

De James a Jameson: *telling* y *showing* o la narración y la descripción

Giuliana Sobico Gallardo

Universidad Nacional de Luján

Introducción

En su libro *Las Antinomias del Realismo* (*The Antinomies of Realism*, 2013), Fredric Jameson realiza un análisis socio-político del manejo del punto de vista del escritor literario. Este libro forma parte de su extenso proyecto “Una poética de las formas sociales”, en el cual se intenta dilucidar el significado social de las formas utilizadas en la literatura. Aquí, intentaré explicar el desarrollo de su tesis describiendo los conceptos de teoría literaria que examina y articula. Jameson comienza el libro definiendo el realismo como una simbiosis de dos formas de escribir: por un lado, la narración pura, que conlleva una temporalidad del pasado-presente-futuro; por el otro, la descripción, anclada en un tiempo presente o escénico (1-11). Luego, incorpora en su tesis los conceptos del *telling* y el *showing* propuestos por Percy Lubbock y Henry James, y los articula con su teoría de la narración y la descripción (21-23). Lo novedoso de la tesis de Jameson es su focalización en el manejo de la *temporalidad* en el discurso literario. Esta perspectiva le permite relacionar su pensamiento con el de Jean Paul Sartre acerca de la irrevocabilidad de los eventos narrados, y con el concepto más contemporáneo del afecto.

Henry James: *telling* y *showing*, decir y mostrar

“¡Dramatice, dramatice!”¹, se responde varias veces a sí mismo el autor del prefacio a “El Altar de los Muertos”, Henry James (1909: 249, 251, 252). En ese contexto la palabra “drama” se refiere a “escena” y entonces el mandato podría también expresarse como “¡Escenifique, escenifique!”. Con estas palabras James responde a preguntas que él mismo había formulado: ¿Cómo se retrata un personaje? ¿Cómo se transmite la esencia de un personaje? ¿Cómo puede un autor capturar sus percepciones pasajeras antes de que se le escapen de la memoria? Y la respuesta que el mismo James brinda, en un contexto histórico de gran valorización del arte teatral, es “¡Dramatice, dramatice!”. Para James el teatro era la más noble de las artes.

¹ Todas las traducciones son propias.

La crítica literaria le ha adjudicado a Henry James la creación y el desarrollo de la novela dramática. El escritor llamó “divino principio del escenario” al método que utilizaba para escribir (1909: 313). Siguiendo este principio el autor lograba escribir novelas en las que creía ver reflejado el mundo real de manera directa. James desdeñaba cualquier forma de intrusión del escritor en el mundo ficcional. Perfeccionó el punto de vista de su narrativa hasta lograr escribir desde una tercera persona que creaba la ilusión de una percepción objetiva, es decir una percepción que parecía no estar mediada por un agente narrador. James pensaba que los escritores que solamente narraban una secuencia de eventos sin recurrir al “divino principio del escenario” estaban eludiendo el verdadero trabajo del escritor, y los acusaba de holgazanería y también de forzar al lector a creer a ciegas en sus palabras.

Fue el crítico Percy Lubbock, discípulo y amigo de James, quien admiró su uso del punto de vista y lo concibió como una técnica mediante la cual se “muestra” lo que se narra en oposición a la técnica por la cual se relata o se explica lo que se narra. Con el tiempo estas dos modalidades se designaron, en la crítica de lengua inglesa, con los términos *showing* y *telling*, respectivamente “mostrar” y “decir”. Siguiendo las preferencias de James, Lubbock creía que los buenos escritores debían siempre practicar el *showing* porque la base de la obra debía ser la escena, y no el resumen narrativo que podía ofrecer el *telling*: “El arte de la ficción comienza a desarrollarse cuando el novelista piensa su historia como una cuestión que debe ser mostrada, exhibida de tal modo que se relate a sí misma” (1921: 62).

Ahora bien, el significado preciso del binario *showing/telling* nunca estuvo completamente claro. Durante más de un siglo estos dos términos fueron interpretados de diferentes maneras por diferentes críticos literarios. Algunos relacionaron el *showing* con la ausencia del narrador en la obra y el *telling* con su presencia en la misma; otros discriminaron entre una relación cercana del narrador con lo narrado en el “mostrar” y una relación lejana entre el narrador y lo narrado en el “decir”. Muchos críticos relacionaron la modalidad del “mostrar” con la presencia de diálogo y la del “decir” con la ausencia de diálogo; y otros pensaron que en el “mostrar” los significados quedaban implícitos, mientras que en el “decir” se hacían explícitos. Lo cierto es que el *showing* y el *telling* en cada texto no se reducen a ninguna de estas interpretaciones parciales sino que se manifiestan en una combinación de varias de ellas.

Fredric Jameson: los impulsos narrativo y descriptivo

En *Las Antinomias del Realismo*, Fredric Jameson brinda una nueva definición de realismo como modo de escritura literaria. Su definición supone la existencia de una oposición binaria *dentro* del modo literario llamado realismo. Esta disposición binaria estaría constituida por dos impulsos, uno hacia la narrativa y el otro hacia la descripción. Jameson sostiene que el discurso realista se constituye cuando existe una tensión sostenida entre estos dos impulsos. En esta formulación, entonces, el realismo aparece como un modo híbrido de escritura que resulta de la existencia de una tirantez entre dos fuerzas—una narrativa y otra descriptiva. La narración y la descripción son las dos antinomias del realismo (1-11).

Seguidamente, Jameson explica que el impulso narrativo semejaría al *telling*, o decir, mientras que el impulso descriptivo podría equipararse con el *showing*, o mostrar. Obviamente, existen diferencias notorias entre esta nueva reflexión de Jameson y las consideraciones que elaboraron Henry James y Percy Lubbock. Si bien Jameson sostiene y defiende la estructuración en binarios opuestos, su análisis es principalmente histórico y socio-cultural, y por momentos también podría decirse antropológico. Ya en *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie* afirmaba que la capacidad de relatar es “la función central de la mente humana” (1989: 14), e incluso la describía como “la función suprema de la mente humana” (99-100). En *Antinomias*, explica que la narración surge en el momento del encuentro entre dos grupos humanos distintos que tienen dos estilos de vida contrarios: el grupo de los marineros navegantes, cuyas vidas estaban llenas de aventuras, y el de los pobladores sedentarios, cuyas vidas eran rutinarias y apacibles. La narración surge en las pequeñas comunidades pre-industriales en el momento en que la vida cotidiana y apacible de los pobladores se ve interrumpida por los relatos extraordinarios de los navegantes (20).

Sin embargo el aporte más significativo de Jameson reside en incluir la noción de temporalidad en su reflexión sobre el *telling*, el *showing*, la narración y la descripción. En el inicio de su tesis observa que podemos detectar y aislar algo semejante a un impulso narrativo en las formas literarias que confluyeron en lo que luego se denominó “realismo”: las baladas, las cartas, los diarios, las memorias, los cuentos de hadas y los cuentos tradicionales. A este impulso lo designa con el término de *récit*. El *récit* es un tipo de narración que obedece a una temporalidad del pasado-presente-futuro (15-26). Ahora bien, en esta secuenciación temporal de los eventos siempre se llegará a un punto en el que el empuje narrativo hacia adelante se

interrumpa. Y entonces surgirá la descripción. La descripción dispone una temporalidad diferente: la de un presente eterno o escénico. Este presente escénico surge en contraposición a la temporalidad del pasado-presente-futuro de la narración (27-39). Empero, Jameson advierte que en realidad el presente escénico podría más correctamente concebirse no como una clase de temporalidad sino más bien como una “destemporalización”. Lo describe como un momento pictoricista del discurso (“*a painterly moment*”) (8).

Jameson profundiza y esclarece los términos de su tesis incorporando en ella los siguientes conceptos: la noción de *afecto*, y la *irrevocabilidad* del destino en la narrativa literaria.

El crítico estadounidense define los afectos como sensaciones corporales generadas en un contexto social determinado y para las cuales no existe una denominación lingüística (27-31). En otras palabras, los afectos son sensaciones, o intensidades, que los seres humanos experimentan cuando éstas aún no han sido lexicalizadas. El afecto es el opuesto binario de la emoción nombrada. Podemos imaginar, por ejemplo, que con la Revolución Industrial deben haber surgido en el cuerpo social una cantidad considerable de sensaciones nuevas que serían captadas a través de la conciencia o de los sentidos antes de que se les pusiera un nombre. Jameson incorpora esta noción en su tesis declarando que en el texto literario el medio propicio para el desarrollo de los afectos es el presente escénico, el presente de la conciencia atemporal. Es decir, los afectos entran al texto a través del impulso descriptivo en el momento en que el tiempo de la narración se detiene o desaparece.

El interés de Jameson por la noción de afecto surge de su interés más general por explicar la utilización de determinadas formas narrativas en diferentes momentos de la historia de la literatura. El objetivo más general de su extenso programa “Una poética de las formas sociales” es el de describir las formas de la narrativa como actos socialmente simbólicos. Así, en *Antinomias*, Jameson explica que las diferentes maneras en que los afectos se inscriben en los textos literarios exhiben las exigencias a las que los autores sometieron a sus respectivas lenguas en diferentes épocas. El exceso de percepciones sensoriales en Emile Zola sería un ejemplo del registro de los afectos de una época: “... queda claro que al proponer la emoción nombrada como el opuesto binario del afecto, también estoy insistiendo en la resistencia del afecto al lenguaje y, por ende, en las nuevas tareas de representación que demanda de los poetas y novelistas si desean captar su esencia fugaz y lograr su reconocimiento” (31).

Jameson continúa profundizando su análisis de la temporalidad en la narrativa cuando toma el concepto de irrevocabilidad de Jean Paul Sartre (19-26). Según el pensador francés, el narrador que presenta los hechos de la ficción en la forma de *récit* o narración pura, los presenta como si ya estuvieran concluidos, finiquitados. Son parte de un pasado al que no se puede retornar, un pasado que ha quedado cerrado para siempre. Sartre desapruueba los relatos en los cuales el pasado temporal se presenta de esta manera, como algo irrevocable, algo que no se puede cambiar, ni tampoco repetir, ni siquiera rectificar. Este tipo de narración les impide a los lectores acceder al presente del personaje—el presente en el que el personaje toma la decisión, y el futuro aún existe y está por determinarse. Sartre les reclamaba a los escritores que estrujaran sus instrumentos narrativos para recrear el presente abierto, “el presente de la libertad”.

Queda claro, entonces, que lo que Sartre le reclama a la novela es el re-establecimiento del presente abierto de la libertad, el presente de un futuro abierto e indeterminado, en el cual el dado de la suerte no fue echado, para usar una de sus expresiones favoritas. La estética de la novela existencial, entonces, estrujará sus instrumentos narrativos para recrear este presente abierto, en el cual ni siquiera el pasado está escrito para siempre, en tanto y en cuanto nuestros actos del presente lo re-escriben y modifican. (2013: 18)

Conclusiones

Henry James consideraba que una trama ficcional con una temporalidad muy marcada y un ritmo acelerado de la secuencia de eventos significaba principalmente una intervención excedida del autor. Esta clase de intrusión debía ser evitada. James, favorecía la temporalidad del presente escénico porque estaba convencido de que el detenimiento del tiempo permitía “mostrar” de manera directa, sin mediaciones.

Jean Paul Sartre también favorecía el presente escénico. Les reclamaba a los novelistas que volvieran a establecer en sus obras el tiempo del presente abierto y de un futuro aún no decidido, ya que pensaba que incluso los hechos del pasado eran factibles de ser modificados mediante su revisión o re-escritura en el presente. Sartre les pedía a los escritores que crearan personajes cuyos destinos no estuvieran determinados de manera irrevocable, personajes que compartieran el momento de la toma de decisiones con los lectores.

Jameson reinterpreta el *telling* y *showing* de James y Lubbock como dos impulsos que existen en el escritor: un impulso hacia la narración y otro hacia la

descripción. Es importante advertir que este crítico destaca la dimensión temporal en cada uno de estos impulsos ya que es precisamente la focalización en la temporalidad lo que le permite realizar un análisis político del texto literario. Cuando prepondera la descripción, el tiempo del texto se detiene en un presente eterno o escénico. En este momento de detención, se introducen en el texto los afectos, que son las emociones y percepciones sensoriales que están directamente relacionadas con los avatares de una época de la historia y que motivan las acciones de los personajes. Cuando prepondera la narración, en cambio, y el tiempo se acelera en una sucesión de eventos, es difícil que se muestre el momento de la reflexión y toma de decisión de los personajes. En esta modalidad de la narración pura, el ser humano se muestra atado a su destino, capturado por una fuerza mayor, incapaz de tomar decisiones.

Para concluir podríamos afirmar que Jameson realiza el aporte más novedoso, y que es de índole política, de la mano de Jean Paul Sartre. Los dos examinan el manejo narrativo de la temporalidad con el fin de evaluar las posiciones de los escritores literarios respecto de la posibilidad de transformación de la realidad. Se oponen a una literatura de una fuerte secuenciación en pasado-presente-futuro debido a que consideran que es una literatura cuyos personajes tienen sus destinos determinados. Esta literatura no parece proponer ni una salida, ni una evolución, ni siquiera una alternativa. En cambio, una literatura que da lugar al momento de decisión de los personajes—el momento en el que el tiempo se detiene y pueden reflexionar—es una literatura que recrea “el presente abierto de la libertad” (2013: 18), el presente en el que los personajes toman la historia en sus manos.

Bibliografía

James, Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. London: Charles Scribner's Sons, 1909.

https://archive.org/stream/artofthenovelcri027858mbp/cri02785mbp_djvu.txt

Consultado el 13 de febrero de 2018.

Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.

---. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*. Madrid: Visor, 1989.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1921.