

Gérard Genette

METALEPSIS DE LA FIGURA A LA FICCIÓN

Lamento ser –por causa de ciertas páginas ya antiguas–¹ algo responsable de la anexión al ámbito de la narratología de un concepto que originariamente pertenece al de la retórica; también lamento haber llegado a dicha anexión, que, con todo, sigue pareciéndome legítima, de un modo más bien desconsiderado: dije, a un tiempo, demasiado y demasiado poco. Tendré que retomar la cuestión desde su punto inicial, antes de infligir nuevas expansiones, legítimas o no, a ese concepto.

Esa práctica de lenguaje –la *metalepsis*, pues es preciso llamarla por su nombre– ahora deriva a la vez, o sucesiva y acumulativamente, del estudio de las figuras y del análisis del relato; pero acaso también, por algún pliegue que hemos de encontrar, de la teoría de la ficción. Recuerdo que el término griego μεταλεψις por lo general señala cualquier modalidad de permutación y, más específicamente, el empleo de un término por otro, por traslado de sentido; no muy específicamente, se dirá entonces que a falta de cualquier precisión complementaria esa definición hace de *metalepsis* un sinónimo a la vez de *metonimia* y de *metáfora*; restringida esta última, por la tradición clásica,² a los traslados por analogía, la equivalencia que subsistía entre metonimia y *metalepsis* se disipa, con lo cual la segunda se ve reducida a tan sólo relación de exclusión, como por ejemplo la enuncia Dumarsais: “La *metalepsis* es una especie de [la] metonimia, por cuyo

¹ *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 243 ss. [Trad. esp.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989], *Nouveau Discours du récit*, París, Seuil, 1983, pp. 58-59 [Trad. esp.: *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998]. Volveré, necesariamente, a algunos de los ejemplos que citaba entonces. Entre tanto (el 29 y el 30 de noviembre de 2002) se celebró en París el coloquio internacional *La Métalepse aujourd'hui*, cuyas actas se publicarán próximamente, y al cual debo algunas nuevas referencias y estímulos. El presente volumen es una versión ampliada de mi propia ponencia en ese coloquio.

² Para empezar, por Aristóteles, cuya posición es, no obstante, ambigua. En un primer momento (*Poética*, 1457b) la define, de modo muy general, como cualquier especie de traslado de sentido, no sólo por analogía, sino también del género a la especie y viceversa (lo que más tarde se llamará metonimia), antes (1459a) de remitirla al don de “percibir correctamente las semejanzas”, lo cual la define exclusivamente por la relación de analogía.

intermedio se explicita el consecuente (*ce qui suit*) para dar a entender el antecedente (*ce qui précède*), o el antecedente para dar a entender el consecuente.”³ Ejemplo del primer caso, en Virgilio: *algunas espigas* por *algunos años*, ya que “las espigas suponen el tiempo de la siega, el tiempo de la siega supone el verano, y el verano supone el curso del año”; ejemplo del segundo, en Racine: *he vivido* por *muero*, pues no se muere sino después de haber vivido. Fontanier sólo reprochará a esa definición que desconozca la diferencia entre figura consistente en un solo vocablo y aquella que consiste en más de uno: la metalepsis *algunas espigas* o *he vivido* implica dos palabras, por ende, no puede contar como un caso de metonimia, que es un tropo conforme al criterio en cierto modo cuantitativo (cantidad de palabras) que Fontanier coloca por encima de cualquier otro: “Según [el propio Dumarsais] la metonimia no debe consistir más que en un nombre, y no más que un nombre, empleado en lugar de otro; y la metalepsis, según la mayor parte de los ejemplos citados por él, consiste no sólo en gran cantidad de palabras, y palabras de distintas clases, sino incluso en una proposición completa.”⁴ Si no se presta atención a esa querrela puramente sintáctica –que por lo demás suele ser discutible: podría decirse que en *algunas espigas* ya la palabra *espigas* lleva el peso de toda la figura–, que no incide en las relaciones semánticas, se advierte que Fontanier acepta, diluyéndola un poco, la definición de metalepsis como metonimia (efectuada en varios vocablos) del antecedente por el consecuente, o del consecuente por el antecedente: ahora cito el tratado acerca de las *Figures du discours*, en el cual Fontanier la ubica entre los que a modo de concesión llama “tropos que constan de más de una palabra, o impropriamente dichos”: “La metalepsis, que de modo tan inconveniente se ha confundido con la metonimia, y que nunca es sólo un vocablo, sino siempre una proposición, consiste en *sustituir la expresión directa con la expresión indirecta*, vale decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella de modo que la mente la recuerde inmediatamente.”⁵ También se observa que la definición de Dumarsais era más precisa que la de su sucesor, pues implícitamente caracterizaba la metalepsis como metonimia de la causa por el efecto y del efecto por la causa; pero ahora se verá que ambos retóricos concuerdan respecto de una nueva especificación de esa relación causal, caso peculiar: vaya nuestra gratitud hacia ellos por no haber deseado acuñar un nuevo nombre para bautizarla.

³ *Des Tropes* (1730), París, Flammarion, 1988, p. 110.

⁴ *Commentaire des Tropes* (1818), Ginebra, Slatkine Reprints, 1967, p. 107.

⁵ *Les Figures du discours* (1821-1827), París, Flammarion, 1968, pp. 127-128.

**

Ese caso peculiar es lo que –para permanecer tan cerca como sea posible de los ejemplos estudiados por ellos– puede llamarse *metalepsis de autor*. De modo algo evasivo, yo había atribuido esa locución a los “clásicos” en general. Ya no encuentro rastro alguno de esa fuente, que acaso había hallado en sueños, pero no dejo de considerar que básicamente es una expresión fiel a los análisis de la retórica clásica. Esa variedad de *metalepsis* consiste –y cito los términos de Fontanier– en “transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan”, cuando un autor “es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe”.⁶ Dumarsais había abordado ese caso usando términos más vagos, e incluso parcialmente desorientadores (pero sólo parcialmente; ya volveré sobre ese detalle), pues evocan igualmente bien, si no mejor, la práctica de la *hipotiposis*: “También se atribuyen a esta figura esos modos de decir con que los Poetas toman el antecedente por el consecuente, cuando en lugar de una descripción colocan ante nuestros ojos el hecho que la descripción presupone.”

En este caso, se trata –sin más– de *metalepsis*; para apreciar la cercanía (que posteriormente volveremos a encontrar) entre ambas figuras, contamos, una vez más en Dumarsais,⁷ con la definición de *hipotiposis*: “Existe cuando en las descripciones se pintan los hechos como si en ese momento se tuviera ante los ojos lo que se dice” (ejemplo: el relato de Thérámène en el acto V de *Fedra*); el artículo prosigue de manera algo más confusa: “se muestra, por así decir, lo que sólo se relata; en cierto modo se presenta (*on donne*) el original por la copia, los objetos por los cuadros.” Supongo que los *como si, por así decir, en cierto modo* quieren connotar el carácter *ilusorio* del efecto, pero me parece que en este caso la ilusión consiste en “presentar” (es decir, en hacer pasar) la “copia” por el original, y el “cuadro” por su objeto, no a la inversa. Como suele pasar, la definición de Fontanier es mucho más taxativa: “La *hipotiposis* pinta las cosas tan vívida y enérgicamente que en cierto modo las pone ante los ojos, y hace de un relato o de una descripción una imagen, un cuadro, o incluso una escena viva.” Aquí, indudablemente la cláusula *en cierto modo* cumple la misma función que en Dumarsais. De hecho, el procedimiento más eficaz, aunque no sistemático, de esa figura consiste en el empleo del presente descriptivo para evocar una escena pasada.

⁶ *Commentaire des Tropes*, ob. cit., p. 116, *Les Figures du discours*, ob. cit., p. 128.

⁷ *Des Tropes*, ob. cit., p. 151.

Pero los dos ejemplos de metalepsis que citaba Dumarsais ilustraban bien, por anticipado, la definición de Fontanier: “Ah, Menalcas –dice Virgilio en su IV égloga–* si os perdiéramos, quién esparciría flores sobre la tierra? ¿Quién haría correr los manantiales bajo verde sombra?”, “es decir –traduce Dumarsais–, ¿quién cantarí la tierra adornada de flores? ¿Quién nos haría de ello descripciones tan vívidas y risueñas como las que vos hacéis? ¿Quién nos pintaría como vos esos arroyos que corren bajo una sombra verde?”. El otro ejemplo, tomado de la VI égloga, nos muestra a Sileno, que hace “surgir de la tierra grandes álamos”; es decir, canta “de manera tan vívida la metamorfosis de Faetón en álamos, que uno creería ver ese cambio”.⁸ La ilustración elegida por Fontanier será tomada de Delille:

*Enfin, j'arrive à toi, terre à jamais feconde,
Jadis de tes rochers j'aurais fait jaillir l'onde,
J'aurais semé de fleurs le bord de tes ruisseaux...*

[Finalmente, llego a ti, tierra por siempre fecunda,
Antaño, de tus rocas hubiera hecho surgir la onda,
Habría sembrado de flores la margen de tus torrentes...]

que Fontanier glosa en estos términos: Delille “quiere decir que en otro tiempo él hubiera podido cantar el agua que brotaba de las rocas, la ribera de los arroyos sembrada de flores, etc.”.⁹

Llegados a este punto, vemos que la metalepsis de autor puede conjugarse, como acertadamente pensaba Fontanier, tanto en tercera como en primera persona: Virgilio la aplicaba a las descripciones que atribuía a Menalcas o a Sileno; Delille la aplica a sus propias descripciones. Hallamos el ejemplo canónico del primer caso en la fórmula tradicional: “En el libro IV de la *Eneida*, Virgilio hace morir a Dido” (por “relata que Dido muere”); la misma fórmula, en boca del propio Virgilio, enunciada en primera persona: “En el libro IV de la *Eneida*, hice morir a Dido”; variante de ese segundo estado, “que sin duda también es preciso atribuir a la metalepsis –dice, nuevamente, Fontanier–, a menos que se quiera hacer de él una figura específica; ese giro no menos osado que los anteriores, por cuyo intermedio repentinamente se abandona, en el fervor del entusiasmo o del sentimiento, el papel de narrador por el de maestro o árbitro soberano, de modo que, en lugar de simplemente relatar algo que se hace o se ha hecho, se demanda, se ordena que se haga, como cuando Voltaire dice, en su poema acerca de Fontenoi:

* Se adapta la traducción a la versión preferida por Dumarsais [N. de T.]

⁸ *Ibíd.*, p. 114. “Esos modos de decir –añade justamente Dumarsais– pueden remitirse a la hipotiposis, de la que hablaremos a continuación.”

⁹ *Les Figures du discours*, ob. cit., p. 128.

*Maison du roi, assurez la victoire...
Venez, vaillante élite, honneur de nos armées;
Partez, flèches de feu, grenades enflammées...*

[Guarnición real, asegurad el triunfo...
Venid, gallarda elite, honor de nuestros ejércitos;
Partid, flechas de fuego, granadas en llamas...]"

Se distingue claramente el punto en común de ambas variantes: en la primera, el poeta finge (empleando el pretérito del indicativo) haber producido el acontecimiento que narra; en la segunda, finge (valiéndose del imperativo) ordenar que se produzca; en ambas pretende intervenir en la historia que tan sólo representa; es cierto que, dentro del ámbito de lo ficticio, esa simulación no es abusiva: en vez de producir o guiar esos acontecimientos el poeta los inventa, lo cual no es nada; pero, si se presenta el caso de un relato histórico, como el de Voltaire, la distancia entre lo pretendido y la acción efectiva es mayor, y por tanto más “osado” el giro, pues nadie está realmente en posición de manejar el pasado –y acaso tampoco el porvenir–.

**

Cuando me propongo, como hice antes, “seguir algunos de los cauces abiertos en la teoría por esa definición”, concibo que con ello fundamentalmente extenderé la pesquisa pasando de la simple *figura*, aunque constara de muchas palabras (metalepsis figural), a lo que, sin más, habrá de llamarse *ficción* (metalepsis ficcional), que para mí es un modo extendido de figura. Muy extendido, sin duda. No me hace falta recordar la raíz común de ambos términos, que encontramos en el verbo latino *fingere* con el significado de ‘modelar’, al tiempo que ‘representar’, ‘fingir’ e ‘inventar’; los sustantivos *fictio* y *figura*, ancestros de nuestros *figura* y *ficción*, derivan de ese verbo, del que respectivamente designan más bien, en la medida en que es posible establecer diferencias entre sus denotaciones, la acción y el producto o efecto de dicha acción. Sin abusar del argumento etimológico, no es aventurado hallar un parentesco entre ambos conceptos. Acabo de decir que la ficción era “un modo extendido de la figura” porque me propongo pasar de una a la otra por extensión; pero veremos que antes bien es un modo intensificado, o agravado, de la segunda. Indudablemente, es más fácil concebir la cuestión si se la toma en el otro sentido: una figura (ya) es una pequeña ficción, en el doble sentido de que por lo general consiste en pocas palabras, e inclusive en una

sola, y de que su carácter ficcional es atenuado, en cierta forma, por lo exiguo de su vehículo y a menudo por la frecuencia de su empleo, que impiden percibir la osadía de su motivo semántico: tan sólo el hábito y la convención nos hacen aceptar como banal una metáfora como “manifestar su ardor”, una metonimia como “beber un vaso”, o una hipérbole como “muerto de risa”. La figura es un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción.

O acaso sólo *ciertas* figuras. Si puedo permitirme un breve pero necesario excurso, tuve ocasión¹⁰ de presentar como indicio “temático” de ficcionalidad la presencia de un enunciado físicamente imposible como “Dijo un día el roble al rosal”. Christine Montalbetti me objetó¹¹ que ese enunciado podría formar parte de un discurso no ficcional, con la única condición de tomar a “roble” y “rosal” como dos metáforas para designar a dos personas (ya que la imposibilidad física estriba en que el fabulista haya atribuido a un árbol la facultad del lenguaje); dos personas de las cuales una es de apariencia robusta y la otra de apariencia frágil. Esa objeción me parece completamente válida; pero aun así hay que tener en cuenta de modo pleno el carácter figural de dicha metáfora: llamar “roble” a un hombre robusto proviene de una asimilación enteramente imaginaria, motivada sólo por la analogía, es decir, por un reparto de propiedades mucho más restringido que el que implica ese préstamo léxico. “El carácter fantástico de ese término vegetal –escribe Montalbetti– desaparecería tan pronto como se emita la hipótesis de la metáfora.” Eso es evidentemente exacto; pero de por sí dicha desaparición supone que se acepta otro acontecimiento fantástico: que un ser humano se vea metamorfoseado en vegetal. Uno lo acepta porque toma esa metamorfosis por un simple juego verbal; pero la ficción –al menos la ficción literaria: por ejemplo, la propia de la fábula– también es un juego verbal, y la delimitación entre ambas modalidades de juego es asunto muy endeble. La metáfora, y de modo más general la figura, o al menos las figuras por sustitución como metáfora o metonimia, antífrasis, litotes o hipérbole, son ficciones verbales y ficciones en miniatura. Yo no diría en medida alguna lo mismo de todo aquello que los listados tradicionales toman por figuras; y tomo por ejemplo la simple comparación; decir “Fulano es (o es robusto) *como* un roble” no implica nada ficticio, excepto acaso una cuota de exageración que por lo demás la definición tradicional de comparación no tiene en cuenta: es simplemente el enunciado literal –verdadero o falso– de un parecido, o analogía parcial (pues un hombre fornido como un roble no es frondoso como un roble), inequívocamente asumido por la conjunción *como*. Tampoco sería yo proclive, bajo

¹⁰ *Fiction et Diction*, París, Seuil, 1991, p. 89 [Trad. esp.: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1991].

¹¹ “Fiction, réel, référence”, en: *Littérature*, núm. 123, septiembre de 2001, p. 53.

ningún concepto, a ver en ese ejemplo una auténtica figura (salvo, fuera de toda duda, los casos de comparación paradójica del tipo “ligero como un elefante” o “adorable como puerta de celda”, en los cuales, como el vínculo entre adjetivo y segundo término de comparación genera oxímoron, la sustitución figurada por antífrasis recae sobre el primero), y mucho menos en giros como (entre otros) anáfora, antítesis, elipsis o pleonismo, simples giros o esquemas verbales (en otros términos, se podría decir *fórmulas estilísticas*) que sin dificultad se dejan reconocer e identificar (en una dimensión completamente formal) como tales, pero sin implicar sustitución alguna de términos, ni desplazamiento de sentido,¹² que por ende no contraviene ningún sentido literal. Como contrapartida, la metáfora “manifestar su ardor”, la metonimia “beber un vaso” o la hipérbole “muerto de risa” son, indudablemente, auténticas figuras, o figuras en sentido fuerte –por cuanto contienen esa cuota de ficción que consiste en actuar (en hablar) como si efectivamente (literalmente) uno pudiera consumirse de amor, saciar la sed tragando un recipiente o (dicen que es el caso más plausible) cruzar al más allá por efecto de una violenta hilaridad–. Al decir “en sentido fuerte”, desde luego supongo una gradación entre dos estados de lo que suele llamarse figura: el puramente formal, y semánticamente débil, del simple esquema verbal, que sólo se toma como figura en nombre de su estructura identificable y canónica y el semánticamente fuerte que realiza un “prodigio” (volveremos a encontrar ese término) por efecto de un traslado de sentido.

**

[...] Ese régimen fantástico caracteriza la mayor parte de las ficciones metalépticas que nos ocuparán ahora, que ya no fingirán, o no lo harán todavía (volveré más adelante a este punto), comprometer al lector (real o potencial) en la acción ficcional. Por cierto, en el cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”¹³ hay uno, que vemos asesinado (o casi) por uno de los personajes de la novela que él está leyendo; pero queda claro que aquel lector no es el de Cortázar (por lo menos, no el potencial), sino, de por sí, un personaje ficticio de ese cuento. La acción fantástica se desarrolla entre dos niveles del universo de dicha

¹² La sustitución semántica es –me permito recordar– el criterio de figuralidad primordial para Fontanier, quien en cierta medida olvida esa cláusula cuando, respetuoso de la tradición, acepta en su repertorio las simples fórmulas que acabo de mencionar.

¹³ En *Final del juego* [1964; luego incorporado a las recopilaciones *Relatos*, *Los relatos* y *Cuentos completos*. Genette cita ambos títulos en español].

ficción; el nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadieético, donde se encuentra el personaje de la novela, que se vuelve asesino después de franquear la frontera que separa ambos niveles. Pero que todo eso se desarrolle en el interior de una diégesis ficcional no debe hacer olvidar que en aquella diégesis se postula como ficcional el personaje asesino (por estar en una novela) pero como “real” el lector asesinado. La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia (meta)diégesis. Dije “casi siempre”, porque muchas veces también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por un narrador intradieético: un personaje de novela (por ejemplo, Dominique)* cuenta a otro personaje (por ejemplo, el oyente-narrador anónimo de la novela de Fromentin) una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente “reales” en el universo de esa novela (Madeleine, la propia Dominique). Esa historia metadieética tiene, en cualquiera de los niveles de narración, el mismo estatuto de “realidad” que la diégesis en que se la cita; pero esa identidad de estatuto no impide que, si el oyente interviniese para modificar el curso de ese relato que se le hace (por ejemplo: impedir que Madeleine se case con Alfred de Nièvres), dicha intervención sería exactamente tan metaléptica como la escenificada en el cuento de Cortázar. Desde luego, la transgresión es de la misma índole en ambas direcciones, de la metadiégesis a la diégesis, y viceversa: en el cuento de Cortázar, el lector podría “igualmente bien”, es decir, de manera igualmente poco creíble, ir a asesinar al personaje de la novela que él está leyendo; o Madeleine puede salir del relato de Dominique para casarse con su oyente. Del mismo modo, en el cuento “J'ai séduit Mme. Bovary pour vingt dollars” de Woody Allen,¹⁴ cierto profesor Kugelmass se introduce en *Madame Bovary*, de la diégesis a la metadiégesis de la novela, para volverse el amante de Emma, a quien luego lleva a la Nueva York del siglo XX: regreso de la metadiégesis a la diégesis. Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística),

* *Dominique* (1863) [N. de T.]

¹⁴ Trad. fr. en: *Destins tordus*, París, Laffont, 1981 [Se trata de un relato –“The Kugelmass Episode” (1970)– publicado en *The New Yorker*, y luego incluido en *Side Effects*, Nueva York, Random House, 1980. Trad. esp.: *Perfiles*, Barcelona, Tusquets, 1980.

se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión que la retórica no podía siquiera pensar –a condición de no ver en ello más que un caso especial de *metalepsis*–.¹⁵

**

Esa modalidad, o sub-modalidad, de la cual nos ocuparemos ahora, responde evidentemente mejor a nuestra concepción –romántica, postromántica, moderna, postmoderna, digamos– de la creación, que de buena gana otorga a esta última una libertad, y a sus criaturas una posibilidad de autonomía que el ??? clásico, más pedestre o más tímido, ni siquiera concebía: es lo que se ve, por ejemplo, en el t?p??, hoy banal, de los personajes que poco a poco escapan de la voluntad de su creador, y, de modo más general, de la obra que se revierte sobre el artista: “¿Causó algún cambio en usted escribir este libro?” Se lo encuentra brillantemente ilustrado en la apertura del *Noé* de Giono (las primeras treinta páginas, en la edición de la Pléiade).¹⁶ Allí se ve al novelista, confortablemente instalado, recibir un día de otoño de 1946, en la habitación –con dos ventanas: sud y oeste– que sigue la ochava en su casa de Manosque y le sirve de escritorio, la visita de los personajes (y de los paisajes) de la novela recién terminada de redactar, *Un roi sans divertissement*, cuya acción transcurre en 1843: esa novela conlleva ya, por sí sola, un muy metaléptico cambio de estatuto de su narrador, en un principio, de carácter histórico heterodiegético (digamos, para simplificar, el propio Giono en 1946), que más tarde, paulatina o subrepticamente (el momento exacto de esa mutación permanece escrupulosamente indecible), se torna –retrocediendo un siglo– un personaje testigo y partícipe de dicha acción, y por ende narrador homodiegético. Poco falta para que sea una trayectoria inversa a la presentada por *Madame Bovary*, en que el narrador, condiscípulo de Charles, desaparece por completo desde la primera página hasta la última: regresa en la misma forma colectiva, la primera persona del plural.

De ese cambio de voz por eclipse del narrador homodiegético hallamos un caso menos conocido, pero mucho más espectacular, en el comienzo de *Lamiel*. A lo largo de los dos capítulos iniciales de esa

¹⁵ Acerca de los distintos “movimientos metalépticos” en ambas direcciones entre niveles extradiegético, intradiegético, metadiegético (¿etc.?), véase el esquema propuesto por Frank Wagner, “Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative”, en: *Poétique*, núm. 139, abril de 2002, p. 244.

¹⁶ *Œuvres romanesques complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. III, pp. 611-642.

novela inconclusa, el narrador anónimo es uno de los miembros de la pequeña sociedad aldeana de Carville, a la que se refiere con ayuda de una profusión de *nous* y de *je*. Pero veamos las dos últimas oraciones del segundo capítulo: “Todas esas aventuras, pues hubo más de una, giran en torno a la pequeña Lamiel, adoptada por los Hautemare, y acometí la fantasía de escribirlas en procura de volverme hombre de letras. Así, oh, lector benévolo, adiós; ya no oirás hablar de mí.” Vemos claramente –espero– en qué consiste la metalepsis operada en esta despreocupada despedida. Simplemente, el narrador, que hasta ahora pertenecía a la diégesis de la novela, sale bruscamente de ella, franqueando de modo deliberado (y clamoroso) el umbral que separa el nivel diegético de las aventuras de Lamiel del nivel extradiegético, que es el nuestro, y el del *hombre de letras* que a partir de este momento las contará desde el exterior: algunos no vacilarían en llamarlo Stendhal.

Pero volvamos al Arca inaugural de Noé. Ese pasaje de gran virtuosismo comienza con una requisitoria de Giono a sí mismo respecto del *Roi sans divertissement*, y prosigue con una descripción minuciosa de esa habitación “donde trabaja mientras inventa” – descripción que efectivamente será muy útil para la comprensión de los acontecimientos imaginarios que tendrán lugar en ella–. Pero esa intrusión de lo ficcional en la realidad se efectúa de modo progresivo:

En el sitio de la ventana sud [escribe Giono], ante mi mesa, establecí el sitio de la aldea [imaginaria] con la nubareda al ras de los techos [de la casa de campo real que percibe desde esa ventana]; a primer golpe de vista, noto la ruta que va hacia Pré-Villars y Saint-Maurice [en la region de Dauphiné, donde se sitúa la acción de la novela]; a la izquierda, en diagonal, distingo el pórtico de la iglesia (siguiendo poco más o menos la dirección en que la autoproclamada realidad halla la *villa*); a la derecha, una bella vista: la puerta del *Café de la Route* con la ventana de la pieza en que vivió Langlois por tanto tiempo, arriba, en el primer piso [...].

En ese paisaje ficcional, que Giono finge contemplar más allá de sus ventanas, ventanas reales que él se complace en calificar de “autoproclamadas reales”, va a situarse la acción de su novela, que ahora resulta no estar terminada, sino aún en plena redacción. De allí en más, sus personajes se moverán en un espacio que es *a la vez* el de la novela y el del novelista ocupado en “inventarla” y escribirla:

Cuando M. V. dio por terminado el asunto con Dorothée, cuando bajó del haya (que está en el rincón, frente a mí, entre la ventana sud y la ventana oeste; es decir, sobre esa porción de pared blanca que separa ambas ventanas), bajando del haya, dije, él había pisado la nieve, cerca de un matorral de arbustos. Ésa es la historia escrita [la ficción]. En realidad, él

pisó mi parquet, a un metro cincuenta de mi mesa, justo al lado de mi estufa de leña. Dije que él había partido hacia l'Archat. En realidad, vino hacia mí, atravesó mi mesa; o, más bien, su forma vaporosa [...] fue atravesada por mi mesa. Me atravesó, o, con mayor exactitud, yo, que no me movía (o apenas lo necesario para escribir) atravesé la forma vaporosa de M. V.[...] Entre el caballo blanco [de su panel mongol en papel encolado] y la llave de la luz, cerca de mi puerta, dispuse la terraza en que Langlois hace humo con sus cigarrillos, luego el cartucho de dinamita [...].

Y así prosigue, como ya dije, en una treintena de páginas, que sentiría escrúpulos de copiar aquí –a no ser para destacar que esa “superposición” (es el término usado por Giono) del mundo inventado con el mundo real implica una intrusión recíproca: dado que sus personajes asolan con su “forma vaporosa” el espacio de su escritorio, va de suyo que él mismo no puede dejar de invadir, o por lo menos asediar con su propia forma, aparentemente más consistente y a mayor escala, el espacio liliputiense de su universo ficcional:

Si, después de algunas horas de trabajo, era presa de la fantasía de descansar un poco fumando una pipa sobre mi diván, me echaba, como el gigante de Swift, sobre cinco o seis leguas cuadradas de paisaje. [...] Era muy desagradable. Yo tenía la impresión de estar entorpeciendo las labores y la circulación, en cualquiera de los casos, de dar una muy lamentable publicidad a mi gusto por la siesta. [...] Y como mi ropa de trabajo es una bata hecha a partir de un caparazón de un rojo pleno, debía ser, echado sobre los campos pálidos y sobre el suave verde de los alerces, visible desde muy lejos, como la nariz en medio de la figura. Desde Tau, Mens, Avers, Saint-Maurice, e incluso Clelles, debían decir: “¿Y qué es eso, allá a lo lejos, tendido sobre las pendientes de la quebrada? ¿Y entonces qué están haciendo allá, en Lalley? ¿Acaso cultivan campos de amapolas?” [...] Yo era aquel que hace llegar el escándalo [...].

Ese escándalo se llama, entonces, *metalepsis*: ya no sólo *metalepsis* del narrador, sino en verdad *del autor*, novelista entre dos novelas, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y el intradiegético de su ficción. Esta vez, la figura es tomada al pie de la letra, y simultáneamente convertida en acontecimiento ficcional. Ostensiblemente, el escándalo se reside precisamente en esa literalización fantástica de lo que, para las mentes de los entendidos, no era más que un modo de hablar, que ahora se vuelve un modo de ser, de ocupar el espacio y de pasar el tiempo.