our control, lays its strong hold on every deed which we do, and weaves its consequences into an iron tissue of necessity" (p. 155). Esta influencia sobrehumana es la que crea "an almost impassable gulf" (p. 155) entre el apartamento rentado de Wakefield y su antiguo hogar: "'It is but in the next street' he sometimes says. Fool! It is in another world" (p. 155). Anteriormente hemos

visto que para Wakefield, atrapado en el "nuevo sistema" de eventos, volver a su antigua vida implica un movimiento tan difícil como aquel que lo sacó de la cotidianeidad al principio. Los comentarios del narrador al respecto se tornan ahora más drásticos: "The dead have nearly as much chance of re-visiting their earthly homes, as the self-banished Wakefield" (p. 155). Sobre esta influencia sobrehumana comentaré con mayor detalle en mis conclusiones al presente capítulo (*Cfr. infra*, pp. 77 y ss).

"...the unmannerly gust"

Tras veinte años de ausencia, una tarde cualquiera, "una tarde igual a otras tardes, a las miles de tardes anteriores"⁷ —como escribe Borges—, Wakefield toma su acostumbrada caminata a casa ("his customary walk towards the dwelling which he still calls his own" p. 157). Mientras espía la sombra de su esposa a través de la ventana, empieza a llover: "At that instant, a shower chances to fall, and is driven by the unmannerly gust, full into Wakefield's face and bosom" (p. 157). Ante esto, el protagonista decide, sin mayor reflexión que escapar de las inclemencias del tiempo, volver a su casa. A partir de ese momento, la ironía del narrador se desborda. Previamente ha llamado a Wakefield "the crafty nincompop", "a feeble-minded man" y "fool" en repetidas ocasiones; ha mencionado sus "poor brains" y su "morbid vanity". Ahora comenta con sarcasmo que Wakefield no es *tan* tonto:

Shall he stand, wet and shivering here, when his own hearth has a good fire to warm him, and his own wife will run to fetch the gray coat and small-clothes, which, doubtless, she has kept carefully in the closet of their bed-chamber? No! Wakefield is no such fool (p. 158).

⁷ Jorge Luis Borges, *op cit.*, p. 96.

Sus comentarios se vuelven francamente sarcásticos cuando se dirige retóricamente al protagonista: "Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave!" (p. 158). El narrador entonces señala el motivo de su ahora abierta antipatía hacia Wakefield, es decir, "the little joke, that he has [...] been playing off at his wife's expense" (p. 158). Una "pequeña" broma que se ha prolongado por dos décadas: "How unmercifully has he quizzed the poor woman!" (p. 158).

Tomando franco partido por Mrs. Wakefield, este comentario del narrador descalifica moralmente la conducta del protagonista, a pesar de que él mismo ha sugerido que Wakefield es víctima de un hechizo ("Wakefield is spell-bound" p. 155), y ha considerado la posibilidad de que Wakefield esté loco:

The latent feelings of years break out; his feeble mind acquires a brief energy from their strength; all the miserable strangeness of his life is revealed to him at a glance; and he cries out, passionately—"Wakefield, Wakefield! You are mad!"

Perhaps he was so. The singularity of his situation must have so moulded him to itself, that, considered in regard to his fellow-creatures and the business of life, he could not be said to possess his right mind (p. 156).

Wakefield no es consciente de sus actos a lo largo del cuento, y tampoco lo es hacia el final, cuando se presenta su regreso a casa, el cual "could only have occurred at an unpremeditated moment" (p. 158). Sólo en un momento de irreflexión y ante un hecho completamente azaroso —los malos modales de la llovizna ("the unmannerly gust")—, pudo Wakefield escapar del "sistema" en el que se vio atrapado tras abandonar a su esposa, de ese "iron tissue of necessity" de las consecuencias de sus actos. No obstante, la condena moral por parte del narrador, que como hemos visto se ha vislumbrado a lo largo del relato, se hace más abierta conforme éste evoluciona, y

culmina con un comentario lleno de sarcasmo: "Well; a good night's rest to Wakefield!" (p. 158). Así concluye el penúltimo párrafo de "Wakefield". Tras esto sigue la "moraleja" tan anunciada por el narrador.

"...the Outcast of the Universe"

Cuando Wakefield regresa a casa, el narrador decide no seguirlo "across the threshold", considerando que ya ha proveído "much food for thought" (p. 158). Este comentario hace eco de sus palabras al principio del cuento ("Thought has always its efficacy" p. 150) y servirá para proveer una moraleja: "He has left us much food for thought, a portion of which shall lend its wisdom to a moral; and be shaped into a figure" (p. 158). De este modo se retoma el anunciado propósito establecido al principio del cuento ("I bid [the reader] welcome [,] trusting there will be a pervading spirit and a moral" *Cfr. supra*, p. 53-54). Dicha "figura"—y aquí es importante señalar una vez más la declarada "artificialidad" de este relato, que se reconoce como ficción y apunta a la elección de una figura *retórica*, "cuyo propósito es lograr un efecto estilístico"⁸— merece un detallado análisis. En cierta forma, ella determina todo el cuento, intenta darle un sentido a la aparente confusión ("the seeming confusion") de esta historia, de este "striking incident", y refleja, como ya se ha mencionado, la intención moralizante de "Hawthorne":

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe (p. 158).

⁸ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 211-2.

Al principio del cuento el narrador ha afirmado confiadamente "Thought has always its efficacy, and every striking incident its moral". La pregunta que se impone es, ¿cuál es la tan largamente anticipada moraleja? Si el pensamiento siempre es eficaz, ¿cuál es la enseñanza que ha de proveer este relato? Ciertamente, el narrador ha anticipado que podríamos no encontrarla ("even should we fail to find [it]"), pero de hecho al final la presenta "done up neatly and condensed into the final sentence" (p. 150).

En este sentido, es importante notar cómo la ficcionalidad declarada en "Wakefield" afecta severamente la credibilidad del narrador-autor como educador. Su relato entero ha perseguido el fin de proponer una enseñanza moral: así lo ha anticipado en los párrafos iniciales, y así lo lleva a cabo —indudablemente con cierta pomposidad— en las oraciones finales. Sin embargo, la afectación y grandilocuencia con que anticipa la conclusión de su historia ("He has left us much food for thought, a portion of which shall lend its wisdom to a moral; and be shaped into a figure") están completamente fuera de lugar. Cuando consideramos que todo lo que sucede en el relato es por designio suyo, que él es el creador de Wakefield, quien dicta cada una de sus faltas y negligencias o, para decirlo en términos religiosos —muy acordes con el tono moral del cuento— de sus *pecados* y *omisiones*, resulta absurdo que un narrador tan perverso tenga el atrevimiento de erigirse en educador moral.

Tomemos un ejemplo. Anteriormente vimos que, cuando Mrs. Wakefield imagina a su marido muerto, su "bendito espíritu" porta la sonrisa astuta que Wakefield le muestra al asomarse fugazmente por la puerta entreabierta: "if she imagines him in a coffin, that parting look is frozen on his pale features; or, if she dreams of him in Heaven, still his blessed spirit wears a quiet and crafty smile" (*Cfr. supra*, pp. 63-64). En este pasaje el

narrador enfatiza la inocencia del comportamiento de la esposa-viuda, pero evidentemente hay mucho más que decir respecto a tan cruel situación.

El fragmento es de una descarnada ironía. Mientras el marido lleva su obstinación hasta el extremo de casi causarle la muerte a su mujer ("he is rendered obstinate [and] will not go back until she be frightened half to death"), ella lo imagina en el cielo y, más aún, tiene el desatino de transformar su sonrisa socarrona en un gesto de beatitud. Tal sonrisa, símbolo de la crueldad de Wakefield, de su insensibilidad hacia ella, es usada para hacer de Mrs. Wakefield una grotesca caricatura. ¿"Usada" por quién? Por el narrador-autor, sin duda. Wakefield es quien causa aprensión a su esposa, pero es el narrador quien hace de su candidez una ironía. Supuestamente este narrador simpatiza con ella y nos presenta a Wakefield como culpable de esta burla, pero no olvidemos que el narrador no sólo determina *todo lo* que Wakefield hace o piensa—incluyendo su sonrisa al principio y final de su "pequeña broma" ("little joke")— sino también *todo lo que hace y piensa Mrs. Wakefield*. Él es culpable indirectamente de ridiculizar a la consorte, en primer lugar, porque desde el principio niega toda autonomía a su protagonista, y lo *condena* a ser indiferente hacia el dolor de su esposa. Este terrible demiurgo decreta que su criatura sonría maliciosamente en los dos momentos clave de la historia: la despedida y el regreso. "As he passes in, we have a parting glimpse of his visage, and recognize the crafty smile, which was the precursor of the little joke, that he has ever since been playing off at his wife's expense" (p. 158). Ésta es la última imagen que tenemos del personaje, la misma sonrisa astuta, maliciosa ("crafty smile") que le vimos al despedirse de su esposa; la misma sonrisa con la que ella inocentemente lo imagina en un ataúd o en el cielo (Cfr. *supra*, p. 63).

En segundo lugar, también es necesario subrayar que el narrador controla la imaginación de Mrs. Wakefield, determina que su ingenuidad intachable alcance tintes caricaturescos. Al hacerla imaginarse a su esposo en el cielo, quizá pueda hacerla aparecer como ingenua ante los ojos del lector; pero al disponer que además lo imagine con la misma sonrisa socarrona que marca el principio y el fin de su chistecito ("little joke"), la hace lucir simplemente boba.

Volvamos a nuestro análisis del último párrafo del cuento. ¿Cuál es la enseñanza que el narrador propone? ¿Acaso su consejo es que uno no debe exponerse a perder el lugar propio "[a]mid the seeming confusion of our mysterious world"? ¿Nos aconseja asimilar la idea de que "individuals are [...] nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole" (p. 158)? Entonces, ¿su enseñanza se reduce a la fórmula simplificada *Thou Shall Not Step Aside*? Pero sobre todo hemos de preguntarnos, ¿para qué nos sirve esta "enseñanza"? A Wakefield no le hubiera servido de nada: "It was Wakefield's unprecedented fate to retain his original share of human sympathies, and to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence upon them" (p. 157). Su destino se selló sin él saberlo, sin plena conciencia por su parte. ¿Cuál fue la eficacia del pensamiento para él, cuál fue la moraleja de este "striking incident"? Todo empezó como una excéntrica broma: Wakefield desea espantar a su esposa con su ausencia, se muda a la calle contigua, se disfraza, la espía casi a diario... y termina siendo el paria del universo.

Además, el narrador habla de destino y esta idea, si no cancela del todo, al menos limita el concepto de libre voluntad: "It was Wakefield's unprecedented fate, to retain his original share in human sympathies, and to be still involved in human interests, while he

had lost his reciprocal influence on them" (p. 157). Como se nos ha dicho anteriormente, "Wakefield is spell-bound", y es víctima de "an influence beyond our control, [which] lays its strong hold on every deed which we do, and weaves its consequences into an iron tissue of necessity". Podría decirse que esta influencia, pese a negar la posibilidad de evitar las consecuencias de nuestros actos, preserva por otro lado la capacidad de realizar actos voluntarios ("every deed which we do"). Pero si no tenemos conciencia de las consecuencias de estos actos —y tal es indudablemente el caso de Wakefield— ¿cómo podemos valorarlos sino hasta que es demasiado tarde?

El narrador favorece desde el principio una lectura moral de la historia que nos presenta. De acuerdo con tales lineamientos, podría sostenerse que la vanidad morbosa ("morbid vanity") de Wakefield es lo que justifica su destino como paria universal. El resultado de su "crimen trivial" —citando a Borges— es el destierro del sistema de la totalidad del universo. No obstante, el "castigo enigmático" de Wakefield no puede ser considerado —me parece— como un ejemplo moral.

Aquí me gustaría subrayar que no es mi intención emprender a estas alturas una discusión moral o psicológica respecto al concepto de culpa, respecto a si Wakefield es culpable o no y en qué términos. Solamente deseo señalar que, aunque se dijera que Wakefield obtuvo el justo castigo a sus pecados (lo cual sólo sería posible desatendiendo el hecho de que él no es plenamente consciente de sus acciones y de que el narrador mismo —el educador— es poco confiable y a fin de cuentas perverso), de cualquier forma no podría sustentarse que la lección haya sido válida *para el propio Wakefield*. Ésa es una diferencia fundamental: la moraleja puede funcionar para un lector que condene moralmente el abandono de hogar, quien al final del cuento se diga

que cometer tal pecado acarrea indefectiblemente un castigo y que el de Wakefield fue el aislamiento, pero definitivamente no funciona para el sonriente Wakefield, que hacia el final del cuento *se ha salido con la suya*.

Wakefield puede ser culpable en términos morales, pero no tiene sentimiento de culpa. Si bien es cierto que el encuentro fortuito con su esposa —quien tras diez años de ausencia no lo reconoce— lo conmueve profundamente (“all the miserable strangeness of his life is revealed to him at a glance” p. 156), es muy discutible si algún sentimiento de culpa se filtra en esos momentos de revelación. Sus sentimientos entonces se vuelcan hacia sí mismo (“he cries out, passionately, ‘Wakefield! Wakefield! You are mad!’”), y ni aquí ni en ningún momento se sugiere que piense en el daño que le hace a su esposa. Además, aun cuando esos breves y ocasionales “glimpses of the truth” fueran esencialmente de remordimiento moral por abandonar su hogar, lo cierto es que sus sentimientos no son suficientemente intensos para hacerlo volver:

[...] changed as he was, he would seldom be conscious of it, but deem himself the same man as ever; glimpses of the truth, indeed, would come, but only for the moment; and still he would keep saying—“I shall soon go back!”—nor reflect, that he had been saying so for twenty years (p. 157).

Más aún, su candidez al volver finalmente tras veinte años de ausencia es casi inmoral, o mejor dicho *amoral*. Esto vuelve la empresa moral de “Hawthorne” incluso más descabellada, pues su personaje no es un hombre envilecido sino uno *sin moral*, sin sentimientos morales aparentes, lo que implícitamente niega la universalidad de los valores que el autor pretende sustentar por medio de su narrador. Wakefield no está corrompido, no es presentado como malvado antes del “striking incident”. Eso acaso no le impide actuar malévolamente, pero su “maldad” sólo es percibida de acuerdo con un

criterio ajeno a él. Tampoco tras cometer su "crimen" experimenta sentimiento moral alguno, pues no es atormentado por las consecuencias de éste. ¿Cuál es la moraleja de un relato en que el protagonista vuelve a casa sólo debido a una azarosa lluvia que es "driven, by the unmannerly gust, full into Wakefield's face and bosom"? Su desparpajo resulta moralmente escandaloso: "As he passes in, we have a parting glimpse of his visage, and recognize the crafty smile, which was the precursor of the little joke, that he has ever since been playing off at his wife's expense".

En cierta forma, ser el Paria del Universo no le quita a Wakefield un ápice de su fatuidad (a)moral, porque aunque estuviera condenado a sufrir terriblemente a partir de su regreso a casa, no se siente culpable. Su sufrimiento en tal caso no sería de índole moral, sino, por decirlo de algún modo, existencial.⁹ Condenado a perder su sitio en el sistema universal, Wakefield sufriría —suponemos— por no pertenecer ya al mundo de los vivos ("to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence on them"), pero es difícil imaginario padeciendo remordimientos por haber violado la sagrada institución del matrimonio, pues a lo largo del cuento ese pensamiento nunca cruza por su cabeza. Además, no hay que caer en el error de confundir nuestra opinión sobre ese exilio universal con la opinión que pudiera tener Wakefield. Nosotros como lectores podemos considerar tal destierro, junto con el

⁹ El biógrafo Hyatt W. Waggoner escribe: "Moral and religious concerns, in short, are almost always central in Hawthorne's work, but Hawthorne's interest in them is primarily subjective and psychological. [...] Like the Existentialist philosophers who articulate the sensibility of our time, Hawthorne is more concerned with the experienced toothache than with orthodox theory. Like them he explores the nature of existential guilt, relating it to alienation, reunion and commitment." *Nathaniel Hawthorne*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962. p. 17.

narrador y acaso junto con el autor,¹⁰ como un castigo aterrador, pero no hay una sola mención de que Wakefield lo considere así. A nosotros nos asustaría perder nuestro sitio en nuestro "mysterious world", pero la última imagen que tenemos de Wakefield es su sonrisa astuta, maliciosa ("crafty smile").

Tratar de proveer una enseñanza moral al final del cuento es, considerando todo esto, una empresa muy difícil, pero se vuelve risible cuando a todo lo anterior añadimos el hecho de que el narrador ha engañado —o "engañado", según se vea— al lector, o al menos al lector que escribe estas líneas. Y esto —aclaro— no suaviza mi postura respecto a que efectivamente hemos sido víctimas de un engaño —*sin* comillas— al menos *por un momento*; tras ese momento de "extrañeza" fantástica —según palabras de Genette—, nos damos cuenta de que el narrador y su narratario pertenecen completamente a la diégesis. Entonces nos contentamos con aducir que fuimos "engañados" —ahora sí entre comillas— por la ficción.

¹⁰ "Alienation is perhaps the theme he handles with greatest power. 'Insulation,' he sometimes called it—which suggests not only isolation but imperviousness. It is the opposite of that 'osmosis of being' that Warren has written of, that ability to respond and relate to others and the world. Its causes are many and complex, its result simple: it puts one outside the 'magic circle' or the 'magnetic chain' of humanity, where there is neither love nor reality. It is Hawthorne's image of damnation." (*Ibid.*, p. 15). Las palabras de Waggoner son por supuesto perfectamente aplicables al caso particular del paria universal Wakefield, a su incapacidad de relacionarse con otros y con el mundo ("It was Wakefield's unprecedented fate to his original share of human sympathies, and to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence upon them"); y a la pérdida de su lugar en el "círculo mágico" de la humanidad o, de acuerdo con la imagen que presenta el cuento, el sistema y la totalidad ("individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole") de "our mysterious world".

Conclusiones

Sugerir que el lector histórico pueda convertirse, aunque sea fugazmente, en víctima de la ficción —o siquiera verse amenazado por ella— puede parecer fantasioso, excesivo para muchos. Sin embargo, aunque estas posibilidades sean descartadas como insostenibles en nombre de la dicotomía ficción/realidad —fundamental, sobra decirlo, para nuestro sistema filosófico occidental en su totalidad—, lo que me parece incuestionable es que, entre las muchas posibilidades interpretativas que puede sostener un texto como "Wakefield", hay una que se presenta como la sensación de haber sido *engañados*. ¿Cómo puedo ser engañado por un relato de ficción? ¿Cómo puede esto contribuir a desacreditar a "Hawthorne" como educador moral? ¿Acaso puede afirmarse que un relato ficcional —y que, por ende, no aspira a la credibilidad del lector como el relato factual— puede *traicionar* tanto al lector empírico como al narrador que intenta ejercer control sobre él?

Es evidente que, como lector histórico, no estoy tratando de saber qué es verdad y qué es mentira cuando leo "Wakefield". De acuerdo con el famoso apotegma de Samuel Taylor Coleridge, al leer literatura estoy procurando "...that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith" (*Cfr. supra*, p. 16). Estoy voluntariamente suspendiendo, por el momento, mi incredulidad ("disbelief") para propiciar una experiencia estética, y no es pertinente, por tanto, "sospechar" de la literatura, porque es totalmente "falsa" (en el sentido en que un documento histórico es

"verdadero"). Por el hecho de estar frente a un texto literario no me dedico a discernir entre lo "falso" y lo "verdadero" —que entonces se vuelven categorías inaplicables y han de ser sustituidas por lo *ficticio* y lo *histórico*.

Se puede entonces aducir que he caído en el error que yo mismo he señalado: aplicar categorías inoperantes en la ficción (verdad/mentira). Pero mi punto, precisamente, es que, tras "Would that I had a folio to write..." ya no sé a ciencia cierta en qué plano estoy, o más precisamente en qué plano está el "yo" con el que me identifico: si en un plano ficcio-real equiparándose parcialmente con un narratario que lee un folio, o en el ficticio, leyendo un artículo que existe sólo en la diégesis. Y por tanto, *por un momento al menos*, tampoco sé qué serie de categorías debo aplicar: factual/ficcional *versus* "factual"/"ficcional". En un instante, estoy leyendo una "meditación", un relato de ficción reconocido como tal por un autor ficticio. Estoy aplicando la primera dicotomía. Al momento siguiente, leo —o más bien *un narratario ficticio lee*— un artículo. Este artículo es tomado de una publicación hemerográfica *ficticia*, y a su vez puede ser verdadero o falso. Es decir, al darme cuenta de que el narratario es ficticio tengo que corregir y sustituir la primera dicotomía y empiezo a aplicar la de "factual"/"ficcional" aplicada, por supuesto, *dentro de la diégesis* (de ahí las comillas). Uno es víctima de un sistema de dicotomías *imprecisas* que no dejan de imponerse como *necesarias*, ineludibles.

Gayatri Chakravorty Spivak escribe en su prefacio a *Of Grammatology*, traducción al inglés del célebre libro del filósofo francés Jacques Derrida:

Inaccurate yet necessary. My predicament is an analogue for a certain philosophical exigency that drives Derrida to writing "sous rature", which I translate as "under erasure". This is to write a word, cross it out, and then print both word and deletion. (Since the word is inaccurate, it is crossed out. Since it is necessary, it remains legible.) [...]

In examining familiar things we come to such unfamiliar conclusions that our very language is twisted and bent even as it guides us. Writing "under erasure" is the mark of this contortion.¹

En "Wakefield", una sola oración introduce un giro de dimensiones extraordinarias. El engaño metaléptico es tan fugaz que podría parecer desmesurado dedicarle una disquisición teórica tan larga como la mía. No obstante, me parece que este *engaño* (que me rehúso a matizar colocándolo entre comillas) es una muestra de cómo la ficción es capaz de sacudir violentamente nuestras concepciones más elementales, empezando por aquellas que la colocan en un espacio claramente distinto de lo que llamamos "realidad". Este engaño —metaléptico, pero engaño al fin— revela por unos breves instantes cuán amenazante y subversiva puede llegar a ser la ficción, a pesar de que sea presentada como una "meditación" moralizante.

¿Quién cometió el error de interpretar como "ficcional" —énfasis las comillas— un relato "factual" (Cfr. *supra*, p. 52)? ¿Acaso yo? ¿Quién es "yo"? ¿El lector empírico, el lector transcategorico, un lector ficticio? El lector empírico, ése que siempre supo que "Wakefield", de Nathaniel Hawthorne, es un relato ficcional, no puede ser engañado por la ficción, porque las categorías verdad/mentira dejan de operar en cuanto surge la "suspension of disbelief". Quien resultó engañado fue el lector transcategorico, ése que

¹Gayatri Chakravorty Spivak, "Translator's Preface" en Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. p. xiv.

aceptó identificarse con el narratario, pero que permanecía alerta ante la ficcionalidad del relato intradiegético. Él era quien creía estar frente a un folio cuando en realidad estaba frente a un artículo. Mas resulta que ese lector está a medio camino entre un personaje ficticio, como Wakefield, y el lector empírico; es ficcio-real y, como ente transcategorico, se identifica parcialmente con el lector empírico (*Cfr. supra*, p. 33-34). ¿Esto significa que una parte de mí, lector histórico, ha sido engañada? Sustentar una respuesta afirmativa es una de las metas más ambiciosas de esta tesis. Sin embargo, me conformo con haber proporcionado elementos para que se considere al menos la validez de una pregunta que, de entrada, puede resultar descabellada para muchos: ¿Puede el lector empírico ser engañado por la ficción?

Considero que el lector empírico es engañado —fugazmente— en la medida en que ha aceptado ser parte de la ficción en ciertos términos y esos términos no son respetados. "Would that I had a folio to write" cambia radicalmente mi situación como lector y de hecho atenta contra la imprecisa, y sin embargo necesaria, distinción entre ficción y realidad. Acaso es justo a estas alturas poner estos términos *sous rature*: ficción y realidad; relato ficcional y relato factual.

La forma en que la ficcionalidad manifiesta afecta el relato de "Hawthorne" revela a éste como un creador insondable que predestina a su criatura a un final que le resulta incomprendible, a "un castigo enigmático", para citar una vez más a Borges. Y a pesar de que este creador considera que su castigo sirve para proponer una enseñanza moral, lo cierto es que la culpa de Wakefield se nos antoja indescifrable. ¿Qué tan culpable puede ser la criatura de cumplir los designios predeterminados de su creador?

El narrador habla de destino ("It was Wakefield's unprecedented fate..."), y también de "an influence beyond our control, [which] lays its strong hold on every deed which we do, and weaves its consequences into an iron tissue of necessity". Todo esto nos remite a la formación puritana de Nathaniel Hawthorne. Acerca de las creencias religiosas del escritor estadounidense, el biógrafo Hyatt H. Waggoner comenta:

Hawthorne in short was a theist who thought of himself as a Christian, but he was skeptical of all claims, whether Puritan or Roman Catholic, to know the details of the divine will. Brought up a Unitarian, he associated himself with no church at all, yet preferred Bunyan to the religious liberals of his day and impressed family and friends as a religious man.²

Por su parte, el crítico estadounidense Norman Holmes Pearson (1909-1975) afirma: "Hawthorne was no Calvinist—he was not even a church-goer—but the Puritan instinct was still his".³ En términos muy generales, el puritanismo puede ser visto como la radicalización del concepto de corrupción immanente en el ser humano, en el que la predestinación desempeña un papel primordial:

² Hyatt H. Waggoner, *op. cit.* p. 14.

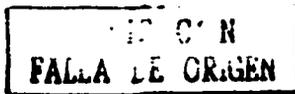
³ Norman Holmes Pearson, Introduction to *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. New York: Random House Inc, 1937. p. X.

The starting point for Puritan theology was an emphasis on the majesty, righteousness, and sovereignty of God. God created and maintained the universe by exercise of his will and directed all things to an intelligent end. The awe-inspiring Puritan image of the Father drew heavily on the Old Testament. In contrast was the Puritan concept of man. Scripture, their social surroundings, and an intense personal introspection all persuaded the Puritans that human beings were depraved sinners incapable of earning merit in the eyes of God. But although Adam's sin had led to this fallen state [...] a benevolent and loving God predestined some of his fallen creatures for the gift of salvation...⁴

No es mi intención a estas alturas ponerme a discutir las ideas religiosas de Hawthorne, y acaso estoy abordando superficialmente temas tan complejos como la predestinación y la libre voluntad. Sin embargo, me gustaría concluir esta tesis aventurando una modesta hipótesis, la de ver en "Hawthorne", narrador-autor de "Wakefield", el reflejo del dios puritano que tanta importancia tuvo —de forma poco ortodoxa pero profunda— para Nathaniel Hawthorne. Se nos descubre así un nuevo reflejo que la ficcionalidad explícita produce, en un interminable juego de espejos y reflexiones (en ambos contextos del término, tanto en el óptico como en el meditativo): "Wakefield" refleja el acto de la *creación* en sentido artístico, lo mismo que en sentido teológico.

.....

⁴ *The Encyclopedia of Religion* v. 12. Mircea Eliade (ed.) New York: Mac Millan Publishing Company. 1987. p. 103.



Bibliografía

Hawthorne, Nathaniel. "Wakefield", en *The Scarlet Letter and Selected Tales*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1973.

Barthes, Roland. "El placer del texto", México: Siglo XXI, 1980.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1992.

Borges, Jorge Luis "Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1999. pp. 80-113.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria. Chapter XIV*, en *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II*. New York: Oxford University Press, 1973. p. 645.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992. (Palabra en el tiempo 214).

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1993. (Palabra en el tiempo 142).

Eliade, Mircea (ed.). *The Encyclopedia of Religion* v. 12. New York: Mac Millan Publishing Company, 1987.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard. "Relato ficcional, relato factual". *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993. pp. 53-76.

Iser, Wolfgang "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Mexico: UNAM, 1993. pp. 121-143.

Pearson, Norman Holmes, "Introduction" to *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. New York: Random House Inc, 1937. p. vii- xv.

Poe, Edgar Allan, "The System of Dr. Tarr and Prof. Fether", *The Complete Edgar Allan Poe Tales*. New York: Avenel Books, 1981. pp. 527-38.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Translator's Preface" en Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. pp. ix-xc.

Stoopen Galán, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México: UNAM/ Universidad de Guanajuato/ Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.

Waggoner, Hyatt H. *Nathaniel Hawthorne*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962. (Pamphlets on American Writers, 23).

Wimsatt, W.K. y Beardsley, Monroe C: "The Intentional Fallacy", en Lodge, David (ed.), *20th Century Literary Criticism. A Reader*. New York: Longman, 1986. pp. 334-345.