

De l'escepticisme o de les possibilitats i límits de la fiabilitat narrativa i de la narració no fiable

MARTA PUXAN *Universitat Pompeu Fabra i Harvard University*

RESUM: Aquest article argumenta que la classificació de narradors en fiables i no fiables ha fet que no es percebés amb claredat la fiabilitat com a principi narratiu que permet a la novel·la moderna qüestionar el discurs des d'un punt de vista metaficcional i, a la vegada, presentar les qüestions culturals o històriques de manera complexa. La no fiabilitat narrativa és una manera extrema de fer problemàtic el discurs en la ficció. La perspectiva que ofereix aquest article, a partir de l'anàlisi d'"Una curiositat americana", de Pere Calders, i d'*Absalom, Absalom!*, de William Faulkner, mostra la riquesa d'aquest recurs narratiu i en resitua el debat crític.

PARAULES CLAU: Narratologia, veu narrativa, no fiabilitat, Pere Calders, William Faulkner.

ABSTRACT : This article argues that the usual distinction between reliable and unreliable narrators has overshadowed reliability as the narrative principle that enables the modern novel at once to question fictional discourse from a metafictional point of view and to present cultural and historical questions in a more complex way. Narrative unreliability is, therefore, an extreme way of problematizing fictional discourse. Based on an analysis of Pere Calders' "Una curiositat americana" and William Faulkner's *Absalom, Absalom!* this essay displays the richness of this narrative resource and relocates the critical debate surrounding it.

KEYWORDS : Narratology, narrative voice, unreliability, Pere Calders, William Faulkner.

A la novel·la de l'escriptor nord-americà William Faulkner *Absalom, Absalom!* (1936), l'últim narrador, Shreve, explica al seu company Quentin la història de la família Sutpen, que aquest darrer ha viscut i sentit a Jefferson, una petita ciutat del Sud dels Estats Units. En un moment donat, el narrador diu sobre un Shreve entestat a explicar una història enigmàtica i complexa de la qual no disposa de prou informació: «Names, blooms which Shreve *possibly had never heard and never seen* although the air had blown over him first which became tempered to nourish them» i, més endavant, «four of them who sat in that drawing room of baroque and fusty magnificence which Shreve *had invented and which was probably true enough*».¹

1. W. FAULKNER, *Absalom, Absalom!*, dins *Novels 1936-1940*, ed. J. Blotner i N. Polk, Nova York: The Library of America, 1990, p. 243 i 276, respectivament (la cursiva és meua).

Aquest és un exemple clàssic del que reconeguts teòrics de la narració anomenen un «narrador no fiable», és a dir, un narrador la fiabilitat del qual el text mateix qüestiona. La citació demostra que si en l'obra mateixa es diu que el narrador inventa la història, és molt difícil d'admetre l'objectivitat narrativa del narrador. Si ens deixem portar pel text en conjunt, l'esforç de reconstrucció històrica d'aquest narrador no és creïble en alguns aspectes de la seva narració. No obstant això, una boira de sospita densa encara plana sobre la tècnica de la narració no fiable. Els dubtes, per descomptat, són tan legítims com justificats, atès que les narracions que generen aquests pronunciaments pretenen, ni més ni menys, situar-se en aquest espai de dubte. I així podríem dir, fins i tot, que les narracions són plenament aconseguïdes. Malgrat tot, cal que ens fixem que incita els lectors i els crítics contemporanis a oposar certa resistència a la distinció d'un narrador no fiable com a tècnica narrativa, altrament dita la narració no fiable. Aquest recorregut ens porta a adonar-nos que el problema rau en la forma que el debat sobre la narració no fiable ha pres fins avui, un plantejament que és, diguem-ne així i segons el meu parer, desajustat.

Si bé el cas de Shreve a *Absalom, Absalom!* es mostra clar, és cert que si pensem conjuntament els textos que hem decidit que utilitzen la narració no fiable, els límits de la tècnica poden semblar confusos. Això es deu al fet que el debat s'ha centrat en la forta polarització entre narració fiable i narració no fiable, i en els esforços per distingir-les. Amb aquest objectiu tan limitat, s'ha perdut el sentit de la tècnica i, en conseqüència, l'articulació textual d'aquesta. La tècnica del narrador no fiable no és oposada al narrador fiable, sinó que és part del desenvolupament del principi de la fiabilitat narrativa, és a dir, d'aquell principi intrínsec a la narració que planteja la credibilitat del llenguatge ficcional i del llenguatge històric. La narració no fiable, doncs, és una tècnica metaficcional que reflexiona sobre la credibilitat de la narració mateixa i dels discursos que es produeixen en l'àmbit de l'experiència, en l'àmbit històric. L'abast del problema, que els autors exploren com a tal en l'obra literària, va més enllà del mer joc literari de distinció. És per aquest motiu que s'han infravalorat les possibilitats i els límits de la fiabilitat narrativa i, com a forma d'aquesta, de la narració no fiable.

Si provem de definir el principi de la fiabilitat narrativa, a hores d'ara estudiat de manera poc refinada, podríem determinar que aquest principi narratiu estableix el grau en què el receptor del text pot creure i assumir el relat posant en relació tots els elements que componen el text. Com observa Yacobi, aquest principi es defineix majoritàriament en la ficció com «un problema de la veu narrativa».² És a dir, habitualment es presenta com un problema de credibilitat de la veu narrativa. La fiabili-

2. T. YACOBI, «Fictional Reliability as a Communicative Problem», *Poetics Today*, vol. 2: núm. 2, hivern 1981, p. 118.

tat constitueix un element intrínsec a la comunicació lingüística, en aquest cas complicada en la literatura pel caràcter ficcional del text. Com a element intrínsec de la narració, el desenvolupament d'aquest principi per part dels escriptors és un exercici primerament metaficcional, ja que el text mateix elabora un problema que és part constitutiva de l'ús del llenguatge i basteix, doncs, una reflexió interna sobre el discurs narratiu i la seva naturalesa mateixa. En aquest sentit, l'experimentació amb la fiabilitat narrativa reflexiona sobre la fragilitat del discurs i del llenguatge en els intents de la comunicació, tantes vegades frustrats. Des del moment en què s'interroga la fiabilitat d'un narrador, un text qüestiona la possibilitat d'arribar a una veritat més enllà de la certesa aparent. Si bé el text relativitza tota veritat, també obre la possibilitat de la creença com a substituta d'aquesta veritat: com que no es pot arribar a una veritat absoluta i comuna, la creença constitueix l'element que permet respondre els interrogants que els éssers humans no podem assumir com a part de la nostra realitat. El principi de la fiabilitat permet, doncs, qüestionar tant el concepte de veritat com el de creença. Com l'epigrama de Novalis amb què comença *Lord Jim* de Joseph Conrad, que anuncia: «It is certain my Conviction gains infinitely, the moment another soul will believe in it». I és precisament en aquest punt on el terreny purament metaficcional troba una reflexió paral·lela sobre la realitat, teixida de discursos, en què vivim. Així, la fiabilitat narrativa articula un doble moviment que interroga simultàniament les condicions de la narració literària i les febleses del discursos bastits sobre creences. Si en les creences hi incloem la ideologia, ben aviat entendrem les immenses capacitats del problema de la fiabilitat narrativa per analitzar escèpticament els discursos ideològics i, per tant, històrics.

El principi de la fiabilitat narrativa s'elabora a partir d'un seguit d'elements narratius poc estudiats en conjunt que produeixen un *tour de force* i generen textos que són múltiples, complexos, necessàriament problemàtics. L'ampli espectre de factors que afecten el principi de la fiabilitat permet establir uns matisos i unes gradacions en l'exposició del problema d'aquesta fiabilitat que despleguen una riquesa narrativa que fins ara s'ha percebut més com un obstacle per a les classificacions clares dels modes de narrar que com a expressió de la gran complexitat i el llarg abast de la qüestió que el principi abraça. Entre aquests elements, podem destacar l'enigma narratiu, l'autoritat narrativa, l'accés al coneixement, l'oralitat, l'ús del llenguatge, els judicis personals i la ideologia o els factors històrics, la idea de veritat i la polifonia. Aquest conjunt de factors, entre d'altres, pot intervenir de manera crucial en la definició del grau de fiabilitat que el text estableix amb el lector.

Per exemple, l'enigma no resolt o secret esdevé un element narratiu que dibuixa una manca d'informació a la qual el lector no hi té accés i a causa de la qual un narrador pot decidir especular i oferir-ne una versió que no és pot comprovar amb informació verificable. D'altra banda, en una novel·la com *Lord Jim*, l'oralitat serveix per desestabilitzar el relat del narrador, Marlow, ja que, d'una banda, subratlla

la fragilitat de la informació de què disposa, i de l'altra, constitueix un recurs d'autoritat perquè s'insereix dins d'una tradició de la Marina Mercant Britànica en què la paraula del mariner que explica històries del context colonial és una paraula autoritzada i, fins i tot, autoritària. A més, l'oralitat convida a una narració que és més emotiva i dóna peu a una aproximació a la història més implicada i, per tant, declaradament més subjectiva. Així mateix, un mecanisme com la disposició del coneixement en l'entrellat de narradors i d'històries és fonamental per graduar la fiabilitat. Certament, quan un text fa explícita la reconstrucció «veritable» (dins de la veritat del món de ficció, per descomptat)³ i ofereix uns recursos d'informació, pot jugar amb la fiabilitat per mitjà de la gestió graduada de l'accés a la informació dels seus narradors. En aquests casos, permetre l'accés a la informació a través d'un narrador o d'un altre pot determinar el grau de confiança que el lector i altres personatges o narradors del text dipositen en l'un o en l'altre. En definitiva, aquest conjunt de factors resolts en recursos tècnics, juntament amb d'altres ja esmentats i als quals em referiré més endavant, permeten treballar la fiabilitat com a problema al qual es donen respostes textuales que són d'ordre complex i divers.

El principi de la fiabilitat es pot presentar en un text com el «problema de la fiabilitat narrativa». Quan la fiabilitat esdevé el centre de gravetat del text, la preocupació central que condiciona tot el relat, podem entendre el principi de la fiabilitat com a problema. I quan el principi ha esdevingut problema, la tècnica narrativa generalment se sofisticava. L'anomenada narració no fiable és l'expressió més extrema del problema de la fiabilitat narrativa perquè condiciona i desdobra tota lectura i interpretació del text literari. Precisament per aquest motiu, aquesta tècnica narrativa ha atret l'atenció de tants crítics, empenyent-los a definir el problema com una distinció exclusiva entre «narració fiable» i «narració no fiable», en lloc d'englobar les gradacions i les expressions clares de la narració no fiable dins d'un conjunt de formes d'expressió de la fiabilitat narrativa, entesa ja no tant com a principi sinó com a problema.⁴

Dins del treball de la fiabilitat, doncs, trobem formes extremes de deliberada no fiabilitat en textos que fan una aposta clara per presentar un narrador no fiable, és a dir, un relat que pretén ser una narració no creïble des del punt de vista del lector. Per tal d'aconseguir aquest efecte, el text es construeix per produir una doble lectura simultània: el relat tal com l'explica un narrador i un subtext que la narració indica com a possible alternativa, sovint molt desdibuixada i que es ramifica en les

3. Vegeu, específicament sobre la idea de la veritat en relació amb la narració no fiable, F. ZIPFEL, «Unreliable Narration and Fictional Truth», *Journal of Literary Theory*, vol. 5: núm. 1, abril 2011, p. 109-130.

4. KÖPPE i KINDT detecten el problema de la rigidesa, però es mantenen dins de la polarització dels termes a «Unreliable Narration With a Narrator and Without», *Journal of Literary Theory*, vol. 5: núm. 1, abril 2011, p. 81-94. Vegeu aquest volum per als estudis més recents sobre la narració no fiable.

diverses possibilitats d'un relat no contat. Per tal d'aconseguir aquest efecte, el text presenta un seguit de senyals que indiquen al lector que ha de recelar del narrador perquè és de fiabilitat, com a mínim, problemàtica.

Així, a partir de l'anàlisi minuciosa dels relats d'un dels mestres moderns de la narració no fiable, Henry James, el crític literari Wayne Booth va definir temptativament aquesta tècnica a principi dels anys seixanta del segle passat indicant que «I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not».⁵ Booth va detectar una tècnica molt subtil de gran abast i de difícil definició perquè juga amb la intervenció del lector en el trencament del pacte narratiu, és a dir, en la presumpció que el narrador és sempre de confiança. La pionera i temptativa definició de Booth va estimular els estudis d'aquesta tècnica, que n'han afinat molt els procediments, però va convidar a la polarització solidificada posteriorment entre els narradors fiables i els narradors no fiables, en lloc de considerar que les gradacions són la forma més habitual de presentar el principi de la fiabilitat com a problema. Una part important de la crítica rebut aquesta rígida classificació amb l'argument que tots els narradors són no fiables o que cap narrador és totalment fiable, perquè tots els narradors ofereixen una versió personal del relat.

Aquesta generalització, però, no té en compte els textos que deliberadament utilitzen aquesta tècnica narrativa. Certament, en molts casos es detecta amb claredat. Per tal de rebatre l'argument exposat reticent a la tècnica, Kathleen Wall argumenta que «If there are, then, no fully reliable narrators, how do we recognize an unreliable one? [...] First, unreliable narration is invariably signaled by the author in the form of verbal or mental habits that would problematize narration of the issues at hand. Or there are contradictions or inconsistencies in the diegesis that undermine or question the accuracy of the narrative. These verbal habits and diegetic inconsistencies must be presented as more than interesting and human aspects of character; they must problematize, complicate, or undermine our understanding of the central issues of the work as a whole».⁶ En efecte, és precisament la problematització de la veu narrativa quan aquesta interfereix notòriament en un relat que s'assenyala com a no acurat, allò que caracteritza la narració no fiable. I és en aquesta funció obstaculitzadora de la veu narrativa on el text reconduïx el centre de gravetat de l'obra, que passa de ser la història a ser el mode de narrar-la i les dificultats mateixes en el relat d'aquesta. Per això podem parlar de la funció metaficcional de la narració no fiable. El text mateix actua en contra simultàniament de la versió del narrador, i així estableix una doble lectura que s'assembla força al procediment de la ironia. La tècnica, doncs, no

5. W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Londres: Penguin, 1987, p. 158.

6. K. WALL, «The Remains of the Day And Its Challenges to Theories of Unreliable Narration», *Journal of Narrative Technique*, núm. 24, 1994, p. 39.

actua en contra de l'autor, amb un lector que interpreta el text elucubrant sobre la veu en contra de l'autor implícit (molt menys, l'autor real), ans al contrari: la intenció del text (a vegades al·ludida de l'autor implícit) és precisament conduir el lector a qüestionar la versió del narrador. En conseqüència, el text mateix dona les pautes per pensar el narrador com a no creïble i introduir així tota una reflexió sobre les fal·làcies del discurs i les incerteses dels valors de veritat que s'hi atribueixen.

En la discussió de la no fiabilitat, els narratòlegs han estudiat les qüestions següents: la personalització de la «no fiabilitat», en què la crítica ha intentat definir com es construeix un personatge-narrador no fiable i en què ha intentat determinar alguns casos més problemàtics de narradors heterodiegètics i despersonalitzats;⁷ lligada amb aquest, la discussió de si la fiabilitat es construeix només sobre la veu del personatge o sobre altres elements;⁸ la relació entre la fiabilitat del narrador i el coneixement en la ficció;⁹ com intervé la qüestió ideològica i personal en la realitat ficcional;¹⁰ i el paper del lector en relació amb l'efectivitat i al funcionament de la tècnica amb el pas del temps.¹¹

7. La majoria d'estudis es troben amb aquest problema, que va estudiar per primera vegada W. RIGGAN, *Picaros, Madmen, Naiifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman: U of Oklahoma P, 1981. Hi ha estudis excel·lents amb relació a la construcció de narradors homodiegètics no fiables, com per exemple, U. MARGOLIN, «The Doer and the Deed: Action as a Basis for the Characterization in Narrative», *Poetics Today*, vol. 7: núm. 2, 1986, p. 205-225; o, quant al gènere dramàtic, B. RICHARDSON, «Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage», *Comparative Drama*, vol. 22: núm. 3, 1988, p. 193-214. Vegeu també l'anàlisi recent sobre no fiabilitat en narradors heterodiegètics a D. MEINDL, «(Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective», dins *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, ed. J. Pier, Berlin-Nova York: Walter de Gruyter, 2004, p. 59-82; G. MARTENS, «Revising and Extending the Scope of the Rhetorical Approach to Unreliable Narration», dins *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, E. D'HOKER I G. MARTENS (ed.), Berlin-Nova York: Walter de Gruyter, 2008, p. 77-105. Vegeu aquest volum recent per a l'estat de la qüestió, tant per a la conceptualització de la tècnica com per a l'estudi de casos particulars.

8. Vegeu, per exemple, YACOBI, «Fictional...»; J. PHELAN; M. P. MARTIN, «The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*», dins *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. D. Herman, Columbus: Ohio State UP, 1999, p. 88-109; J. PHELAN, «Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*», *Narrative*, vol. 15: núm. 2, maig 2007, p. 222-238.

9. M. FLUDERNIK, «Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability», dins W. GRÜNZWEIG; A. SOLBACHED (ed.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, p. 75-95; G. OLSON, «Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators», *Narrative*, vol. 11: núm. 1, gener 2003, p. 93-109.

10. D. COHN, «Discordant Narration», *Style*, vol. 32: núm. 2, estiu 2000, p. 307-316.

11. A. NÜNNING, «"But will you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction», *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik (AAA)*, vol. 22: núm. 1, 1997, p. 83-105; i «Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses», dins *Grenzüberschreitungen...*, p. 53-73; B. ZERWECK, «Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction», *Style*, vol. 35: núm. 1, primavera 2001, p. 151-178; V. NÜNNING, «Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-historical Narratology», *Style*, vol. 38: núm. 2, 2004, p. 236-252; PHELAN, «Estranging...».

En la literatura catalana trobem un exemple claríssim d'un narrador no fiable que segueix els paràmetres amb què la crítica ha definit aquesta veu. Em refereixo al conte de Pere Calders, «Una curiositat americana», publicat al volum *Cròniques de la veritat oculta* (1955). El conte narra la història d'un home que rep la visita d'un desconegut a qui dispara i mata accidentalment al bell mig de la sala de casa seva. Com que no sap què fer amb el cadàver, finalment l'abandona penjat en un armari i, en tornar d'unes vacances, el troba tan ressec, que el col·loca al rebedor de casa com si fos una escultura, tot vestint-lo d'indi americà [sic]. Si la història ja es presenta com a graciosa i estrafolària per si mateixa, ho és molt més per la veu que l'explica, el to immensament cínic de la qual converteix la narració en un conte volgudament humorístic. El registre humorístic rau, justament, en la creació plena d'un narrador no fiable, que permet a Calders d'introduir una visió grotesca i ambivalent dels indis, dels colombians i de les dones que altrament no podria presentar. Un seguit d'elements ens permetran dilucidar que el conte pretén que el lector estableixi gradualment una distància amb el narrador trencant el sobreentès pacte narratiu i acabant per desaprovar completament l'actuació del narrador en el seu relat. Aquest conte, alhora, ens permetrà de veure el sentit en la distinció que Dorrit Cohn fa dins de la narració no fiable entre narradors no fiables i narradors discordants.

El conte comença amb la menció de la curiositat dels amics quan veuen l'estranya figura al rebedor del personatge principal i narrador. El comentari del narrador tan bon punt arrenca la narració que «fins ara no em decideixo a donar detalls, tenint per segur que el temps transcorregut m'estalviarà complicacions»,¹² ja suposa un primer indici d'una narració problemàtica que el mateix narrador suggereix però no explica. A partir d'aquí, el conte desplega una sèrie d'elements que defineixen aquest narrador no fiable. D'entre els factors que hem esmentat, aquest relat en presenta dos: l'ús del llenguatge connotat per a la narració de la història i els judicis i accions que ens indiquen la seva personalitat. A diferència d'altres narradors no fiables, aquest narrador no és de fiar no tant perquè no relati correctament els esdeveniments, inventant-los o donant-ne una falsa referència, sinó perquè adopta respecte d'aquests una perspectiva que modifica la història d'una manera que el text en conjunt remarca com a incongruent o desajustada. És a dir, no és fiable perquè explica els esdeveniments des d'un punt de vista diferent a com el lector entén que aquests s'haurien d'exposar. Dorrit Cohn va establir aquesta distinció fonamental entre els narradors no fiables, anomenant els que no eren fiables pels seus judicis «narradors discordants». El narrador d'«Una curiositat americana» és, sens dubte, un narrador discordant que a voltes recorda el narrador de «The Tell-Tale Heart» (1843) d'Edgar Allan Poe.

12. P. CALDERS, *Obres completes I*, Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 249.

Entre els procediments que ajuden a distingir un narrador discordant, Cohn esmenta dues formes per mitjà de les quals el narrador no fiable declara de manera oberta les opinions subjectives amb la funció d'interferir en el relat: la verbalització «gnòmica» de les idees personals, és a dir, «by way of generalizing judgmental sentences that are grammatically set apart from the narrative language by being cast in the present tense» i que, en conseqüència, es distingeixen del mer relat de la història i fins i tot a vegades el comenten; i per la verbalització «adjectiva» de les idees, és a dir, «by judgmental phrases that infiltrate descriptive and narrative language and that often apply to the other characters of the fictional world».¹³ Es poden observar aquests judicis del narrador no fiable quan el to vers algun personatge, per exemple, és despectiu. Aquests dos tipus d'ús del llenguatge fan que el narrador no fiable es posi personalment en evidència. Si hi afegim les accions del personatge-narrador, aquests són els elements amb què «Una curiositat americana» guia el lector en la seva relació amb el narrador del conte.

Com que a «Una curiositat americana» només hi ha un narrador, el text no ofereix versions alternatives explícites sinó que, com dèiem abans, les presenta com a subtext, silenciades, només indicades. El procediment d'un sol narrador en primera persona és habitual en la narració no fiable, però implica que és aquest mateix qui ha de fer-ne explícita la manca de fiabilitat. Els comentaris del narrador posen en evidència una personalitat amb unes aficions poc usuals, com per exemple, el coneixement d'armes que demostra, que és indicador d'una certa mentalitat que no rebutja la violència. La manca de principis morals, la hipocresia, el cinisme i l'ús del llenguatge el fan un narrador no fiable en els judicis, és a dir, en la perspectiva que adopta. La hipocresia del narrador, per exemple, és present quan el senyor de Colòmbia ja ha rebut el tret i no dona senyals de recuperar-se sinó més aviat d'ensopir-se. El narrador diu que «de bo de bo, jo començava a sentir-me irritat. D'aquell amic de Colòmbia (i de la seva senyora i les nenes), tant se me'n donava; hauria pogut passar molts anys sense saber-ne més» (252). Continuament, l'educació l'obliga a comportar-se hipòcritament, com quan admet que «Estava temptat d'aixecar-lo d'una bursada i obligar-lo a trobar-se bé. Però el meu paper d'amfitrió m'ho impedia» (251). Així, davant del visitant, el narrador manté les formes, però el conte mostra la distància entre el que pensa i el que fa en presència dels altres. La hipocresia en les seves actuacions va acompanyada d'un accentuat cinisme que impregna el to del relat de manera creixent. És precisament el perfilament d'aquest cinisme el que confegeix un humor negre al text, que després influirà enormement en altres autors i contistes catalans.¹⁴ Aquest cinisme provoca una distància abismal

13. D. COHN, «Discordant Narration», *Style*, vol. 34: núm. 2, estiu 2000, p. 308.

14. Per a una trajectòria de l'humor català al segle XX, vegeu M. CASACUBERTA i M. GUSTÀ (ed.), *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat,

entre els esdeveniments que ocorren i les preocupacions i la perspectiva que el narrador en té. Això explica que, quan el visitant es troba molt malament, el narrador tingui la força de comentar tan cínicament que «Sempre he sentit dir que una persona no es mor així com així, i no podia creure que aquella, sense reals motius que jo pogués reconèixer, donés un pas de tanta transcendència en el sofà de casa meva» (252). Heus ací la gran preocupació d'aquest narrador. «Nyicris» (253), renega, quan se li mor amb tan poca educació. Dels remordiments ja no se'n parla més, sinó que allò que ha estat, literalment, un homicidi involuntari esdevé un lleig per part del mort, que no la víctima. La víctima, sorprenentment, passa gradualment de ser el mort a ser el pobre narrador, qui ha de passar pel mal tràngol de tenir un senyor que es mor al sofà de casa seva. En la carta que el narrador escriu temptativament a una esposa que imagina que existeix es subratlla aquest cinisme, ja que no és capaç d'acabar l'argument retòric que elabora amb cerimònia: «També us servirà de conhort, i d'exemple per als vostres fills (si és que n'hi ha), el saber que l'últim pensament del desaparegut ha estat per a un gran ideal americà. En fi. Penseu que, encara que ens hagi deixat, el seu record, etc., etc.» (254). Aquestes paraules revelen una consciència del llenguatge retòric que el narrador utilitza per explicar la història, no només per dirigir-se a la suposada esposa del mort. «Nyicris», juntament amb els altres adjectius «fleuma» (250) o «persona esveradissa» (252), són exemples de la manera en què l'adjectivació del narrador pretén distorsionar com el lector percep el visitant: els fets demostren que el visitant es queixava perquè realment s'estava morint. D'aquesta manera, el relat estableix un narrador que no és ni perceptiu ni honest amb la realitat, sinó que més aviat ofereix una perspectiva enganyosa de la història.

A més a més, la carta a la vídua exemplifica els valors morals del personatge: la mort d'aquesta persona no l'afecta per res que no sigui purament material. El narrador no només no assumeix cap responsabilitat com a homicida del senyor de Colòmbia, sinó que, a més, mai es presenta com a tal. La indiferència en aquest sentit es veu en les preocupacions que el relat fa explícites. L'objectiu de la carta no és demanar disculpes a la vídua, sinó únicament trobar una adreça on enviar el cos. Però la jugada surt malament perquè els prejudicis masclistes l'indueixen a pensar que la dona voldrà investigar. El prejudici que «la senyora voldria saber detalls i, si tenia l'obstinació que acostumen a tenir les dones d'una determinada edat, no sabia fer-se càrrec de les coses» (254) constitueix un dels comentaris «gnòmics» amb què un narrador no fiable es posa de manifest segons Cohn. Són els prejudicis els que fan veure i explicar la realitat d'una manera condicionada. Els últims residus de culpabilitat s'esbandeixen ràpid: «Em va semblar millor continuar ignorant qui era,

1996. Vegeu especialment, referent a Calders, el capítol de M. CAMPILLO, «La mirada de Pere Calders», p. 107-120.

perquè no m'unia cap lligam d'afecte, amistat ni coneixença amb ell i creia que allò, aquell accident, li hauria pogut ocórrer a qualsevol altra banda. Jo ho hauria llegit al diari, sense que la meua pau interior es pertorbés; el fet que la casualitat hagués triat casa meua per a enllestir aquella persona no m'obligava a sentir-m'hi especialment interessat, ja que no deixava d'ésser un desconegut» (254).

Amb «la consciència neta i el cap despert», la indiferència moral del narrador en relació amb el crim s'exagera definitivament en la resolució pràctica de la situació. El narrador llavors dedica dos llargs paràgrafs a disquisicions pràctiques sobre com embolicar paquets de gran volum, a partir de la ja en aquest punt gairebé «anècdota» d'haver de desfer-se d'un cos inert. El pas de l'adreça del difunt a la manera pràctica de desfer-se'n com a focus d'interès de la narració marca el desenvolupament del relat, el cinisme del qual culmina amb la llarga descripció de les vacances, que desplaça finalment la preocupació pel crim comès a un darrer terme. Tement no trobar cap més alternativa que marxar de casa un temps per tal de no ser descobert, decideix prendre's les vacances merescudes. Dels vuit darrers paràgrafs del conte, els quatre primers tracten els detalls de les vacances, particularment la pesca d'aigües quietes, els esquers de la marca «Locke» i les petites aventures. Per si la disquisició, que el narrador indica assenyalant que «volia dir-ho en la primera ocasió que tingués» (255), hagués passat desapercibuda, les ganes d'explicar altres coses més interessants que el fet lamentable de tenir un cadàver a casa li fan admetre que «si no fos altra la història que ens ocupa, m'agradaria d'explicar tota una cadena d'afortunades circumstàncies» (256). Ja al final del conte, en què el desenllaç ens portarà a entendre la figura del rebedor inicial, la veu arriba al punt màxim de revelació de la seva no fiabilitat narrativa. Fastiguejat de la ciutat però recuperat, té la gran fortuna de trobar el cadàver sec a l'armari, amb l'aspecte d'un delicat objecte etnogràfic.¹⁵ La polidesa de senyor de Colòmbia l'entendreu, i la no fiabilitat del narrador s'accentua encara més a causa de l'egoisme feroç i la mirada xenofòbica d'aquest entendent. El relat es tanca amb la sinistra «solució definitiva», que ret un homenatge grotesc al panamericanisme de la víctima: li posa unes «faldilles, fetes d'una tela índia de colors». Després de penjar-lo d'un clau al rebedor, vestit d'aquella manera «el senyor de Colòmbia semblava una curiositat americana» (276). La manca de fiabilitat d'un tranquil homicida culmina amb una ridiculitzada simplificació de les reivindicacions panamericanes. El relat deixa a parer del lector com cal llegir la sinistra «anècdota» i la representació dels colombians i dels indis.

15. Aquest fet és remissiu dels fets fantàstics integrats en la versemblança del món ficcional de Calders, però amb una forta dimensió etnogràfica molt problemàtica. Per al tractament dels fets fantàstics, vegeu G. TAVANI, «Les raons de la paradoxa», dins R. CABRÉ (ed.), *Pere Calders o la passió de contar*, Vic: Eumo, 1997, p. 57-65.

Si la transformació d'una història sobre un homicidi en el relat d'una «curiositat americana» revela clarament i distinta un narrador en qui el text mateix indica que el lector no pot confiar, sovint el problema de la fiabilitat narrativa no es treballa d'una forma tan extrema. En la majoria dels casos, s'indaga en les dificultats i en el dubte de la fiabilitat dels discursos. És en aquest punt que nombrosos textos narratius no presenten d'una forma clara un narrador no fiable, sinó que exposen incerteses sobre la fiabilitat de la veu narrativa. Justament, en aquest significatiu conjunt de textos, la classificació entre narració fiable i narració no fiable es demostra altament problemàtica.

El mètode que ens ha d'ajudar a distingir en quins casos el principi de la fiabilitat narrativa és rellevant és la identificació d'aquest com a problema, és a dir, la interferència de la veu narrativa en el relat acurat de la història com a centre neuràlgic del text. Autors com Herman Melville, Henry James, Joseph Conrad, Fox Madox Ford, Virginia Woolf, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Vladimir Navokov, Louis-Ferdinand Céline, Albert Camus, Juan Benet o J. M. Coetzee en són alguns exemples. Com a problema, la fiabilitat narrativa pot elaborar formes i graus diversos de distanciament entre la història i la manera com es narra. En aquests casos, sembla convenient que parlem no tant sobre la «no fiabilitat» («unreliability») com sobre «el problema de la fiabilitat», en la mesura que aquest plantejament ens doni més llibertat a l'hora de contemplar la complexitat dels factors i els efectes que abraça.

De fet, és la presentació del dubte allò que fa evident l'extraordinària rellevància de la fiabilitat discursiva, no només com a principi literari sinó també en l'àmbit dels discursos no ficticials. El dubte, doncs, articula un qüestionament general de les capacitats del llenguatge que, en els autors esmentats participa, a més, en la confusió dels discursos ideològics del moment. Si recuperem l'exemple del començament, *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner, ens permet dilucidar la necessitat de replantejar la discussió sobre la fiabilitat en la narració. *Absalom, Absalom!* conté quatre narradors personalitzats i un narrador heterodiegètic. L'últim, Shreve McCannon, s'ajusta fàcilment a la categoria de «narrador no fiable» establerta per la crítica perquè la novel·la en conjunt convida clarament el lector a no confiar-hi i a sospitar que la història de Thomas Sutpen podria haver passat de manera molt diferent a com ell l'explica. En aquest sentit, com per al narrador d'«Una curiositat americana», l'esforç definidor dels narratòlegs es demostra molt valuós. Tanmateix, la novel·la complica la transparència d'aquesta no fiabilitat creant la veu d'un altre narrador que se situa en els límits de la confiança del lector i que s'instal·la en la incertesa, i així expressa la fragilitat de la comunicació lingüística. La veu de Mr. Compson, testimoni directe de la història i gran especulador alhora, dibuixa el llarg procés de la persuasió narrativa, i crea confusió en l'actitud que el text demana del lector o lectora respecte a aquesta veu. El text elabora el pro-

blema de la fiabilitat, doncs, per mitjà d'aquestes veus amb graus diversos de convenciment, i finalment situa la incertesa com a eix del relat.

En aquesta novel·la, de manera similar a com ho planteja Benet a *Volverás a Región* (1967), Faulkner pretén explorar els límits del llenguatge en l'explicació d'una història que dins del marc ficcional de la novel·la es determina com a real, històrica. Per aconseguir aquest objectiu, utilitza el principi de la fiabilitat situant-lo al centre de la narració i establint-lo no ja com a principi sinó com a problema. La novel·la qüestiona la capacitat dels individus d'explicar una història del passat a partir de la memòria o, quan aquesta és deficient o no serveix perquè conté buits o imprecisions, per mitjà de la imaginació, o fins i tot, de la ficció. El passat és en part irrecuperable, però l'ésser humà no se'n sap avenir. El problema de la fiabilitat es treballa a partir de l'enigma narratiu, un buit de coneixement en alguns esdeveniments de la història sobre el qual ningú a l'abast hi té accés. Es confegeix un relat de múltiples veus juxtaposades que ofereixen una multiplicitat de versions que revelen graus de fiabilitat diversos i estableixen distàncies variables entre narrador i història. La tensió narrativa expressada en aquestes versions i el procés d'erosió de l'autoritat narrativa en aquesta confrontació constitueixen la base expositiva del problema de la fiabilitat en aquesta novel·la. Les versions avancen des de la detecció de l'enigma en la història cap a una solució d'aquest que no és factual sinó imaginada, de manera que la narració avança d'allò que els narradors saben cap a allò que els narradors, com que no ho saben, especulen primer, i s'inventen després. I és així com la narració acaba basant la resolució de l'enigma en el poder de persuasió de les paraules, més que no pas en el coneixement dels esdeveniments.

Absalom, Absalom! explica la història de Thomas Sutpen, un home que va voler enriquir-se i construir una plantació a Mississipi important esclaus de les Antilles. Es va casar i tingué dos fills, Henry i Judith. Henry conegué Charles Bon a la universitat i el portà a casa, Judith se'n va enamorar, els dos nois van anar junts a la guerra i finalment Henry va acabar matant Bon d'un tret. L'enigma de per què Henry va matar Bon és irrecuperable cinquanta anys després perquè els testimonis en desconeixen els motius. Rosa Coldfield, cunyada de Thomas Sutpen, planteja la història de manera nostàlgica, però no com a intriga, cosa que sí fa el segon narrador, Mr. Compson, un amic de la família. Si bé el relat de Miss Rosa és altament subjectiu i emotiu, la seva autoritat en la narració del que ha passat no es qüestiona. Malgrat això, Rosa només explica repetidament allò que li ha quedat imprès en la memòria i que li causa frustració. El llenguatge de Miss Rosa exposa els prejudicis però no té la intenció de distorsionar la història per tal que qui l'escolta trobi la narradora menys culpable o més víctima, com sí succeeix a «Una curiositat americana». Si bé la seva fiabilitat està condicionada per la intensitat de l'emoció en el relat, la novel·la no assenyala que estigui tergiversant la història, només en remarca els termes que utilitza fruit dels prejudicis.

Mr. Compson, però, exposa l'enigma narratiu com a tal i pretén que el relat trobi alguna cosa més que expliqui alguns buits. Ell sí que intenta reunir el coneixement que té i que li ha arribat de diverses fonts fins allà on pot. El seu relat basteix l'autoritat narrativa a partir de l'esment acurat de les fonts d'informació. Després, però, es troba que vol especular sobre les diverses possibilitats que explicarien que Henry mati Bon, en allò que Albert Guerard va anomenar «narration by conjecture» a *The Triumph of the Novel*.¹⁶ Entre aquestes, destaca la que Mr. Compson considera més probable, que Bon tingués una altra dona i que Thomas Sutpen temés la bigàmia amb Judith. Aquest fet, finalment, no és inventat, perquè es trobà una fotografia de la dona i del nen i perquè el fill de Bon, Charles Etienne Saint-Valery Bon, anirà a plànyer la mort del seu pare i uns anys després serà acollit a l'explantació per Judith i la seva germanastra Clytie. Així doncs, l'especulació gira al voltant del motiu real pel qual Henry matà Bon. Mr. Compson va més enllà del que sap en el relat dels episodis en què Bon i Henry visiten la dona octarona no reconeguda de Bon, episodis dels quals no hi ha testimonis i que podrien ser fruit de la imaginació.¹⁷ Mr. Compson emfasitza sobretot el que Henry devia haver pensat i el que tots dos es devien haver dit o devien haver sentit, una informació que depassa el que un mer testimoni objectiu podria narrar. Tant és així que, com Mieke Bal afirma, «When an utterance which is narrated at the second level is not perceptible, this is also an *indication of fictionality*, and indication that the narrated story is invented. If the narrator's realistic rhetoric seeks to set up the pretence that it relates true facts, it can never represent the thoughts of actors other than itself».¹⁸ Mr. Compson, doncs, comença a fer un ús conscient de la persuasió per suplir els buits de la història per tal de donar-li més cos i coherència. Certament, com Hugh Ruppersburg suggereix: «Relying on some facts and considerable theorizing, he assumes the role of an omniscient narrator producing internal narrative. To his credit, he does not camouflage his theories. He probably believes they are good ones, that he can judge character astutely. As a result, he reports thought and dialogue, analyzes character motivations, and draws conclusions quite persuasively. Yet his very persuasiveness, in the novel's overall context, identifies him as fallible source of fundamentally unreliable narrative».¹⁹

Malgrat que Ruppersburg designa com a no fiable l'especulació de Mr. Compson, una distinció crucial amb la narració no fiable definida per la crítica fa que no

16. Vegeu A. J. GUERARD, *The Triumph of the Novel*, Nova York: Oxford UP, 1976.

17. Una octarona, en el llenguatge racial de l'època era una dona que tenia set parts de «sang blanca» i una de «negra». A Nova Orleans, era corrent fins a la guerra civil nord-americana que els homes blancs les tinguessin com a concubines i mantingudes. Per això Bon no es devia casar amb ella.

18. M. BAL, *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: U of Toronto P, 1985, p. 136.

19. H. M. RUPPERSBURG, *Voice and Eye in Faulkner's Fiction*, Atenes: U of Georgia P, 1983, p. 111. Aquest és, probablement, un dels estudis més complets sobre la veu i la perspectiva narrativa a Faulkner.

s'ajusti a aquesta forma. Certament, com bé comenta el crític, l'erosionada autoritat narrativa de Mr. Compson, pel seu accés limitat al coneixement i per la seva capacitat imaginativa i especulativa, no el priva mai de la deferència de fer notar en tot moment en quin terreny es pronuncia. És a dir, la gran diferència entre aquest narrador i un narrador no fiable és que aquest es nega a tergiversar la història assumint com a certs fets que són merament especulacions. Mr. Compson no barreja l'especulació amb fets reals, sinó que més aviat dibuixa els límits del seu relat. Ho adverteix d'aquesta manera:

It is just incredible. It just does not explain. Or perhaps that's it: they don't explain and we are not supposed to know. We have a few old mouth-to-mouth tales we exhume from old trunks and boxes and drawers letters without salutation or signature, in which men and women who once lived and breathed are now merely initials or nicknames out of some now incomprehensible affection which sound to us like Sanskrit or Chocktaw; we see dimly people, the people in whose living blood and seed we ourselves lay dormant and waiting, in this shadowy attenuation of time possessing now heroic proportions, performing their acts of simple passion and simple violence, impervious to time and inexplicable. Yes, Judith, Bon, Henry, Sutpen: all of them. They are there, yet something is missing; they are like a chemical formula exhumed along with the letter from that forgotten chest, carefully, the paper old and faded and falling to pieces, the writing faded, almost indecipherable, yet meaningful, familiar in shape and sense, the name and presence of volatile and sentient forces; you bring them together in the proportions called for, but nothing happens; you re-read, tedious and intent, poring, making sure that you have forgotten nothing made no miscalculation; you bring them together again and again nothing happens: just the words, the symbols, the shapes themselves, shadowy inscrutable and serene, against that turgid background of a horrible and bloody mischancing of human affairs. (83)

L'afirmació tan explícita dels límits de la narració del passat manté l'enigma narratiu no resolt, de manera que es preserva la fiabilitat fonamental del relat.

Si bé les limitacions del coneixement i l'especulació psicològica i fàctica erosionen l'autoritat narrativa de Mr. Compson, el recurs a les fonts i el reconeixement final que l'enigma és irresoluble constitueixen el contrapunt que fan la veu de Mr. Compson inclassificable dins dels paràmetres amb què la crítica defineix un narrador no fiable. Mr. Compson és, bàsicament, un gran mestre de la persuasió narrativa, però no un narrador no fiable clar. Si tots els relats són persuasius, els que es produeixen al voltant dels enigmes narratius ho són molt més i amb efectes molt diferents perquè la persuasió té la funció de substituir, emplenar, els buits de la nar-

ració. És a dir, la persuasió es troba al servei d'una creença que no es basa en fets verificables i esdevé la font de bastiment d'una altra mena d'autoritat narrativa, que pot ser molt poderosa. Per aquest motiu, la veu de Mr. Compson se situa en el dubte que encarna el problema mateix de la fiabilitat narrativa.

La veu de Mr. Compson ve seguida per la rígida i temerosa veu del seu fill Quentin Compson, qui té més informació per part de l'avi, Grandfather Compson, i qui afegeix que aquest li va dir que Bon era el fill il·legítim de Thomas Sutpen. Aquesta revelació del relat de Quentin incita a una altra lectura del motiu pel qual Henry va matar Bon: per prevenir l'incest. Però encara hi ha fils sense lligar en tot això, i Quentin no s'atreveix a anar més enllà i no reprèn el llenguatge de la probabilitat que adopta el pare.

Quentin proporciona una versió testimonial a Shreve, el seu company d'habitació a Harvard que sent fascinació per el Sud mitificat. Entusiasmada amb el relat, Shreve interromp, clarament distorsiona els fets i vol saber tot allò que Quentin no sap. Per exemple, Shreve contínuament es refereix a Rosa Coldfield com a «Aunt» però Quentin el corregeix per «Miss» i confon Manassas amb Gettysburg.²⁰ Però la seva no fiabilitat va molt més enllà. La seva actitud davant del relat el delata quan pressiona Quentin per continuar ell mateix el relat: «you wait. Let me play a while now» (231). Per a Shreve la plausibilitat en el joc de narrar és molt més important que el coneixement del què va passar: «Because why not? Because listen. What was it the old dame, the Aunt Rosa, told you about how there are some things that just have to be whether they are or not, have to be a damn sight more than some other things that maybe are and it don't matter a damn whether they are or not?» (266). I és per això que no li representa cap problema inventar i canviar allò que creu que dona més cos, més emoció i més dramatisme a la història. És en aquest punt on la ideologia i el prejudici tenen el seu paper, ja no només com a comentari lateral de la història sinó com a eix en la reconstrucció d'aquesta.

En aquest sentit, Shreve inventa un fet essencial que li permet resoldre del tot el problema: el motiu perquè Henry mata Bon és perquè és el fill mulat (i, per tant, il·legítim al Sud) de Thomas Sutpen. És a dir, Henry hauria assassinat Bon per racisme i preservació de la «whiteness». En una escena de gran patetisme, la veu narrativa de la qual no es distingeix prou però que esmenta quelcom que després Shreve assumeix com a cert, Thomas Sutpen crida Henry durant la guerra per dir-li que Bon és «part negre». I aquesta és l'assumpció que Shreve fa per extreure'n la conclusió moral i històrica dels fets: que sempre hi haurà un mulat molt blanc que

20. La confusió és important perquè aquestes dues batalles de la guerra civil nord-americana tenen conseqüències oposades. La de Manassas, l'any 1861, la guanyen els Confederats, una victòria que va donar una empenta al Sud al principi de la guerra; mentre que Gettysburg, l'any 1863, representa la gran vençuda per als confederats i la retirada de les tropes del General Lee, gets que pronostiquen el resultat final de la guerra. D'això se'n dedueix que Shreve no té prou coneixement històric per interpretar correctament la història dels Sutpen.

ens farà pensar que és blanc i que es barrejarà i engendrarà éssers «racialment» mesclats, la pitjor hipòtesi pensable en la cultura biracial del Sud des de l'època dels fets fins a la de la publicació de la novel·la. Referint-se a aquesta conclusió, Noel Polk suggereix que «we should be suspicious of the suddenness and the sufficiency with which the race card provides a solution for the boy's narrative convolutions».²¹ Shreve no només reproduceix sinó que construeix de manera premeditada la gran por que el discurs violent racial del moment escampava: la desaparició de la «puresa blanca».²² Faulkner utilitza, doncs, un narrador clarament no fiable per completar la història enigmàtica dels Sutpen i per racialitzar-la. Però aquesta solució és incerta si la contraposem a les altres narracions de la història, de manera que la polifonia del text en què les veus s'articulen per problematitzar la fiabilitat situa finalment la novel·la en un profund estat d'incertesa i d'inquietud genuí de la novel·la moderna. La novel·la manté així una posició no definida respecte del discurs racial que s'estava discutint intensament al Sud dels Estats Units en aquell moment. En conseqüència, el problema de la fiabilitat a *Absalom, Absalom!* serveix simultàniament per a una reflexió metaficcional i per a definir la fragilitat i la confusió dels discursos i del conflicte racial contemporanis.

Els mecanismes tècnics que permeten la definició de Shreve com a narrador no fiable, doncs, són el llenguatge connotat que utilitza, que el fa un narrador discordant, com quan es refereix a Sutpen com a «demon»; la contradicció de la seva versió dels esdeveniments amb la de Mr. Compson en els casos en què aquest ha tingut testimonis directes, com quan Shreve decideix que no va ser Bon qui va caure ferit sinó Henry; l'accés limitat al coneixement; la invenció directa d'allò que no sap, entre d'altres, la construcció del complet desconegut Charles Bon com a personatge i la seva mare Eulalia Bon; l'atribució de la qüestió racial al motiu pel qual Henry matà Bon; i finalment, els comentaris del narrador, com el que s'ha citat al començament de l'assaig, en què el narrador heterodiegètic instiga el lector a desconfiar d'un Shreve a qui el llenguatge mateix revela com a distorsionador.²³

En el cas d'*Absalom, Absalom!*, doncs, el treball de la fiabilitat narrativa és molt complex perquè s'articula a partir de l'erosió i del bastiment simultanis de l'autori-

21. N. POLK, *Children of the Dark House: Text and Context in Faulkner*, Jackson: UP of Mississippi, 1996, p. 138.

22. Sobre la representació de la qüestió racial a *Absalom, Absalom!*, vegeu especialment E. SUNDQUIST, *Faulkner: The House Divided*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983; P. M. WEINSTEIN, *What Else But Love? The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison*, Nova York: Columbia UP, 1996; T. M. DAVIS, *Faulkner's Negro: Art and the Southern Context*, Baton Rouge: Louisiana State UP, 1983; B. LADD, *Nationalism and the Color Line in George W. Cable, Mark Twain, and William Faulkner*, Baton Rouge: Louisiana State UP, 1996.

23. Ja vaig analitzar extensament la construcció d'aquest narrador com a no fiable a M. PUXAN, «Narrative Strategies on the Color Line: The Unreliable Narrator Shreve and Racial Ambiguity in Faulkner's *Absalom, Absalom!*», *Mississippi Quarterly*, vol. 60: núm. 3, estiu 2007, p. 529-559.

tat narrativa, al voltant dels grans conceptes de la polifonia, el coneixement, la subjectivitat individual i col·lectiva, el llenguatge i, finalment, la veritat. Els conceptes s'articulen a partir d'una tensió entre les veus, entre el testimoni i la manca de coneixement, el sentiment personal i el prejudici social, el llenguatge com a instrument comunicatiu i com a instrument creatiu, i la veritat com allò a què podem arribar o com l'enigma mateix. I és en aquest punt de tensió on la novel·la instal·la el dubte, la incertesa sobre els límits i les possibilitats de la fiabilitat narrativa. Aquest dubte és, precisament, el nucli del problema de la fiabilitat, i a la vegada n'és, irònicament, l'única representació fiable.

Els casos que he exposat pretenen aclarir dues qüestions bàsiques. D'una banda, que la tècnica del narrador no fiable és un recurs narratiu sofisticat i altament eficaç en la reflexió metaficcional sobre la comunicació narrativa i lingüística en general. Com a tal, la tècnica demana un seguit d'indicadors que permeten dibuixar una doble lectura del text, en què la versió del narrador i la que ofereix el text en general, exposada o al·ludida, no corresponen plenament. D'altra banda, la breu anàlisi d'*Absalom, Absalom!* denota la necessitat de replantejar el debat de l'anomenada «no fiabilitat narrativa». En aquesta obra, una veu com la de Mr. Compson i l'elaboració de versions contradictòries expressades per veus amb graus de fiabilitat diverses evidencien la inadequació dels intents de dibuixar una línia divisòria entre narració fiable i narració no fiable. Textos com aquests més aviat exigeixen que analitzem la qüestió de la fiabilitat no com una fórmula clara i fixada, sinó de la mateixa manera que els autors la plantegen, és a dir, com el «problema de la fiabilitat» mateix, per al qual els textos adopten les formes que s'ajusten més còmodament al tipus d'efectes i de reflexions que volen produir, i que en molts casos tenen justificacions ideològiques. Per tant, la incertesa en la inconsistència d'un narrador i l'ambivalència que el text ofereix respecte a la seva autoritat narrativa no és res més que una forma d'expressió sofisticada i rica d'un problema que té una presència clara en la vida mateixa. En aquest sentit, abans de dedicar tants esforços per encabir forçadament tanta multiplicitat de formes de la fiabilitat narrativa en les etiquetes de «narració fiable» i l'oposada de «narració no fiable», necessàriament insatisfactòries, potser valdria més que penséssim la primera com una de les formes d'elaboració de la fiabilitat. Per tal d'alliberar-nos d'aquesta rigidesa crítica, cal que analitzem a fons quins debats plantegen cadascun dels textos i quins elements textuais s'utilitzen per al bastiment del principi de la fiabilitat narrativa com a problema. I si jo fins ara no he estat capaç de persuadir els lectors, Melville, un dels més grans mestres del principi de la fiabilitat, convida a la reflexió a aquells qui temen els dubtes i les inconsistències en la literatura, per mitjà del narrador de *The Confidence-Man* amb aquestes paraules:

True, it may be urged that there is nothing a writer of fiction should more carefully see to, as there is nothing a sensible reader will more carefully look for, than that, in the depiction of any character, its consistency should be preserved. But this, though at first blush seeming reasonable enough, may, upon a closer view, prove not so much so. For how does it couple with another requirement—equally insisted upon, perhaps—that, while to all fiction is allowed some play of invention, yet, fiction based on fact should never be contradictory to it; and it is not a fact, that, in real life, a consistent character is a *rara avis*?»²⁴

És per això que l'escepticisme envers l'existència mateixa de la narració no fiable i les possibilitats de definir-la conceptualment i sobre els textos, aquesta tècnica literària mereix una reconsideració. La narració no fiable és del tot justificada siensem que és una de les formes que adopta el principi de la fiabilitat quan s'expressa com a problema, és a dir, de les formes narratives amb què la literatura expressa la incertesa intrínseca de la comunicació que ens és pròpia.

24. H. MELVILLE, *The Confidence-Man. His Masquerade*, ed. Tony Tanner, Nova York: Oxford UP, 1989.