

María Dolores RAJOY FEIJOO

(Universidad de Oviedo)

Verdad y artificio en la literatura (A propósito de un texto de Villiers de l'Isle-Adam)

En todo texto narrativo, especialmente si es ficticio, se produce una tensión entre la verdad y el artificio. A estos dos aspectos alude Riffaterre cuando dice:

Todos los géneros literarios son artefactos, pero ninguno de manera más flagrante que la ficción. Su nombre por sí solo proclama su artificialidad y, sin embargo, debe de una manera o de otra ser verdadera, para mantener el interés de sus lectores, para contarles experiencias a la vez imaginarias y pertinentes a sus propias vidas¹

Por una parte un relato tiene elementos de verdad —que algunos limitan a la verosimilitud. Esta “verdad” la liga Riffaterre a la lectura. En efecto, para que un texto mantenga el interés del lector, debe resultar pertinente a sus vidas y favorecer una lectura de identificación como la que ha estudiado Stierle².

Pero no es menos cierto el presupuesto del que parte Riffaterre. Todo texto es un artefacto, una construcción. Los valores de verdad de un texto literario no se pueden medir por el mismo rasero que los del discurso ordinario. Searle ya indicó que la literatura puede entenderse como una aserción ficticia³. El modo en que se realiza esa aserción es más importante que su contenido.

Basándonos en estas ideas contrapuestas podríamos distinguir dos tipos de textos:

- Los que ocultan cuidadosamente las marcas del artefacto, para realizar de la manera más perfecta posible una simulación de realidad y producir así la adhesión del lector. Son los textos llamados realistas.
- Los que exhiben el artefacto, la manera en qué están contruidos, propiciando así una recepción reflexiva. Esta sería una de las características de la literatura moderna según los formalistas rusos.

1 RIFFATERRE, M., *Fictional Truth*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990, pág. XII, la traducción es nuestra.

2 STIERLE, K., “Réception et fiction”, *Poétique* 39, pág. 299-320..

3 SEARLE, J. R., *Les actes de langage*, E. Hermann, Paris, 1972

Pero ambas características pueden encontrarse en el mismo texto. Puede existir un tercer tipo de textos que, por una parte, intensifican los elementos que permiten crear una ilusión realista pero, por otra parte, exhiben el artefacto, el trabajo del texto, su proceso de producción. Sin renunciar a unos valores de "realidad", se pone el acento en la práctica textual que es, según Barthes, lo que caracteriza al texto, en el sentido moderno de la palabra⁴.

Vamos a analizar uno de estos textos metaliterarios, producido en el siglo XIX por un autor, Villiers de l'Isle-Adam, que se caracteriza por buscar experiencias literarias alejadas de la literatura realista.

El cuento "*Sombre récit, conteur plus sombre*"⁵, nos indica ya desde el título que se trata de un relato pero también de su narración. En efecto, se trata del relato de un duelo por un narrador al que llamaremos D, utilizando la misma inicial que usa Villiers para designarlo. Este relato está englobado en otro que nos cuenta su enunciación ante un público entre el que se encuentra un nuevo narrador, innominado, al que llamaremos A, tanto por simplicidad lógica, como para crear un efecto de realidad, semejante a los que el creador pone en juego pues A es la letra inicial de la palabra Autor así como la del segundo apellido de Villiers de l'Isle Adam. El narrador A nos cuenta la narración hecha por D y, en un segundo tiempo, cómo se decidió a escribir él mismo esta historia, una vez que comprobó su valor literario haciéndosela oír a un nuevo narratorio. Esta obra es, en sí misma, una reflexión sobre la verdad y el artificio en la obra literaria.

En el análisis de este relato seguiremos los dos caminos que indica Pavel para aproximarse a un texto:

L'approche externe qui évalue les textes de fiction
 par rapport à un monde non fictif.

L'approche interne qui s'intéresse à la manière dont
 la fiction est comprise par ses usagers⁶

Este camino reproduce, en cierta manera, la propia reflexión metaliteraria del texto.

Pero, vista la complejidad propia de este texto, subdividiremos el análisis para distinguir nuevos aspectos. Con relación a la ficción veremos tanto los aspectos que favorecen la ilusión realista como los que la destruyen para poner de manifiesto el artefacto. En relación con la lectura (y con la narración, ya que

4 BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, éd. du Seuil, Paris, 1985, define así el texto: Le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire: ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante; ce n'est pas une structure, c'est une structuration; ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement; l'instance du Texte n'est pas la signification, mais le Signifiant (...)'", pág. 13

5 DE L'ISLE ADAM, V., *Sombre récit, conteur plus sombre, Contes cruels, Nouveaux contes cruels*, éd. de P.-G. CAS-TEX, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1989, págs. 206-217; con los números de pág. entre paréntesis nos referiremos a esta edición.

6 PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, éd. du Seuil, Paris, 1986, pág.59

el narrador está inexorablemente ligado al narratario por un proceso de comunicación) veremos primero los elementos que indican una recepción de identificación, para pasar a ver aquellos que implican una recepción distanciada, y observar, por último, cómo el texto requiere una segunda lectura, que implica una reflexión sobre la literatura.

Elementos que favorecen la ilusión realista

Existen diferencias innegables entre los textos ficticios y los textos referenciales. Mientras estos últimos pueden ser verificados por la realidad, la ficción, según Stierle, "ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte"⁷. Ahora bien, el que los hechos relatados en la novela hayan de ser leídos como ficticios, ello no implica que la ficción carezca de contactos con la realidad. Como dice Searle:

Si tout ce qui relève de la fiction était, par principe, différent de notre expérience du réel (...) elle ne pourrait alors ni être articulée dans le langage, ni constituée dans la réception⁸.

Sin detenernos más en las cuestiones teóricas, vamos a ver de qué manera concreta se establecen en esta novela relaciones con el mundo real.

Barthes llama "informantes" u operadores realistas a una serie de elementos destinados a anclar la ficción en la realidad⁹. Algunos de estos elementos tienen una correspondencia con la realidad. Unos nombres propios se presentan solamente con la inicial. Está el propio narrador, llamado D*** lo que Villiers se refiere, según nota del editor, a un autor dramático no muy amigo suyo, llamado Dennery (207) y el lugar de la reunión, B***, que corresponde al restaurador Brevant, según nota del editor. Una inicial siempre es una referencia vaga, más completas son las citas de nombres propios que corresponden con personajes de la época relacionados con el teatro, como Peragallo (208), Surville (209), Maurice Coste (211), Bocage (213), etc. Si bien el lector culto de la época, podría identificarlos, hoy en día el lector se tiene que basar en las notas a pie de página de la crítica erudita. De esta manera, como principal informante verificable por cualquier lector, queda la mención a la ciudad donde ocurren los hechos, Paris (hay otra alusión menos importante a Rouen). En cuanto a la localización temporal del relato, se citan los años "1830-1840" como fechas bastante anteriores al momento del relato (213). Los nombres propios citados permiten situarlo en unas fechas inmediatamente anteriores a la de la primera edición de este cuento, en 1877.

7 STIERLE, *op. cit.*, 1974, pág. 299.

8 SEARLE, *Les actes de langage*, 1972

9 BARTHES, R., "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966, 1-27; vid. "L'effet du réel", *Communications* 11, 1968.

Como alusión más indirecta a la realidad, está la referencia a los duelos, que poblaban las conversaciones "vers cette époque" (207).

Otra cuestión es la de la verosimilitud, la adhesión a una lógica de los acontecimientos. Uno de los elementos de verosimilitud es la adhesión a una gramática narrativa. La sucesión de funciones del relato de D corresponde a las diversas fases del duelo: Reto, busca de padrinos, señalar las armas, pelea, resultado final fatal para uno de los contendientes. Teniendo en cuenta que la gramática narrativa no se desarrolla sólo en los textos, esta secuencia de acciones corresponde, en principio, a la misma que se desarrolla en un duelo real. En este aspecto se basó Villiers para dar el segundo título a su "nouvelle" cuando la publicó en "*L'étoile Française*" (1881), la llamó entonces *Duel au pistolet*.

Por otra parte, existen factores que contribuyen a favorecer la ilusión de realidad, aunque constituyan en sí mismos aseveraciones ficticias. Se trata de las constantes referencias que hace el texto a su propia verdad, que en esta obra proceden tanto del narrador D, quien insiste que se trata de una historia "de la vie réelle" (211), como por parte de los narratarios los que certifican la realidad de la aventura de D: "C'est vrai" (208). Con esto se establece un universo de creencias, común a narrador y narratarios que confían siempre en la verdad de lo contado. Se establece así un acuerdo entre el narrador y los narratarios respecto a la "realidad" de la historia del duelo de Saint Sever. Pero D consigue también su aquiescencia respecto a las verdades generales que propone, así, por ejemplo, ante una observación del narrador, responden:

C'est vrai, on est comme ça (211).

Por último, tenemos que señalar que la ilusión realista se produce a dos niveles, por un lado, D presenta como real la historia del duelo, por otro lado, el narrador A presenta como real el hecho de que ha oído a D contar esta historia.

Elementos que tienden a destruir la ilusión realista.

El texto como artefacto

A partir de esta base y, curiosamente, utilizando a veces los mismos elementos que tienden a favorecer la ilusión realista, se produce el segundo proceso, que tiende hacia la irrealización de la historia contada, al establecer una relación entre esta historia y un universo literario, el universo dramático.

A este respecto, interesa en primer lugar destacar la confusión que sufre D cuando su amigo Raoul de Saint-Sever le habla de su próximo duelo:

Je crus qu'il venait me soumettre le dénouement
d'une pièce conçue par lui dans le silence de la province (209)

El mismo Saint-Séver favorece esta confusión pues, cuando D le explica que él mismo es un excelente autor de "rencontres de ce type" (encuentros de

duelo), le dice que lo que le pasa a él es "quelque chose comme cela" (209). Cuando le cuenta la situación, el narrador cree comprender:

qu'il me jouait la première scène de sa 'machine'
(210).

El texto no se presenta en ese momento como el relato de una historia "real" o imaginaria sino como la reproducción de un modelo textual frecuente, las historias de duelo.

Sólo cuando Raoul le pide que sea su testigo, D se da cuenta que se trata de una cosa "de la vida real" (211), con lo que la ilusión referencial vuelve a tomar sus derechos. Esta ilusión no impide que el narrador A, haya situado, de antemano, el duelo, en un contexto de duelos relatados, reales o ficticios:

... les duels incessants qui défrayaient un grand
nombre de conversations parisiennes vers cette
époque (207).

Queremos señalar además un detalle que no deja de ser paradójico. Según nota del editor crítico, Villiers se inspiró para su relato, no de un duelo real sino de un duelo de teatro, un pasaje de una obra de Théodore Barrière, *Les Parisiens*. Para el lector que pueda percibir esta referencia intertextual, los niveles de realidad y de irrealidad del texto se complican de manera fascinante.

Volviendo a la narración de D, éste hace un paralelo constante entre el duelo y la literatura dramática, trasladando los elementos "reales" al territorio literario. Así, en cierto momento alude metonímicamente al asunto que le ocupa por el título de un melodrama de Soulié, *Closerie des Gênets* (211) y compara la actitud de sus personajes con la de famosos actores: el padrino con Maurice Coste (208), el adversario con Landrol (213) y Raoul con Peragallo (208) Surville (209) o Bocage (213). Y, aludiendo al contraste entre la belleza del día (semejante a una "matinée" de Cambon (214) y la proximidad de la muerte, exclama:

Quelle terrible antithèse (214).

De esta manera, lo "real" es integrado en un repertorio literario y se aleja de la experiencia vivida (aunque estos personajes literarios pertenezcan también a la realidad). Pero este paralelo cumple también una función axiológica. Por un lado valora positivamente todos los aspectos de la "realidad" que se aproximan a lo teatral, como los paralelos citados con los actores. O, simplemente:

M. de Saint Séver était, tout bonnement, magnifique.
On eût dit qu'il était en scène (214)

Así el universo literario aparece el único capaz de dotar de prestigio a una historia "real".

Por otra parte, deprecia constantemente la realidad utilizando el teatro como modelo. Así critica ásperamente el motivo del duelo (cuando piensa que es una obra literaria que le plantea Raúl):

Le "je me bats pour ma mère" surtout, je trouvais cela d'un toc et d'un démodé à faire mal... C'était infecte (210).

Y, más adelante, sacado de su error, calificará a la situación de "banale" (211) para el teatro (aunque suficiente para la existencia) o como "ce qu'il y a de plus connu" (212).

La devaluación de la realidad llega a su paroxismo en esta frase:

Ils sont un peu de retard dans la vie réelle (212).

La vida real pierde importancia en relación a la literatura. No se llega a deshacer la ilusión realista, pero se rebaja su importancia. La realidad funciona como pre-texto, como punto de partida para organizar un texto.

Lo esencial de la historia del duelo no es ese mismo duelo. En primer lugar, porque los narratarios de D conocen ya, en grandes líneas, esta historia, como certifican al comienzo del relato:

C'est vrai! répondirent les convives. Tu étais le second de ce M. de Saint-Sever (208).

En segundo lugar porque este relato "real" es devaluado, como hemos visto, en relación con el modelo literario. Lo esencial no es la historia, es la manera en que es contada, la puesta en escena de esa historia; este es quizá el motivo que indujo a Villiers a titular esta obra la primera vez que fue publicada, como *Succès d'estime* (*La République des lettres*, 1877).

El relato aparece como una construcción, a partir de elementos reales o literarios, operada por el narrador D. Una serie de elementos se refieren a la actividad o la capacidad del narrador D para contar esta historia:

...homme rompu aux ficelles du théâtre, une sommité quant à la charpente de toutes les situations dramatiques (208).

Mais c'est mon métier d'auteur dramatique d'ourdir, de régler et de dénouer les affaires de ce genre! (209).

En el texto se emplean términos que aluden a su carácter artificioso, como la "machine" o la "charpente"; la obra literaria se presenta, ante todo, como artefacto. El texto muestra sus técnicas y deja ver su esqueleto, el artefacto, en el sentido en que entiende este término la escuela de Praga y que precisa Rutten como:

le texte dans sa matérialité, tel qu'il s'offre à la perception avant d'être transformé en objet sémiotique ou en structure sémantique, un objet à caractère phénoménal conçu par un auteur et des instances médiatrices dans le but de provoquer et de rendre possible un processus de lecture¹⁰

10 RUTTEN, F., "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception", *Revue des Sciences Humaines*, 177, 1980-1981, pág. 7.

Asistimos, pues, al proceso de producción de un texto pero de un texto ficticio. El narrador A, se limita a transponer el texto de D "tal como fue narrado", añadiendo tan solo algunos comentarios generalmente entre paréntesis que conciernen a la actitud del narrador o de los narratarios, que recuerdan a las aco- taciones de la obra dramática. Tenemos que matizar también que fundamental- mente este texto de D es un texto dramático, ya que D es autor de teatro y tam- bién buen actor y expone su relato ante un público constituido por los convida- dos a la cena los cuales, a su vez, son autores dramáticos. El narrador-actor D construye su relato con vistas a la reacción del público, el cual no duda en expo- ner su opinión. Pasamos a ver cómo influye en el proceso de recepción.

Elementos que conducen a una recepción identificativa

El oficio de D es, ante todo, un oficio de autor dramático, que emplea todos los recursos que le proporciona la voz, el gesto y el mismo discurso, para influir en la reacción de su público.

La entonación es siempre la adecuada, a veces ronca (212), otras veces turbada, adquiere un "tono extraordinario" (215) o se muestra rota ("brisée" 216) hasta llegar al paroxismo final:

Ici D*** qui s'était emporté jusqu'à crier, s'arrêta court, brusquement: puis, sans transition, d'une voix très calme et avec un sourire triste, il ajouta (216).

El gesto es todavía más versátil y va desde la sonrisa que pide la com- plicidad del lector hasta la extrema palidez. Fuma su cigarro (208), bebe agua (212). Al final se exageran los gestos: D se levanta, vuelve a dejarse caer en su silla, bebe su vaso de ron:

Qu'il repose, bruyamment sur la table, et repose ensuite comme un calice (216).

La comparación del vaso con el cáliz sugiere todo un ritual, el del narrador-actor que conoce su oficio y está siempre pendiente del público, mirán- dolo, ya sea para obtener una sonrisa cómplice (210), o, precisamente, para evi- tar esa sonrisa (215). Para estimular el interés no duda en realizar preguntas retóricas. Interroga a su público sobre el motivo del duelo: "est-ce un motif suf- fisant?, 210),o sobre los paralelos con el mundo literario: "Vous voyez cela d'ici, n'est-ce pas? (211), logrando la aquiescencia del oyente. Ya desde el principio, lanza el tema bajo la forma de una pregunta que implica a los narratarios, a los que hace partícipes de su aventura, invitándoles a imaginar que podría haberles ocurrido a ellos:

-Ah! que diriez-vous, messieurs, s'il vous était arrivé mon aventure de l'autre jour? (208).

Y siempre que puede favorece esta identificación narrador-narratario:

...si tu avais été là, tu aurais, comme moi, visé à la simplicité (212).

Pero aún va más lejos, permite o provoca a algunos elementos del público a que le corrijan (213) o inicien una amable controversia. La primera ilustra las relaciones entre realidad y literatura dominantes en el texto, cuando D se refiere al episodio de la elección de armas dice, desacreditando la historia del duelo:

Enfin, ce qu'il y a de plus connu!

El texto continúa así:

-Tu aurais pu trouver plus neuf (...).

-Mon ami, riposta D*** avec une ironie amère, tu es un malin, toi! tu fais l'esprit fort! tu vois toujours les choses à travers une lorgnette de théâtre (212).

También multiplica los guiños a la inteligencia de su receptor, buscando y logrando siempre una reacción de complicidad con sus juegos de palabras. Por ejemplo:

Tous les convives inclinaient la tête pour indiquer qu'ils appréciaient le rapprochement (215).

El oficio de actor es más patente en la expresión de las emociones. Expresando sus propias emociones, el actor estimula las emociones del público. El actor exhibe la voz, los gestos, las palabras de la emoción, insistiendo siempre en su sinceridad. En cierto modo recuerda la paradoja del comediante de Diderot, que sin duda Villiers conoce. La paradoja consiste grosso modo en que, para transmitir con verdad una emoción, el actor debe estar sereno, pero aquí los límites entre la emoción tal vez real por la muerte del amigo y la emoción falsa no están tan claros. Incluso en determinados momentos este hombre parece estar dominado por una locura similar a la de Don Quijote, que confunde la vida con la literatura:

J'avais la tête tellement troublée que je crus entendre les trois coups de régisseur (215).

Nos hace pensar, por otra parte, que la emoción es fingida, la insistencia con que D quiere hacer ver a su público que su emoción es verdadera: para terminar exhibiendo sus lágrimas:

J'avais les larmes aux yeux, non pas les larmes de rigueur mais de vraies" (214). "Et deux grosses larmes me roulèrent dans les yeux. Deux vraies, celles-là! Oui, messieurs, deux larmes (215-216).

Los narratarios entran en el juego sin ser por ello engañados, como se ve en esta réplica (215):

Allons! voyons! Nous savons que tu as du cœur...
Achève! crièrent de toutes parts, les convives, très émus à leur tour.

No es de extrañar que el público se entregue completamente ante el autor de este relato, pidiéndole que continúe cuando hace una pausa, sonriendo cuando lo provoca, inclinando la cabeza, o emocionándose:

Tout le monde était fort ému.- Fort ému (217).

La reacción final del público está graduada hábilmente. Primero, un "mot heureux" es acogido con "un murmure approbateur" (216), cuando calla y se sienta, estallan los aplausos (216). Finalmente, todos le felicitan individualmente: "Tous vinrent lui serrer la main chaleureusement" (217). De esta manera el autor-actor ha logrado el éxito, su "succès d'estime" (217).

La finalidad de la narración de D*** es la narración misma, su validez y su aceptación por el público.

Elementos que favorecen una lectura distanciada

El narrador A no se queda en una simple demostración de técnicas narrativas, también es una denuncia de determinada manera de entender la literatura.

Este cuento tiene una lección, como otros del mismo autor, que es la de condenar, como dice Castex,

Les tics de métier, qui dégradent la personne humaine en la privant de son âme¹¹.

El reproche que D*** hace a un miembro del público se le puede aplicar a sí mismo, pues él también ve las cosas a través de unos prismáticos de teatro. Ya vimos que analiza todos los aspectos del duelo en relación con las obras dramáticas. Cabe añadir que moldea su propia conducta según los modelos que le proporcionan sus conocimientos teatrales. Se considera seguro de adoptar la actitud correcta porque "nous avons tous mûri de ces scènes là"; de esta manera, para ser "natural" y buscar la "simplicidad" (212), no tiene más que "acordarse" (213), con lo que la literatura es el modelo de la vida y lo artificial el camino para ser natural. Así, a pesar del "trac" (213), logra una buena representación de su papel de padrino del duelo:

Tout mon jeu était contenu (214).

La crítica de las técnicas del narrador D se refleja en el título definitivo: "*Sombre récit, conteur plus sombre*", donde el adjetivo aplicado al relato supone una aproximación a su contenido emotivo, pero aplicado al cuentista refleja una calificación moral.

11 CASTEX, Pierre-Georges, "Introduction" a DE L'ISLE ADAM, *op. cit.*, pág. XXVII.

Todos estos elementos no son percibidos por los narratarios de D, pero están patentes para que puedan observarlos los narratarios de A, cuando éste cuenta la historia de cómo D cuenta una historia. Las figuras de la distancia, ironía y paradoja, están presentes en todo el texto, a pesar de que el narrador A deja hablar a D*** con sus propias palabras.

Este segundo efecto está buscado por el narrador A en relación con un nivel distinto de narratarios que los que componen el público de D. Proviene del contraste entre las actitudes de D, que atiende sólo al espectáculo, y la gravedad de la situación. Este efecto siniestro, tan frecuente en los *cuentos crueles* de Villiers ya ha sido señalado por Castex, quien dice a propósito de esta obra que

...les "mots heureux" de cet auteur dramatique nous parcouraient d'un frisson bizarre. Il y a dans ces plaisanteries macabres un mauvais goût volontaire qui produit un effet de choc et suscite une révolte de conscience (XXVI).

Desarrollando esta idea, vemos que existen una serie de elementos destinados a provocar ese temblor y ese choque en los narratarios de A. Ya hemos citado la crítica que hace de los motivos del duelo de Raoul, tan fuera de lugar que él mismo D dice:

Tu aurais dû me dire cela tout de suite! (...) je en te ferai pas de phrases. C'est bon pour le public. (211).

Podemos añadir todos los paralelos que hace de las situaciones del duelo con las del teatro, siendo la más chocante la que aproxima los tres golpes del regidor que cree oír con los dos pistoletazos que oye efectivamente (215), aunque también es llamativo que una vez que D se entera que "la balle l'avait frappé en plein cœur" (215), él mismo se golpea el pecho; y de peor gusto es el juego de palabras (bala/pelota) cuando D recuerda cómo jugaba con el difunto, entre otras cosas, "a la balle". Sólo en un momento tiene en cuenta los aspectos vitales de su aventura y, aún así, lo hace después de criticar la situación y con un juego de palabras partiendo de la doble significación del verbo "jouer":

Et son côté Closerie des Genêts, sans offense, disparaissait à mes yeux quand je songeais que ce qui allait se jouer, c'était la vie de mon pauvre Raoul (211).

El narrador-actor pretende convencer a su público de que: "Tout n'est pas mort en moi, que diable!" (212). Pero su actitud no es una actitud vital sino fosilizada, no relata una experiencia, construye un artefacto. Con sus palabras pretende crear un efecto en el espectador, aplaude ante la muerte de Raoul para buscar el aplauso del público (216), redondea el efecto con su "mot heureux" ("J'aurais voulu le rappeler... à la vie") para bajar luego el tono con la reflexión de que todos somos mortales (216).

Todos los calificativos que D*** aplica a la historia del duelo que ha utilizado como pre-texto: "Démodé", "mauvais goût", etc., se pueden aplicar también a él mismo. Sus palabras hay que entenderlas con distancia o a la inversa, como cuando dice: "Il faut comprendre que tout n'est pas comédie dans la vie" (212), mientras vemos que convierte un hecho vivido en una obra teatral.

El principal defecto del artificio es que no remite al final más que al mismo artificio. Los comentarios de los receptores no versan sobre la triste suerte de Raoul fallecido en un duelo ni sobre la cuestión social del duelo, sino sobre la pericia del narrador. Así lo confirman las últimas observaciones de los espectadores:

Il a réellement du talent, ce D***! Murmurait chacun
à l'oreille de son voisin (217).

La ausencia de sinceridad de este "sombrio relato", la ausencia de verdad, queda inscrita como un vacío en el propio relato del narrador A quien no se permite hacer ningún juicio de valor explícito acerca del relato de D, limitándose a transmitirlo. Es solamente el carácter defectuoso del "sombre récit" lo que puede hacer pensar a los lectores de A que un relato tal vez debería transmitir una emoción verdadera o alguna reflexión pertinente para el lector.

El texto como reflexión sobre la literatura

Por último, creemos que el sentido de esta obra de Villiers no puede reducirse a esta lección moral y a esa crítica de un modo de hacer literatura, que sin duda contiene. Más allá de la crítica a un autor concreto, e incluso al mundillo literario en general porque, no olvidemos, el público está compuesto por los mejores dramaturgos de la época, incluido Villiers, el autor nos quiere hacer asistir a una fiesta de la literatura. Eso es precisamente la unión de literatos, el "souper d'auteurs dramatiques, réunis pour fêter le succès d'un confrère" (207) que se presenta al principio como el marco en que se desarrolla la narración de D. A lo largo de toda la narración las alusiones al universo dramático son, como se ha visto, constantes. Al final, una vez que ha acabado el relato propiamente dicho y su puesta en escena, continúa el trabajo necesario para una nueva "puesta en discurso": el narrador A repite la misma historia "*telle que je l'avais entendue*" (217) a un nuevo narratario, también literato ("un littérateur", 217) como los narratarios anteriores. Es éste el que sanciona el carácter fundamentalmente literario de la historia cuando emite su juicio:

Oui. C'est presque une nouvelle! me répondit-il après
un silence.- Ecrivez là donc! (217).

El nuevo narratario no realiza una crítica moral, ni una crítica del talento literario del narrador D. Se limita a constatar que el relato del narrador A tiene un valor literario y a sancionar su entrada en el mundo de la literatura. Por eso el autor puede decir:

-Oui, lui dis-je, maintenant je puis l'écrire: elle est complète (217).

En cierto sentido, este texto es circular, ya que su final "renvoie au commencement"¹².

Al acabar la historia de D***, el narrador A la reproduce a un amigo literato "telle que je l'avais entendue"(217), y anuncia su propósito de escribirla, con lo que remite al principio de esta narración. Este tipo de textos circulares exige para su mejor comprensión una segunda lectura que permita percibir los lugares donde afloran nuevas significaciones.

Si la obra tiene un valor literario es porque explora las posibilidades que ofrece la literatura, refleja la creación de una "pieza literaria" y permite una reflexión sobre ella. En primer lugar, el texto provee de unos elementos procedentes de la realidad que permiten situarlo en un contexto común al narrador y al receptor. Este contexto es tanto el fenómeno del duelo como el propio universo literario.

Al integrarse en el universo literario, los hechos vividos, pierden su importancia y se convierten en un pre-texto, un punto de partida para hacer literatura. La literatura aparece ante todo como un artificio, como una construcción realizada por el narrador D. Su relato, con todos sus tics de oficio, tiene, sin embargo, un valor literario, hacer la literatura posible.

Ya hemos visto en los apartados anteriores como D va construyendo su texto en función de sus narratarios. Podemos añadir un ejemplo significativo. Toda la narración gira sobre el motivo del duelo, el "je me bats pour ma mère". Al principio este motivo es ferozmente criticado y provoca una sonrisa de los espectadores. Pero, una vez que Raoul ha sido herido de muerte, consigue que el público lo acepte:

D*** regarda les convives: ceux-ci, en gens de tact, comprirent, cette fois, qu'il eût été d'assez mauvais goût de réitérer le sourire de la "croix de ma mère". Le "ma pauvre mère" passa donc comme une lettre à la poste; le mot, étant réellement en situation, devenait possible (215).

De esta manera, analiza Villiers como la narración, independientemente de la realidad, crea sus propias condiciones de posibilidad mediante el artificio, logra dar a los hechos "reales" una coherencia o un interés de los que carecerían, tal vez, por sí mismos.

La cuestión de la verdad literaria no se limita al problema de la referencia. Villiers explora en esta obra otros aspectos. En lo que se refiere al narrador se trata la cuestión de la sinceridad, es decir, si en su expresión externa se adhiere con fidelidad a su actitud interior, y se presenta el fingimiento de una

12 Esta circularidad se adapta a la definición que da Baetens de los textos de circularidad única: "où la fin de l'histoire ou du discours renvoie au commencement". BAETEN (P. 94, 216).

manera negativa. En lo que se refiere a los narratarios desarrolla dos actitudes posibles, la de una recepción identificativa, como la que realiza el público de D y una lectura más distanciada, inscrita indirectamente en el texto y de la que es modelo la actitud de A como narratario del duelo.

A la vez, ensaya diversas posibilidades de hacer literatura. Por una parte está la literatura de D***, solamente efectista, en la que el único valor es el artificio, sin que la verdad vivida tenga ningún valor. Por otra parte, ofrece su propia literatura, una literatura más sabia, que aprovecha los propios vacíos de la literatura rechazada, para inscribir una lección moral. Una literatura que busca nuevos modos de estructuración como la propia estructura circular del relato, que introduce una reflexión sobre la propia literatura y que posibilita que afloren nuevas significaciones allí mismo donde la significación se desintegra. Una literatura, en suma, más moderna que la literatura novecentista de D*** que acaba de rechazar. Esta reflexión nos conduce a pensar que, como dice Barthes:

L'écriture est la vérité, non de la personne (de l'auteur) mais du langage¹³.

13 BARTHES, R., *op. cit.*, 1985, pág. 14.