

MIEKE BAL

TEORÍA  
DE LA NARRATIVA  
(UNA INTRODUCCIÓN A LA NARRATOLOGÍA)



**CATEDRA**

Traducción de Javier Franco

© Mieke Bal  
Ediciones Cátedra, S. A., 1990  
Josefa Valcárcel, 27. 28027-Madrid  
Depósito legal: M. 10.113-1990  
ISBN: 84-376-0504-0  
*Printed in Spain*  
Impreso en Lável  
Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

# Índice

INTRODUCCIÓN .....	11
I. LA FÁBULA: ELEMENTOS	
1. Observaciones preliminares .....	19
2. Acontecimientos .....	21
<i>Selección</i> .....	21
<i>Primer criterio: cambio</i> .....	22
<i>Segundo criterio: elección</i> .....	23
<i>Tercer criterio: confrontación</i> .....	24
<i>Relaciones</i> .....	26
<i>El ciclo narrativo</i> .....	27
<i>Otros principios de estructura</i> .....	31
3. Actores .....	33
<i>Selección</i> .....	33
<i>Clases de actores</i> .....	34
<i>Sujeto y objeto</i> .....	34
<i>Dador y receptor</i> .....	35
<i>Ayudante y oponente</i> .....	38
<i>Otra especificación</i> .....	39
<i>Duplicación</i> .....	40
<i>Competencia</i> .....	41
<i>El valor de la verdad</i> .....	42
<i>Otras divisiones en clases</i> .....	44

4. Tiempo .....	45
<i>Duración: dos tipos</i> .....	45
<i>Motivos de esta distinción</i> .....	46
<i>Cronología: interpretación y paralelismo</i> .....	48
<i>Secuencia lógica</i> .....	50
5. Lugar .....	50
6. Observaciones y fuentes .....	53
<i>Fuentes</i> .....	54
II. HISTORIA: ASPECTOS	
1. Observaciones preliminares .....	57
2. Observaciones por secuencias .....	59
<i>Dirección: posibilidades</i> .....	62
<i>Dificultades</i> .....	64
<i>Distancia: tipos</i> .....	67
<i>Funciones</i> .....	68
<i>Lapso</i> .....	69
<i>Anticipación</i> .....	71
<i>Acronia</i> .....	74
3. Ritmo .....	76
<i>Contexto y problemas</i> .....	76
<i>Ritmo global</i> .....	77
<i>Elipsis</i> .....	79
<i>Resumen</i> .....	80
<i>Escena</i> .....	81
<i>Deceleración</i> .....	83
<i>Pausa</i> .....	83
4. Frecuencia .....	85
5. De los actores a los personajes .....	87
<i>Problemas</i> .....	88
<i>Lo predecible</i> .....	90
<i>Elaboración del contenido</i> .....	93
<i>Rellenando el contorno</i> .....	94
<i>Fuentes de información</i> .....	97
<i>El problema del héroe</i> .....	99
6. Del lugar al espacio .....	101
<i>Lugar y espacio</i> .....	101
<i>Aspectos espaciales</i> .....	101
<i>Contenido y función</i> .....	103
<i>Relaciones con otros elementos</i> .....	104
<i>Información</i> .....	105
7. Focalización .....	107
<i>Dificultades</i> .....	107
<i>El focalizador</i> .....	110

<i>El objeto focalizado</i> .....	112
<i>Niveles de focalización</i> .....	116
<i>Suspense</i> .....	119
8. Observación y fuentes .....	121
<b>III. TEXTO: PALABRAS</b>	
1. Observaciones preliminares .....	125
2. El narrador .....	126
<i>«Yo» y «él» son ambos «yo»</i> .....	127
<i>Todo tipo de «yo»</i> .....	128
3. Comentarios no narrativos .....	132
4. Descripción .....	134
<i>Delimitación</i> .....	134
<i>Motivación</i> .....	136
<i>Tipos de descripción</i> .....	138
a) La descripción referencial, enciclopédica .....	138
b) La descripción retórica-referencial .....	138
c) Metonimia metafórica .....	139
d) La metáfora sistematizada .....	139
e) La metáfora metonímica .....	139
f) La serie de metáforas .....	140
5. Niveles de narración .....	140
<i>Formas intermedias: estilo directo y estilo libre</i> .....	142
<i>Relaciones entre textos básicos e intercalados</i> .....	147
<i>Textos narrativos intercalados</i> .....	148
<i>Relaciones entre fábula básica y texto intercalado</i> .....	148
<i>Relaciones entre fábula básica e intercalada</i> .....	148
<i>La fábula intercalada explica a la básica</i> .....	149
<i>Las fábulas se parecen</i> .....	150
<i>Una indicación al lector</i> .....	151
<i>Una indicación al actor</i> .....	152
<i>Textos intercalados no narrativos</i> .....	153
6. Observaciones y fuentes .....	154
<i>Para los que quieren saber más</i> .....	155
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	159
<b>ÍNDICE TEMÁTICO</b> .....	163

## 6. DEL LUGAR AL ESPACIO

Pocos de los conceptos que se derivan de la teoría de los textos narrativos son evidentes por sí mismos, e incluso se han mantenido tan vagos como el concepto *espacio*. Sólo se le han dedicado unas cuantas publicaciones teóricas.

### *Lugar y espacio*

En el capítulo I, apartado 5, comenté el *lugar* como elemento de la fábula. Allí el término se refería a la posición geográfica en la que se situaba a los actores, y en la que tenían lugar los acontecimientos. Los contrastes entre localizaciones y las fronteras en ellos se consideraban medios fundamentales para aclarar el significado de la fábula, e incluso para determinarlo. En principio los lugares se pueden situar, del mismo modo que se puede indicar en un mapa la situación geográfica de una ciudad o un río. El concepto de *lugar* se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula.

La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares. Esta distinción puede dar lugar a una tipología de la presentación espacial. La cuestión general referente a los diversos puntos de percepción que subyacen en el fondo de cada presentación se comentará en el apartado séptimo de este capítulo. En la investigación del espacio narrativo es importante examinar qué aspectos del espacio se pueden presentar.

### *Aspectos espaciales*

Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: *vista*, *oído*, y *tacto*. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor

medida, a la presentación del espacio. Si un personaje oye un murmullo bajo, estará probablemente todavía a cierta distancia de los hablantes. Si puede entender palabra por palabra lo que se dice, entonces está situado mucho más cerca, por ejemplo en la misma habitación o tras una fina pantalla. Un reloj de campanario sonando a lo lejos aumentará el espacio; el cual se percibe de repente susurrando cosas en la proximidad del que susurra. En tercer lugar, está el tacto. Las percepciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial. El tacto indica contigüidad. Si un personaje siente paredes en todas las direcciones estará probablemente encerrado en un espacio pequeño. La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos.

Con la ayuda de estos tres sentidos cabe sugerir dos tipos de relaciones entre personajes y espacio. El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como *marco*. También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio. Un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro, mientras que antes, fuera de ese espacio, se sentía inseguro.

a) Durante horas vagabundé a lo largo del bosque oscuro. De repente, vio una luz. Se apresuró hacia la casa y llamó a la puerta. Con un suspiro aliviado cerró tras sí unos momentos después.

Tanto el espacio interior como el exterior operan como marcos en este ejemplo. Su oposición otorga el significado a los dos espacios.

También se puede considerar inseguro un espacio interior, pero con un significado algo distinto. El espacio interior se puede contemplar, por ejemplo, como encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación y, por consiguiente, la seguridad.

b) Con un suspiro aliviado dejó, finalmente, la puerta detrás. ¡Libre por fin!

En ambos ejemplos el marco ostenta una función altamente simbólica. Por supuesto que éste no tiene por qué ser el caso.

El relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese es-

pacio. En una historia a veces se presentan los objetos, o el objeto, en detalle. En otras historias cabe presentar el espacio de forma vaga e implícita.

### *Contenido y función*

El contenido semántico de los aspectos espaciales se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje. También ahora nos encontramos con una combinación preliminar de determinación, repetición, acumulación, transformación y de las relaciones entre diversos espacios.

La determinación se logra de nuevo sobre la base del *marco de referencia* del lector. Cuando cierto acontecimiento se sitúe en Dublín, significará algo distinto para el lector que conoce bien la ciudad que para el que sólo sepa que Dublín es una gran urbe. La atmósfera opresiva de una vivienda en uno de los barrios pobres de Dublín se presenta de forma bastante detallada en *El retrato de un artista adolescente* de Joyce. Los que ya conozcan esa atmósfera serán capaces de visualizarla mucho más inmediatamente, y a ellos las acotaciones «en la cocina» y «el salón» les evocarán una imagen mucho más precisa.

La determinación funciona aquí también sobre la base de una aplicación general de características. Una capital tiene cierto número de rasgos comunes a toda gran ciudad. Esto también es aplicable al campo, a una aldea, a una calle, a una casa y a toda categoría general. Cuanto más exacta la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añaden a las generales, las cuales se van haciendo cada vez menos dominantes. Pero las características generales nunca dejan de operar. Sólo es posible crear una imagen por medio de características generales.

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio.

El hecho de que «esto está sucediendo aquí» es tan importante como «el cómo es aquí», el cual permite que sucedan esos acontecimientos. En ambos, en los que están implicadas tanto el espacio marco como el tematizado, el espacio puede operar de forma *esta-*

*ble o dinámica.* Un espacio consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes. Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio, países, mares, aire. El héroe de un cuento infantil tiene que atravesar un bosque oscuro para demostrar su valor. Así que hay un bosque. El espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones. Desde un tren veloz, el pasajero no ve los árboles por separado sino como si fueran una larga masa. El espacio se indica, precisamente por esta causa, como espacio en el que se mueve el viajero.

El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso.

El personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento.

Si falta incluso un objetivo experimental, siquiera implícito, el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio. El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro.

### *Relaciones con otros elementos*

Las relaciones entre los diversos elementos en el nivel de la historia surgen a causa de la forma en que se combinan y presentan. Las relaciones entre espacio y acontecimiento se aclaran si pensamos en combinaciones conocidas y estereotipadas: declaraciones de amor a la luz de la luna en una terraza, en sueños de alto vuelo en una taberna, apariciones fantasmales entre ruinas, alborotos en bares. En gran parte de la literatura medieval, las escenas de amor tienen lugar en un espacio concreto, adecuado a la ocasión, el llamado *locus amoenus*, que consiste en un valle, un árbol y un arroyo cantarín. Una combinación prefijada como ésta se denomina *topos*. En la literatura de periodos posteriores también se dan ciertas combinaciones, a veces características de un escritor, a veces de movi-

mientos, a veces incluso de una sola novela. También se pueden desmontar las esperanzas de que un espacio claramente señalado funcione de marco de un acontecimiento *ad hoc*.

El lugar más obvio para buscar ejemplos de las relaciones entre espacio y personaje parece ser la novela naturalista, puesto que tienen la pretensión de describir la influencia del ambiente en el hombre. El alojamiento de una persona está conectado especialmente con su carácter, su forma de vida y sus posibilidades. En este sentido, *El retrato de un artista adolescente* se podría considerar también naturalista. Stephen Dedalus es un producto obvio de unas circunstancias muy humildes. Su forma de vida, su magra dieta, su rascarse incesante contra las pulgas, la constante mudanza hacia barrios cada vez más marginales, entran en total correspondencia con el espacio en que vive. La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo. Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta (Stendhal). Un espacio elevado en el que el personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta de alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad (Kafka, *El Castillo*).

La relación entre tiempo y espacio es de importancia para el ritmo. Cuando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal, a menos que la *percepción* del espacio sea gradual (en el tiempo) y pueda, por lo tanto, considerarse un acontecimiento. Cuando un personaje entra en una iglesia para verla y el interior de la iglesia se presenta «durante» su visita, no habrá interrupción. Las indicaciones espaciales son siempre *durativas*: (un caso extremo de iteración). Al fin y al cabo un objeto permanente estará implicado siempre. En este sentido también la cronología se interrumpe siempre con las indicaciones espaciales. Además, la información referida al espacio se repite a menudo para hacer hincapié en la estabilidad del marco, en tanto que opuesto a la naturaleza transitoria de los acontecimientos que suceden dentro de él. Todas estas relaciones tiempo-espacio pertenecen a las categorías comentadas en los apartados 2 y 3.

### *Información*

Finalmente unas pocas palabras sobre la forma en que se da la información referente al espacio. Como he dicho antes, el espacio es necesario también *implícitamente* en toda actividad que lleva a cabo un personaje. Si va en bicicleta sabemos que es en el exterior y en un camino o en una carretera. Sabemos que duerme en una

cama. De hecho si la información que se añade es que duerme profundamente, podremos suponer que la cama es caliente y cómoda.

Hay diversas formas de presentar *explícitamente* la información sobre el espacio. A veces una *indicación* muy breve sobre los detalles es suficiente.

c) En casa, Juan deja en el suelo la bolsa de la compra, con un suspiro.

d) *Tan pronto como hubo cerrado la puerta, Juan dejó la bolsa de la compra debajo del perchero.*

En c) la indicación del espacio es mínima, sólo sabemos que Juan está de vuelta en su casa. Las presentaciones anteriores de esa casa determinarán si somos capaces de visualizar de forma más o menos detallada cómo es el espacio en que está situado. En d) sabemos más, incluso aunque la indicación sea bastante breve. Sabemos que está en el salón y que no ha seguido, por ejemplo, directamente hasta la cocina, así que debió entrar por la puerta principal.

Cuando se dediquen secciones independientes de la narración a presentar información sobre el espacio por sí solo, nos referiremos a *descripciones*. El espacio no se indica entonces de pasada, sino que es un objeto explícito de presentación.

e) Crucé el descansillo y entré en la habitación que ella me indicó. También en esa habitación la luz estaba completamente excluida, y tenía un olor rancio y opresivo. Habían encendido un fuego en el húmedo y anticuado hogar que estaba más dispuesto a apagarse que a avivarse, y el humo obstinado que flotaba en la habitación parecía más frío que un aire escasamente más pálido —como nuestra niebla en los pantanos. Algunas ramas gélidas sobre la chimenea iluminaban levemente la habitación: o, sería más expresivo decir, turbaban levemente a la oscuridad. Era espaciosa y yo diría que en tiempos bella, pero todo lo allí visible estaba cubierto de polvo y moho, y se caía a trozos. El objeto más sobresaliente era una gran mesa cubierta con un mantel, como si se hubiera estado preparando una fiesta cuando la casa y los relojes se pararon a una. Había una especie de centro en medio del mantel; lo rodeaban tal cantidad de telarañas que su forma era indeterminable; y cuando miré a la extensión de la que recuerdo haberlo visto crecer, como un hongo negro, vi arañas de patas moteadas y cuerpos manchados que entraban y salían corriendo en él como en su casa, como si algún acontecimiento de la mayor importancia pública hubiese llegado a oídos de la comunidad de las arañas.

(CHARLES DICKENS, *Grandes esperanzas*.)

Esta descripción se vincula a la percepción del personaje: su detallismo está motivado por el hecho de que el personaje entra en ese espacio por primera vez. Por consiguiente, el muchacho es curioso y absorbe todos los detalles. Al mismo tiempo, emite un juicio, el cual se anuncia en la segunda frase. Estos aspectos de la descripción, el punto de percepción, la motivación y la relación entre percepciones y opiniones se comentarán en el apartado 7 de este capítulo. De momento sólo es importante señalar que, en un fragmento así, el espacio se presenta explícitamente como elemento independiente. En algunas novelas realistas, se ejecutan descripciones muy precisas del espacio. Es de importancia que los aspectos realistas de esas descripciones estén claramente a la vista: el espacio debe parecerse al mundo real, de forma que los acontecimientos que en él se sitúen sean también plausibles.

Finalmente, se puede indicar explícitamente un espacio, no porque tenga lugar en él una acción, sino porque se ejecuta una acción *con* él. Una expresión del tipo de «se topó con una pared» pertenece a esta categoría de indicaciones. La gente se topa con paredes, literal y figuradamente, si un espacio es demasiado pequeño, reducido. Otros ejemplos son: escalar una tapia, escaparse de la cárcel, encerrar a alguien, esconder algo, hacer un camino a través de la jungla, subir al cielo, ir al infierno. El efecto de la información sobre el espacio no se determina sólo por la forma en que se comunica. La *distancia* desde la que se presenta puede también afectar a la imagen que surja. Si un espacio se presenta *desde lejos*, se le suele dar una mirada global, sin detalles.

A la inversa, un espacio que se presenta desde cerca se describirá de forma detallada, pero faltará la visión global.

Tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecidos al lector se determinan en última instancia por la forma en que se *ven*. La pregunta, ¿quién ve?, debe por lo tanto ser el último aspecto a discutir.

## 7. FOCALIZACIÓN

### *Dificultades*

Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta «concepción». Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos «reales» o de acontecimientos prefabricados. Es posible intentar dar un cuadro «objetivo» de los hechos. Pero, ¿qué supone eso? Un intento de presentar sólo lo que se ve o lo que se percibe

de alguna otra forma. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor; un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción. Cuando los indios de Centroamérica vieron jinetes por primera vez, no vieron lo mismo que nosotros cuando observamos a gente cabalgando. Vieron monstruos gigantes, con cabezas humanas y cuatro patas. Tenían que ser dioses. La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros. En una historia se presentan los elementos de una fábula de forma concreta. Nos enfrentamos con una concepción de la fábula. ¿Cómo es esa concepción y de dónde procede? Son cuestiones que se comentarán en estos apartados. Me referiré con el término *focalización* a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe. Con el uso de este término deseo disociarme de un buen número de términos corrientes en este campo por razones que paso a explicar.

La teoría de la narración, tal como se ha desarrollado en el transcurso de este siglo, ofrece varias etiquetas para el concepto que nos concierne. El más normal es *punto de vista* o *perspectiva narrativa*. Se emplean igualmente: la situación narrativa, el punto de vista narrativo, la forma narrativa... Se han desarrollado tipologías más o menos elaboradas sobre el «punto de vista narrativo», de entre las cuales incluiré las más conocidas en mi bibliografía. Todas han resultado útiles. Todas son, sin embargo, poco claras en un punto. No hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra. Simplificando; no hacen una distinción entre *los que ven* y *los que hablan*. Sin embargo, es perfectamente posible, tanto en la ficción como en la realidad, que una persona exprese la visión de otra. Sucede constantemente. Cuando no se realiza diferenciación alguna entre estos dos agentes distintos, es difícil, si no imposible, describir adecuadamente la técnica de un texto en el que se ve algo —y en el que se narra esa visión. Las imprecisiones de tipologías así pueden conducir a veces a formulaciones o clasificaciones absurdas que son de-

masiado precipitadas y prefabricadas. Mantener, como se ha hecho, que Strether en *Los embajadores* de Henry James «cuenta su propia historia», mientras que la novela está escrita «en tercera persona», es un sinsentido tan grande como mantener que la frase:

a) Isabel lo vio yacer allí, pálido y ensimismado.

está narrada, a partir de la coma, por el personaje Isabel —o sea, que lo dice ella. Lo que hace esta frase es presentar con claridad la visión de Isabel: al fin y al cabo, sí lo ve yaciente.

Las tipologías existentes han alcanzado una sólida respetabilidad en la crítica literaria común. Tiene que haber una explicación: su evidente utilidad. Todas ofrecen posibilidades interesantes, a pesar de la objeción mencionada. Soy de la opinión, sin embargo, de que su distinción debería adaptarse a la idea de que el agente que ve debe recibir un rango diferente al del agente que narra.

Si examinamos los términos normales desde este punto de vista, sólo el de *perspectiva* parece suficientemente claro. Esta etiqueta cubre tanto los puntos de percepción físicos como los psíquicos. No cubre al agente que ejecuta la acción de la narración, y no debería hacerlo. A pesar de todo mis preferencias se inclinan por el término *focalización* por dos razones y a pesar de justas objeciones a la introducción de nueva terminología innecesaria. La primera razón se refiere a la tradición. Aunque la palabra «perspectiva» refleja exactamente lo que se quiere decir aquí, ha pasado a indicar en la tradición de la teoría narrativa tanto al narrador como a la visión. Esta ambigüedad ha afectado al sentido específico de la palabra, correcto en sí mismo. Si lo usáramos aquí en un sentido más concreto, tendríamos todo a favor de que se asociara con el significado conocido e impreciso.

Hay otra objeción más práctica a este término. No se puede derivar de «perspectiva» ningún sustantivo que indicase al sujeto de la acción; el verbo «perspectivizar» no es normal y, probablemente, tendría un significado distinto del que pretendo. Para describir la focalización en una historia debemos tener a nuestra disposición términos como éstos. Estos dos argumentos me parecen de suficiente peso como para justificar mi elección del nuevo término para un concepto parcialmente antiguo. *Focalización* ofrece también un buen número de otras ventajas secundarias. Es un término de apariencia técnica. Se deriva de la fotografía y el cine; su naturaleza técnica recibe así un espaldarazo. Ya que cualquier «visión» que se presente puede tener un fuerte efecto manipulador y es, por consiguiente, muy difícil de separar de las emociones, no sólo de las atribuidas al focalizador y al personaje, sino también de las del lector,

un término técnico focalizará nuestra atención en la faceta técnica de un medio de manipulación de esta clase.

### *El focalizador*

La focalización es la relación entre la «visión», el agente que ve, y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C. A veces la diferencia no existe, por ejemplo cuando al lector se le presenta una visión lo más directamente posible. Los diversos agentes no se pueden aislar entonces; coinciden. Esa es una forma de «monólogo interior». Por consiguiente, la focalización pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula. Puesto que la definición de focalización se refiere a la relación, deberán estudiarse por separado ambos polos de esa relación, el sujeto y el objeto de la focalización. El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él. Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje. En *Masuro* de Mulisch vemos con los ojos del personaje que después redactará también un informe sobre los acontecimientos. Los primeros síntomas de la extraña enfermedad de Masuro corresponden a los fenómenos que percibe el otro. Estos fenómenos nos comunican la *condición* de Masuro pero no nos dicen nada sobre lo que él piensa. Un focalizador personaje que podríamos denominar por comodidad FP, colleva *parcialidad* y *limitación*. En *Lo que sabía Maisie*, de Henry James, la focalización pertenece casi por entero a Maisie, una niña que no entiende mucho sobre las relaciones problemáticas que suceden a su alrededor. Por consiguiente, se le muestran al lector los acontecimientos a través de la visión limitada de una chiquilla, y sólo se va dando cuenta poco a poco de lo que pasa realmente. Pero el lector no es una niña. Hace más que Maisie con la información que recibe, y la interpreta de forma distinta. Donde Maisie sólo ve un gesto extraño, el lector sabe que se trata de uno erótico. La diferencia entre la visión infantil de los acontecimientos y la interpretación que les dé el lector adulto, determina el efecto especial de la novela.

La focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos

hechos. Esta técnica puede dar lugar a una neutralidad hacia todos los personajes. Sin embargo, no suele haber ninguna duda en nuestras mentes sobre qué personaje debería recibir mayor atención y apoyo. A partir de la distribución, denominamos, por ejemplo, a una persona que focalice el primer y/o el último capítulo como el héroe (o heroína) del libro.

Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización *interna*. Podremos indicar, entonces, por medio del término focalización *externa* que un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador. Un focalizador externo no ligado a un personaje se abriría como FE.}En el siguiente fragmento del principio de *El verano anterior a la oscuridad* de Doris Lessing, vemos cómo la focalización pasa de un FE a un EP.

b) Una mujer de pie, inclinada, los brazos cruzados, esperando. ¿Pensando? Ella no lo habría aceptado. Intentaba agarrar algo, o exponerlo desnudo para mirar y definir; desde hacía algún tiempo había estado «probándose» ideas, como vestidos de un armario. Dejaba que palabras y frases gastadas como nanas infantiles se deslizaran por su lengua: puesto que la costumbre permite ciertas actitudes frente a las experiencias fundamentales, actitudes más que estereotipadas. ¡Ah, sí, el primer amor!... ¡Crecer tiene que resultar doloroso!... Mi primer hijo, ¿sabes?... ¡Pero estaba enamorada!... El matrimonio es un compromiso... No soy tan joven como lo fuera.

Desde la segunda frase en adelante, se ofrece el contenido de lo que experimenta el personaje. Se da así un cambio del focalizador externo (FE) al interno (FP). Se puede ver en muchas historias una alternancia entre focalizadores externos e internos, entre FE y FP. En *Las tardes*, Frits es el único personaje que opera como focalizador. Por ello, los dos focalizadores son FE y FP-Frits. Puede suceder que una cierta cantidad de personajes se turnen como FP; en ese caso, sería útil indicar por las iniciales a los diversos personajes en el análisis, de forma que se pueda tener una buena visión global de cómo se divide la focalización: en el caso de Frits esto significaría anotarlo como FP (Fr). Un ejemplo de historia en la que intervienen muchos personajes distintos como focalizadores es *Sobre ancianos*. Sin embargo, los personajes no soportan cargas iguales, algunos focalizan a menudo, otros sólo un poco, algunos no lo hacen en absoluto. Es también posible que el FE focalice toda la historia. La narración puede entonces parecer objetiva, porque los acontecimientos no se presentan desde el punto de vista de los personajes, que podrían ser parciales.

## El objeto focalizado

En *Sobre ancianos*, Harold suele ser el focalizador cuando se tratan los acontecimientos en las Indias; Lot focaliza a menudo a su madre, mamá Ottilie, y es sobre todo a causa de esto por lo que recibimos de ella una imagen bastante aceptable a pesar de su comportamiento poco amistoso. En principio, es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto. La combinación entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante (Harold-Las Indias; Lot-mamá Ottilie), o puede variar mucho. La investigación de esas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo. Cuando está implicada la focalización, ¿hacia dónde se dirige?

1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?
2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?
3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?

¿Qué focaliza el personaje F? No tiene por qué ser a un personaje. Los objetos, los paisajes, los acontecimientos, en resumen: se focalizan todos los elementos, ya lo haga un FE o un FP. Sólo por ello, se nos presenta una, nada inocente, interpretación de los elementos. El grado en que una presentación incluya una *opinión* puede, por supuesto, variar: el grado en el que el focalizador señala sus actividades interpretativas y las hace explícitas varía también, compararemos, por ejemplo, las siguientes descripciones de lugares:

c) Detrás de la siluetas redondas y erizadas que nos rodean, en las profundidades se extienden plantaciones infinitas de cocos hasta el brumoso horizonte azul en el que los picos montañosos se elevaban fantasmales. Más próximo, a mi lado, se extiende hacia arriba una sierra cortada y angulosa, de un gris violeta, con una silueta como un colmillo que dobla el cielo blanco y nuboso. En las pendientes yacen al azar las oscuras sombras de las nubes como si se hubieran dejado caer caprichosos trozos de tela parduzca. Cerca, en el nicho de un templo, Buda se sienta meditando en una ventana arqueada de sombra, un esmoquin bordado de blancos desechos de pájaros cubriéndole la espalda. El sol en sus manos que se juntan en una tranquilidad perfecta.

(JAN WOLKERS, *El beso*.)

d) Entonces debemos, por supuesto, describir en primer lugar el cielo. Luego los cientos de filas de ángeles están adornados de gloriosas vestimentas de un blanco brillante. Todos tienen ojos

azules y un cabello rubio y largo y ligeramente rizado. No hay hombres aquí. «Qué extraño que todos los ángeles sean mujeres.» No hay ángeles viciosos con bragas, portaliqas, y medias seductoras, por no hablar de sujetadores. Siempre me he imaginado a un ángel como si fuera una mujer que ofrece sus pechos como sobre fuentes, con los ojos muy pintados, y una boca de rojo profundo, llena de deseo, ávida de agradar, en resumen, todo lo que debería ser una mujer. Antes, cuando todavía era estudiante, quería transformar a Eva en una puta de verdad. Le compré todo lo necesario pero no quise ponérselo.

(J. M. A. BIESHEUVEL,  
*El camino hacia la luz*, «Faust», pág. 61.)

En ambos casos la presencia de un FP está clara, se puede situar a ambos focalizadores en la persona «Yo». En d) la posición espacial del FP («Yo») es del todo sorprendente. Está obviamente en un punto muy elevado si tenemos en cuenta la amplitud de la vista que domina. Las palabras «que nos rodean» combinadas con «en las profundidades» acentúan esa posición elevada. La proximidad con la estatua de Buda nos deja claro que el FP («Yo») está en un templo oriental (El Burubudur de hecho), de forma que «las siluetas redondas y erizadas» (deben) referirse al techo del templo. La presentación del conjunto, techo del templo, parece impersonal. Si el FP («Yo») no se hubiera identificado por el uso del pronombre de primera persona en «a mi lado» y «que nos rodean», nos hubiera parecido, por su aspecto, una descripción «objetiva», tomada quizá de un folleto o de un libro de geografía.

Tras un análisis serio, esto resulta no ser así. Se nombre o no explícitamente al FP («Yo»), la condición «interna» del focalizador se establece ya con expresiones del tipo de «cerca», «más próxima», «a este lado», que subrayan la vecindad entre lugar y percepto. «Detrás» y «lejos en» indican una especificación de la perspectiva espacial (en el sentido pictórico). Pero aquí sucede algo más. Sin parecerlo, esta presentación *interpreta*. Está claro por el uso de metáforas, que señalan a los hechos a los que intenta reducir el FP («Yo») los objetos que ve, y que les imprimen, en buen grado, proporciones humanas y cotidianas. De este modo el FP («Yo») encaja el objeto en su propio campo de experiencias. Imágenes como «colmillo» y «dobla», «tela parduzca caprichosa», y estereotipos como «sierra» la sacan a la luz. El «esmoquin de blancos desechos de los pájaros» constituye el más claro ejemplo. De hecho, la imagen es interesante también por el mecanismo asociativo que exhibe. Con el término «esmoquin», la estatua de Buda se hace humana, y tan pronto como es humana, la capa blanca sobre su cabeza podría ser perfectamente caspa, una posibilidad que sugiere la palabra «suda-

da». La naturaleza realista de la presentación —FP («Yo») ve realmente el paisaje— se restaura después inmediatamente con la información sobre la verdadera naturaleza de la capa blanca: desechos de pájaros. Así, lo que vemos aquí es la presentación de un paisaje de forma realista, reflejando lo que percibió la verdad, y al mismo tiempo interpretando lo visto de una forma específica para que el personaje la pueda asimilar.

El ejemplo e) exhibe hasta cierto punto las mismas características. Aquí también se humaniza un espacio impresionante. Sin embargo el FP («Yo») observa menos e interpreta más. Se refiere a un objeto fantástico que le es conocido al FP («Yo») de forma vaga a través de la literatura y la pintura religiosa, pero que puede adaptar tanto como lo desee a sus propios gustos. Y eso es lo que hace, y sus gustos están claros. Aquí también es patente la presencia de un mecanismo asociativo. De la imagen tradicional de los ángeles que se implica en la segunda o tercera frase, el FP («Yo») pasa a la suposición de que los ángeles sean mujeres. En esto la visión se desvía ya de la tradicional, en la que los ángeles son o asexuados o hombres. En contra de la imagen así creada de ángeles asexuados, el FP («Yo») elabora, contrastando, su propia imagen femenina, que a estas alturas se ha alejado ya mucho de nuestra imagen de los ángeles.

E incluso antes de darse cuenta el lector ya se ha establecido un vínculo con otra tradición, la de oposición ángel-puta, en la que «ángel» se usa en un sentido figurativo, la palabra «puta» aparece literalmente en el texto. En esto, el carácter interpretativo se manifiesta con claridad. El solemne «nosotros» del comienzo contrasta fuertemente con el giro personal que toma la descripción. El humor se basa aquí en el contraste entre la solemnidad impersonal y la cotidianeidad personal. La focalización interpretativa se acentúa de formas diversas. La frase entre comillas se presenta como reacción a la que la precede. Aquí hace una entrada explícita el focalizador que interpreta. Posteriormente esto se acentúa de nuevo: «por no hablar de» es una expresión coloquial, y señala a un sujeto personal expresando una opinión: «siempre me he imaginado a un ángel como...» hace todavía más hincapié en que presenta una opinión personal.

La forma en que se presenta un sujeto comunica información sobre el objeto mismo y sobre el focalizador. Estas dos descripciones ofrecen más información sobre los FP («Yo») que sobre el objeto; más sobre la forma en que experimentan a la naturaleza (d) y a las mujeres (e) respectivamente, que sobre el templo de Burubudur y el cielo. En principio, no importa que el objeto «exista de verdad» en la realidad, o que sea parte de una fábula ficticia, o que sea

una fantasía creada por el personaje y, por consiguiente, un objeto doblemente ficticio. La comparación entre el objeto presentado y el *referente*, fue de utilidad en el análisis anterior sólo para motivar la interpretación del FP («Yo») en ambos fragmentos. La estructura interna de la descripción ofrece por sí misma suficientes pistas sobre el grado en el que ambos FP («Yo») mostraban similitudes y diferencias.

Estos dos ejemplos indican otra distinción. En d) el objeto de la focalización era perceptible. El FP («Yo») ve «realmente» algo que está fuera de sí mismo. No es éste siempre el caso. Un objeto puede también ser visible sólo en la cabeza del FP. Y sólo los que tengan acceso a ella podrán percibir algo. No podrá ser otro personaje, al menos no según las reglas clásicas del género narrativo, pero cabe la posibilidad de que sea un FE. Un objeto «no perceptible» de este tipo se da en b), por ejemplo, donde se presenta el contenido de un sueño que tuvo el personaje. Con respecto al cielo en e), sólo podremos decidir si el objeto es o no perceptible cuando sepamos cómo encaja el fragmento en su contexto. Si el «Yo» junto con otra persona —por ejemplo un demonio—, está de excursión en el cielo, tendremos que aceptar la primera parte de la descripción, hasta negar a la frase entre comillas, como «perceptible». Así es que nuestro criterio consiste en que dentro de la fábula tiene que haber presente otro personaje que pueda percibir también el objeto; si se trata de sueños, fantasías, pensamientos, o sentimientos de un personaje, entonces esos objetos pueden formar parte de la categoría de objetos «no perceptibles». Cabe indicar esa percepción añadiendo a la anotación del focalizador una p) o una n-p). En b) finalizamos con FP (Frits) n-p); en c) FP («Yo») -p), y en d) FP («Yo») -np). Esta distinción es también de importancia en un estudio de la estructura de poder entre personajes. Cuando en una situación de conflicto a un personaje se le permite tanto FP-p y FP-np, y al otro sólo FP-p, entonces el primer personaje tiene la ventaja de tener una opinión en el conflicto. Le puede dar al lector acceso a sus sentimientos, y pensamientos, mientras que el otro personaje no puede comunicar nada. Además, el otro personaje no podrá conocer la información que recibe el lector, de modo que no puede reaccionar ante los sentimientos del otro; si no los conoce, no podrá ni adaptarse ni oponerse a ellos. Esta desigualdad en la situación de los personajes es obvia en las llamadas «novelas de primera persona», pero en otras esta desigualdad no está tan clara para el lector. Sin embargo, se ve manipulado incitándole a formarse una opinión sobre los diversos personajes. Por consiguiente, la focalización tiene un fuerte efecto manipulador. En este sentido es importante no perder de vista la diferencia entre las *palabras* habladas y no habla-

das de los personajes. Las habladas son audibles y por ello perceptibles cuando la focalización le corresponde a otras. Las no habladas —pensamientos, monólogos internos— sea cual fuere su extensión, no les son perceptibles a los demás personajes. Aquí hay también una posibilidad de manipulación que se usa a menudo. Se le ofrece al lector información elaborada sobre los pensamientos de un personaje, pensamientos que no oyen los demás personajes. Si los pensamientos se sitúan entre las partes dialogadas, el lector no suele notar cuánto menos que él mismo sabe el otro personaje. Un análisis de la perceptibilidad de los objetos focalizados ofrece penetración en las relaciones.

### *Niveles de focalización*

Comparemos las frases siguientes:

- e) María participa en la manifestación.
- f) Vi que María participó en la manifestación.
- g) Miguel vio que María participó en la manifestación.

En todas las frases se afirma que María participó en la manifestación. Es un hecho claramente perceptible. Suponemos que hay un agente perceptor, y cuyas percepciones se presentan ante el lector. En f) es un «Yo», en g) es Miguel. En e) no se indica. Suponemos, por consiguiente, la existencia de un focalizador externo situado fuera de la fábula. Podría ser un FE o un FP («Yo»), que permanece implícito en esta frase pero que se manifiesta en el resto. Podemos entonces analizar:

- e) FE-p.
- f) FP («Yo»)-p.
- g) FP (Miguel)-p.

El guión indica la relación entre el sujeto y el objeto de la focalización. Sin embargo, la diferencia entre las frases no se ha expresado todavía del todo. f) y g) son oraciones compuestas. La focalización es también compuesta. El análisis, tal como se ofrece aquí, se aplica sólo a la proposición. En f) se afirma que «Yo» digo, y en g) que Miguel vio. ¿Quién focalizó esa parte? Bien un FE o un FP. Sólo podemos deducirlo a partir del resto de la historia. Para f) las posibilidades son:

1.º FE [np FP («Yo»)-p], un focalizador externo focaliza al FP («Yo»), que ve. «Ver» es una acción no perceptible, en contraste con «mirar», de forma que el objeto focalizador complejo es -np.

El objeto consiste en sí mismo en un focalizador FP («Yo»), que ve algo perceptible.

2.º FP («Yo») [np FP («Yo»)-p], una denominada «narración de primera persona», en la que el focalizador externo recuerda después que en un cierto momento de la fábula vio a María participando en una manifestación.

La primera posibilidad existe en teoría, pero no se dará con facilidad, a menos que la frase esté en estilo *directo*, y el FP («Yo») se pueda identificar como una de las personas que habla (temporalmente). En g) sólo es posible la primera fórmula: FE-{np FP (María)-p}. Esto es fácil ver una vez que nos hemos dado cuenta de que un focalizador personal no puede percibir un objeto imperceptible, a menos que sea parte de ese objeto, que sea la misma persona.

Se pueden sacar dos conclusiones de todo esto. Primero, parece que se pueden distinguir varios *niveles* de focalización; segundo, donde esté presente el *nivel de focalización* no habrá ninguna diferencia fundamental entre «una narración de primera persona y una de tercera». Cuando un FE parece «ofrecer» focalización a un FP, lo que sucede en realidad es que la visión del FP se da dentro de la visión ubicua del FE. De hecho, éste último siempre ostenta una focalización en la que la de un FP se puede intercalar como objeto. Esto es explicable también en términos de principios generales de narratología. Cuando intentamos reflejar el punto de vista de alguien, sólo podremos hacerlo en cuanto conozcamos y comprendamos ese punto de vista. Esa es la razón de que no exista diferencia alguna entre la llamada «narración de primera persona» y «narración de tercera persona». Volveré a esta cuestión en el capítulo 3. En una denominada «narración de primera persona» es también un focalizador externo, normalmente el «Yo» un tiempo después, el que ofrece su visión de una fábula en la que participó anteriormente en calidad de actor. En algunos momentos puede presentar la visión de su *alter ego*, más joven, de forma que un FP focaliza en el segundo nivel.

Permítaseme una observación sobre la anotación de estos datos. Si deseamos incluir la cuestión de los niveles en el análisis, lo podremos hacer de forma elaborada, como lo he hecho yo aquí. Será útil si queremos saber cómo es la relación entre los diversos focalizadores: ¿quién le permite a quién observar a quién? Si, por el contrario, sólo nos preocupa la relación entre el sujeto y el objeto de la focalización, por ejemplo, en f) entre FP («Yo») y María o en g) entre FP (Miguel y María), entonces será más fácil recordar el hecho de que tratamos con una focalización intercalada, porque la narración puede volver en cualquier momento al primer nivel. En ese

caso será sencillo indicar el nivel con un número que siga a la p). En f) sería: FP2 («Yo»)-p, y en g) FP2 (María)-p.

Si resumimos lo anterior con brevedad, veremos que las tres frases difieren entre sí de formas diversas. Siempre hay una frase que difiere de las otras dos. Así e) difiere de f) y de g) en el nivel de focalización. Por consiguiente, la focalización en e) es única y en f) y g) es compleja. Y e + f difieren de g) en lo que se refiere a la «persona». En ambos casos puede ser un FE o un FP («Yo»). Finalmente, e) y g) difieren de f) porque en f) se puede suponer un FE sin lugar a dudas. Ello sólo es posible cuando la frase está en estilo directo.

Suponemos, por lo tanto, un primer nivel de focalización (F1) en el que ésta es externa. El focalizador externo delega su función en uno interno, el focalizador del segundo nivel (F2). En principio son posibles más niveles. En estas frases modelo estaba claro *dónde* se transfería la focalización del primer al segundo nivel. La forma verbal «vio» la indica. Llamamos a estos marcadores de cambios de nivel *señales de acoplamiento*. Hay señales que indican el cambio de uno a otro nivel. Pueden permanecer implícitas. En ocasiones nos vemos obligados a deducirlas de otra información menos clara. En el ejemplo c), la descripción de la vista a y desde el Burubudur, necesitábamos el pasaje precedente para encontrar la señal con la que se indicase explícitamente el cambio. En d) se usa una frase completa. «Entonces debemos, por supuesto, describir en primer lugar el cielo» para indicar que el FP interno va a ofrecernos ahora su propia visión del cielo. Los verbos como «ver» y «oír», en suma todos los verbos de percepción, pueden operar como señales de acoplamiento explícitas.

Hay otra posibilidad más. El FE externo puede también *observar junto a* una persona, sin dejar la focalización a un FP por completo. Ello sucede cuando un objeto (que pueda percibir un personaje) se focaliza pero no hay nada que indique claramente si se percibe de verdad. Este procedimiento es comparable con el estilo indirecto libre, en el que la parte narradora se acerca todo lo posible a las palabras literales del personaje, sin dejar en sus manos el discurso (ver capítulo 3). Un ejemplo de esta focalización «libre indirecta», o mejor focalización ambigua, es el comienzo de la historia «Dama con perro faldero» de Chejov.

h) <sup>1</sup> La aparición en la playa de un recién llegado —una dama con un perro faldero— se convirtió en el tópico de la conversación general. <sup>2</sup> Dimitry Dimitrich Gurov, que llevaba una quincena en Yalta y se había habituado a sus costumbres, estaba también interesado en los recién llegados. <sup>3</sup> Un día, sentado en la terraza del restaurante Venet, vio a una joven paseando por el bulevar; era rubia, no muy alta y llevaba una toca; tras ella trotaba un perrillo blanco. <sup>4</sup> Más tarde se cruzaría con ella en el parque y en la plaza va-

rias veces al día. <sup>5</sup> Siempre estaba sola, siempre llevaba la misma toca, seguida por el perrillo blanco; nadie sabía quién era, y se llegó a conocer sencillamente como la dama del perro faldero.

Este fragmento, en conjunto, está focalizado por un FE. En la tercera fase hay un cambio de nivel, indicado por el verbo, «ver». En la frase 4 se establece el nivel uno. Pero en la frase 5 hay una ambivalencia. Esta frase sigue a la que afirma que Dimitri se cruza con la dama con regularidad. La descripción que sigue de la dama tendría que focalizarla, según lo esperable, ese personaje: FP2 (Dimitri)-p, pero no hay señal alguna que indique el cambio de nivel. En la segunda parte de la frase la focalización vuelve claramente al FE1. La primera parte de la frase 5 puede estar focalizada tanto por FE1 como por FP2. Esa doble focalización, en la que el FE mira por encima del hombro del FP, se puede indicar con la anotación doble FE1/FP2. Esa parte de la historia se podría llamar *bisagra*, un fragmento con una focalización doble, o al menos ambigua entre los dos niveles. Es posible también distinguir entre la doble focalización, que cabe representar como FE1 + FP2, y la focalización *ambigua*, en la que es difícil decidir quién focaliza: FE1/FP2. En h) no se puede establecer esta diferencia. En vista del desarrollo del resto de la historia parece más probable FE1 + FP2.

### *Suspense*

A modo de conclusión del presente capítulo, vayan unas pocas observaciones sobre el suspense. El suspense es un hecho de la experiencia que aparece a menudo y que es de difícil análisis. En tanto que se considere un proceso psicológico no hace falta decir nada sobre él aquí. Sin embargo, si lo definimos como el resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que sólo se responderán después, será posible conseguir, en términos de focalización, alguna interpretación de los varios tipos de suspense.

Estas preguntas se pueden formular y responder en un breve espacio de tiempo, o sólo al final del texto. Es también posible que algunas preguntas se resuelvan con bastante rapidez, mientras que otras se almacenen. Si el suspense se va a desarrollar entonces, se buscará la forma de recordar las preguntas varias veces. En los apartados que trataban del orden se observó que el suspense se podía generar por medio del anuncio de algo que sucederá después, o por medio del silencio temporal respecto a una información que se necesita. En ambos casos la imagen que se presenta al lector se ha-

lla manipulada. La imagen la da el focalizador. En principio coincidirá con la que el focalizador mismo tenga: al fin y al cabo se ha comparado con una cámara. Pero la imagen del focalizador puede ser incompleta. Este es el caso cuando los personajes «saben» más que el focalizador. Ese «saber más» habrá, por supuesto, de aparecer después. Cabe la posibilidad, también, de que el focalizador falsifique una imagen dejando fuera, por ejemplo, ciertos elementos, ocultándoselos al lector. La cámara ha percibido la imagen, pero no la ha expuesto lo suficiente. En ese caso los personajes también saben más que el lector. El focalizador puede también estar en posesión de la información que no conocen los personajes sobre, por ejemplo, los orígenes de los acontecimientos. Entonces el lector, junto con el focalizador, sabe más que los personajes. El lector puede, por consiguiente, recibir una imagen tanto completa como incompleta, o más o menos completa que la que los personajes tienen de sí mismos. El focalizador es el que lo ha de determinar. Si intentamos ahora analizar el suspense según el «conocimiento» del lector y el personaje sobre la base de la información que ofrece el focalizador, surgirán cuatro posibilidades.

Cuando se evoca una pregunta (¿quién lo hizo? ¿qué sucedió? ¿cómo acabará?) es perfectamente posible que ni el lector, ni el personaje puedan darle respuesta. Esta es la situación de apertura de casi todas las novelas policíacas. Es también posible que el lector conozca la respuesta pero no el personaje. La tensión será diferente en ese caso. La pregunta ya no gira en torno a la respuesta sino sobre si el personaje la descubrirá a tiempo. Es el suspense que hay en el fondo de una amenaza. Un personaje comete un error, ¿se dará cuenta a tiempo? Hay alguien detrás de él con un hacha, ¿se dará la vuelta a tiempo? A la inversa, se puede dar también el caso de que el lector no conozca la respuesta pero sí lo hagan los personajes, como en *Sobre ancianos*. La respuesta se puede ir revelando progresivamente, en varias fases y a través de diversos focalizadores (Harold; los mismos ancianos y los demás, cada uno según su propio conocimiento), o en forma de rompecabezas, si la información se revela, pero no señalada en calidad de datos, como sucede en una novela policíaca. Cuando, finalmente, se informa al lector y a los personajes sobre la respuesta ya no hay suspense. Expresado esquemáticamente, cuando se evoca una pregunta, las posibilidades de que se conozca la respuesta serán:

- lector – personaje – (rompecabezas, novela policíaca, búsqueda)
- lector + personaje – (amenaza)
- lector – personaje + (secreto, por ejemplo *Sobre ancianos*)
- lector + personaje + (ningún suspense).

En cada una de estas formas de suspense se puede ir analizando, si hace falta, de uno en uno a cada personaje para ver cuál conoce la respuesta, y por medio de qué canal de focalización (¿FE1, FP2?) lo sabrá el lector.

## 8. OBSERVACIONES Y FUENTES

La mayoría de los tópicos comentados en este capítulo forman parte de la «teoría de la novela» tradicional. En varios países, en diversos periodos de la historia de la teoría literaria, y siguiendo múltiples principios, han evolucionado los conceptos, a menudo de forma independiente, los cuales se presentaban bajo el título engañoso de «teoría de la novela». El título es engañoso por dos razones. La *novela* es probablemente la forma textual más investigada. Los conceptos y distinciones que han surgido de esta búsqueda suelen tener un mayor alcance. En la medida en que se respetaban las diferencias de género, en estos estudios la novela se contrastaba en ocasiones con el teatro, a veces con la narración breve, y otras con la poesía. Se usaba el término «teoría de la novela» para indicar algunas veces (no siempre) un área de la narratología mucho mayor, los críticos oscurecían la situación exacta de la novela con respecto a otros géneros y clases de textos. Por consiguiente, es difícil, a veces, ver a qué área serían aplicables las distinciones.

En segundo lugar, el término «teoría de la novela» es engañoso porque no puede haber ningún sistema como hace suponer el término «teoría». Como he dicho, se trabajó en contextos muy distintos sobre varios componentes de la «teoría de la novela». Ya hemos visto cómo Müller y sus discípulos se dedicaron a las relaciones temporales en la novela. En los países anglosajones se hizo el trabajo en otra época, fundamentalmente sobre las teorías del «punto de vista», Müller operaba con criterios técnicos y cuantitativos. Las teorías del «punto de vista» se basaban sobre todo en criterios psicológicos. Parece difícil darse cuenta de que estos dos grupos de investigadores trabajaban en la misma teoría. Antes de poder referirse a una *teoría*, se tendrían que reunir todos esos diferentes conceptos y distinciones en *un* sistema.

Un intento de reunir todas las distinciones narratológicas en el ámbito de un solo marco sistemático y teórico, lo llevó a cabo Genette en su «Discours du récit» (Genette, 1972). Vincula distintos aspectos del tiempo y la focalización en un marco, en el que también sitúa el texto narrativo.

Los orígenes tan dispares de los diversos aspectos dificultan encontrarles a todos un lugar en una teoría sistemática del nivel histo-

ria. He intentado resolver este problema manteniendo un claro punto de partida. Ese punto de partida era la pregunta de cuánta información sobre la fábula se le presentaba al lector. Los aspectos más técnicos de esta estructura (como por ejemplo varios aspectos de tiempo) se podrían situar, pero de igual modo se podría hacer con aspectos como la imagen de un personaje y del espacio. Aquí se especificaban las preguntas. ¿Qué clase de información se nos ofrece?, ¿cómo la conseguían?, ¿cómo operaban entre sí los diversos hechos?

La última pregunta sobre cómo operan los hechos se determina finalmente por medio de la focalización. La focalización es un concepto central en este capítulo, y ostenta una posición que «engloba» a los otros aspectos. No se puede ver el significado de ciertos aspectos a menos que se vinculen a la focalización. Además la focalización es, desde mi punto de vista, el medio de manipulación más importante, más sutil y más penetrante. Los análisis de artículos periodísticos que pretenden revelar la ideología intercalada en ellos, deberían incorporar la focalización en sus investigaciones y no restringirse el llamado *análisis de contenido*; o sea, el análisis semántico del contenido. Es una pena que, respecto a este aspecto crucial, tan frecuentemente descuidado, casi no se haya desarrollado suficientemente y formulado sin ambigüedad ni una sola distinción.

La responsabilidad recae probablemente en la forma vagamente psicológica con que se han contemplado estos problemas.

Es por ello necesario, precisamente en lo que concierne a este tópico, romper con la tradición y diseñar nuevos criterios distintivos, nuevos términos y nuevos métodos de descripción.

La teoría de la anacronía se ha desarrollado más desde que Lämmert en 1955 hiciera un primer estudio extensivo. La exposición más sistemática de este tema, y también de otros aspectos del tiempo, ha sido hasta la fecha la de Genette (1972). Genette considera que toda variación de un modelo prefijado es una figura (retórica), una actividad que se puede ver reflejada en el título de su libro *Figuras III*. Dentro del marco de esa teoría es comprensible que pretendiera expresar esas figuras con denominaciones que encajasen en la terminología técnica que se deriva de la retórica griega. Puesto que esos términos, que realmente presentan ventajas, parecen bastante crípticos, y por consiguiente tienden a despertar el rechazo, he intentado evitarlos y como mucho los he mencionado en conjunción con términos en castellano, a menos que no fuera posible encontrar ningún término adecuado en castellano. En realidad la terminología de Genette no es tan difícil como pudiera parecer, puesto que se han elaborado sistemáticamente a partir de va-

rias preposiciones y las raíces de palabras. Para los que deseen utilizarlos en su análisis, será quizá útil saber cómo se estructuran. Las preposiciones son *ana* y *pro*, que significan, respectivamente, «hacia/desde atrás» y «hacia/adelante». *Para* significa «a un lado». La raíz *lipsis* significa «dejar algo fuera» y *lepsis*, «añadir algo». Así tenemos, por ejemplo, *paralipsis* con el sentido de «algo que se deja fuera a un lado (una cuestión secundaria)», y *paralepsis*: «algo se añade a un lado». Para la teoría completa del tiempo en Genette remito al lector a una traducción de su obra.

El artículo de Hamon (1977) (del que he tomado mucho en este capítulo), trata de personajes. En su artículo, Hamon trata los aspectos más importantes de los personajes, y los sitúa en un marco semiótico. Encuentro problemática su división de los personajes en significativo y significado.

Booth comenta sobre el narrador no fiable (1961). El estudio del espacio más conocido sigue siendo aún el *Poetics of space* de Bachelard, de tintes filosóficos y psicoanalíticos. Uspenski (1973) aborda aspectos interesantes de este problema. Lodge discute una serie de descripciones de lugar, que son cada vez más poéticas.

La tipología de Friedman sobre puntos de vista narrativos (1955) se basa en diversos criterios (cantidad de información, «perspectiva», identidad y actitud del narrador) y es, por consiguiente, menos sistemático de lo que sería deseable. Lo mismo vale para el bien conocido capítulo quinto de Booth. Ambos contienen, sin embargo, un buen número de interesantes logros. La distinción entre narración y focalización la introduce Genette (1972). Se puede encontrar un comentario crítico y una justificación teórica de las ideas aquí presentadas en Bal (1977). Debo las observaciones sobre el suspense a sugerencias ofrecidas por mi colega Wim Van den Berg.



### III

## Texto: Palabras

#### 1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia. Anteriormente hemos ofrecido esta definición del estrato textual. En este capítulo se explicarán con mayor amplitud los diversos aspectos de la definición. La primera cuestión que surge es la identidad y el rango del agente narrativo. Antes de poder empezar a discutirlo es, sin embargo, necesario situar este concepto en conexión con otros que le están relacionados. Cuando, en este capítulo, hable del agente narrativo, o *narrador*, querré decir el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración. El narrador de *Emma* no es Jane Austen. La personalidad histórica de Jane Austen no carece, por supuesto, de importancia para la historia de la literatura, pero las circunstancias de su vida no tienen repercusión en la disciplina específica de la narratología.

Al hablar del narrador, tampoco quiero dar a entender el llamado *autor implícito*. Puesto que este término se usa con bastante frecuencia, creo necesario dedicarle algunas palabras. El término lo introdujo Booth (1961) para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico. En el uso que hace Booth del término, éste denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no la *fuentes* de dicho significado. Sólo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito.

Además, la noción de *autor implícito* no se limita, en este sentido, a los textos narrativos, sino que es aplicable a cualquier texto. Esa es la causa de que la noción no le sea específica a la narratología, la cual, como dije anteriormente, tiene como objeto los aspectos narrativos de un texto narrativo.

Sin embargo, la noción de *narrador* precisa todavía de una mayor concreción. Tampoco queremos dar a entender un contador de historias, un «Yo» visible y ficticio que interfiere en su narración tanto como le place, o que incluso participa como personaje en la acción. Ese narrador «visible» no es más que una versión específica del narrador, una de sus múltiples posibilidades de manifestación. En el presente capítulo, nos ceñiremos estrictamente a la definición de «el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto». Sólo si nos limitamos a esta definición podremos evitar confusiones.

## 2. EL NARRADOR

Hay dos razones que nos impulsan a comenzar este capítulo por el narrador. Él es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico. Además, este tópico se relaciona profundamente con el concepto de focalización, con el que se ha identificado tradicionalmente. Juntos, el narrador y la focalización, *determinan* lo que se ha dado en llamar *narración*. De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una *historia*. Si consideramos la focalización como parte de la narración, habremos dejado de hacer una distinción entre los modelos lingüísticos —textuales—, y el propósito —el objeto— de su actividad. Si es así, podríamos de igual modo contemplar todo lo comentado hasta ahora como perteneciente a la técnica narrativa, o, al menos, todos los conceptos del capítulo II. La *técnica narrativa* tendría entonces un significado más amplio. Denotaría «todas las técnicas usadas para contar una historia». En ese caso llamaríamos «técnica narrativa» a la elaboración de un actante hasta convertirlo en personaje específico, y lo llamaríamos así no menos justificadamente que a la focalización de ese personaje.

El hecho de que «narración» siempre haya implicado focalización se puede relacionar con el concepto de que el lenguaje forma la perspectiva y la cosmovisión, y no al revés. No comentaré ahora esa idea puesto que nos llevaría demasiado lejos. Pero en tanto implique que el lenguaje sólo se puede aislar artificialmente de su objeto, *durante el análisis*, entonces la idea cuadrará bien con la práctica aquí defendida. Ya que, como dije en la introducción, la separación en estratos es significativa sólo temporalmente, y tiene como objeto el logro de una mayor penetración en la forma global de

funcionamiento del significado en extremo complejo del texto narrativo. Si procedemos a la estratificación, deberemos hacerlo analíticamente. Y al hacerlo llegaremos a la inevitable conclusión de que *ver*, en su más amplio sentido, constituye el objeto de *narrar*.

Esto no quiere decir, adviértase bien, que no se debiera analizar al narrador en relación con el agente que focaliza.

Por el contrario, precisamente si la conexión entre ambos agentes *no es evidente por sí misma*, se podrá, con mayor facilidad, lograr una penetración en la complejidad de la relación entre los tres agentes que operan en los tres estratos: el actor, el focalizador y el narrador —y en los momentos en los que no se superpongan bajo la forma de una única «persona».

«Yo» y «él» son ambos «yo»

¿A qué se refiere la distinción entre novelas de 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> persona? Consideremos *sobre ancianos*.

a) El profundo bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.

En la frase se pueden distinguir:

1. Un acontecimiento en una fábula (en este caso ficticia): el sonido de una voz perteneciente a Steyn.

2. Alguien que oye la voz retumbar, que no es sensible a su timbre, y a la específica resonancia (hueca) que adquieren los sonidos en el vestíbulo.

3. Un agente hablante que nombra el hecho y su percepción.

El agente hablante no se menciona a sí mismo en el proceso. Daría lo mismo que lo hubiese hecho. Entonces leeríamos: «(Yo narro): el profundo bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.» Ello no cambia en nada el análisis anterior. En principio no supone ninguna diferencia en *el rango de la narración* que el narrador se refiera o no a sí mismo. Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una «primera persona». De hecho, el término «narrador de tercera persona» es absurdo: un narrador no es un «él» o una «ella». En el mejor de los casos podrá narrar *sobre* algún otro, un «él» o una «ella». Por supuesto que ello no significa que carezca de valor la distinción entre narraciones de «primera y tercera persona». Basta comparar las frases siguientes:

- b) Tendré veintiún años mañana.
- c) Elizabeth tendrá veintiún años mañana.

si lo dicho anteriormente es válido, podremos reescribir:

- (Yo digo:) Tendré veintiún años mañana.
- (Yo digo:) Elizabeth tendrá veintiún años mañana.

Un sujeto hablante, un «Yo», emite ambas frases. La diferencia reside en el objeto de emisión. En b) el «yo» habla sobre sí mismo. En c) sobre todo. Cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de narrador externo (NE). Ya que no figura en la fábula que él mismo narra, hablaremos de un narrador vinculado a un personaje, un (NP).

La diferencia entre NE y un NP, un narrador que cuenta de otros, y un narrador que habla sobre sí mismo, *podría* relacionarme con una diferencia en la intención narrativa. Un NP suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo. Puede fingir estar escribiendo su autobiografía. Su intención narrativa, si está clara, se puede indicar con la añadidura:

(Yo narro [afirmo autobiográficamente]): Me sentí algo cansado ese día.

La intención de un NE puede ser también la de presentar como verídica una historia sobre otros. Lo podemos indicar como sigue:

(Yo narro [testifico]): Elizabeth se sintió algo cansada ese día.

Por otro lado, la intención puede ser la de señalar la presencia de la inventiva. Indicaciones de que la intención del narrador es la de contar una historia ficticia son, por ejemplo, fórmulas genéricas del tipo de «Érase una vez...», que se presenta a menudo al principio de un cuento infantil, subtítulos como «una novela» o «una narración invernal». Estas indicaciones sugieren ficción. La fábula es ficticia, inventada.

### *Todo tipo de «yo»*

Comparemos los pasajes siguientes, de los cuales sólo el d) pertenece a la novela de Couperus.

- d) El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.  
—¡Venga Jack, venga perro, acompaña a tu amo! ¿Vienes o

no? Retumbó el alegre ladrido del terrier. Subiendo y bajando las escaleras, tronó su entusiasta velocidad, como si tropezase sobre sus propias patas.

—¡Oh, esa voz de Steyn!, mamá Otilie siseó entre dientes, y pasó furiosa las páginas del libro.

e) Estaba sentada dormitando tranquila en la habitación. Pero, de nuevo, no se me permitió seguir. No llevaba ni cinco minutos cuando ya estaba ahí de nuevo. El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo. ¡Oh, esa voz de Steyn!

f) Un día un caballero al que, por comodidad, llamaremos Steyn, salió de paseo con su perro, mientras su mujer dormitaba sentada en la habitación. El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo. Ella dio un respingo ante su voz, porque era muy sensible a los ruidos. ¡Oh, esa voz de Steyn!

g) Aunque Steyn me aseguró una y otra vez que sólo salía a pasear a su perro, su mujer seguía convencida de que mantenía una amante. Cada vez que salía, ella se irritaba. Un día sucedió de nuevo, el grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo. ¡Oh, esa voz de Steyn!

Si comparamos la relación entre el «Yo» narrativo y lo que se narra en los cuatro fragmentos, podremos contrastar d) y f) con e) y g). El «yo», el sujeto narrativo de d) y f) no es un personaje de la historia que narra, mientras que el narrador de e) y g) sí lo es. Si observamos la última frase del ejemplo a), veremos que se repite sin cambios en los cuatro fragmentos. En todos tenemos:

1. Un acontecimiento en una fábula: el sonido de la voz de Steyn.
2. Alguien que oye el sonido de esa voz, y —así parece— se irrita.
3. Un agente hablante que nombra el acontecimiento y su percepción.

En d), como lo podemos decir ahora que gozamos de toda la información, la voz pertenece al personaje Steyn; la percepción, o sea, la irritación, a la mujer de Steyn, Otilie; y el agente hablante es un NE. Puesto que tratamos con una novela, cabe esperar que la fábula sea inventada, pero eso es de importancia secundaria ahora. Ya podemos interpretar la frase de este modo:

(Yo narro: [Yo invento: (Otilie focaliza:)] El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.

Si queremos indicar brevemente cómo opera la frase, podríamos formularla también como sigue: NE [FP (Otilie) Steyn-p]. El narrador, el focalizador y el actor cuentan con identidades distintas: el narrador es NE, el focalizador Otilie, y el actor Steyn.

En e) tenemos aparentemente un narrador cuya intención es relatar los acontecimientos de su propia vida en una historia que explicará su desenlace final (supongamos que un divorcio). Podemos interpretar la frase así:

(Yo narro: [Yo afirmo autobiográficamente para explicar:]) El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.

Esta frase vincula el acontecimiento causado por el actor Steyn tanto con su percepción por el focalizado «yo» como con el acto narrativo del narrador «yo», ambos «yo» se llaman Otilie. Así tenemos: NPOtt. (FPOtt.-Steyn-p). Dos de los tres agentes tienen igual nombre e identidad.

En f) la situación es de nuevo diferente. La palabra «yo» aparece en el texto. El narrador se nombra a sí mismo. Pero no es un personaje de la fábula. Con todo, hace algo más que sólo referirse a su identidad como «yo». La frase «porque es sensible a los ruidos» se presenta como explicación que puede denotar parcialidad, aunque no nos es dado decidirlo sobre la base de este breve fragmento. La sensibilidad mencionada puede constituir una acusación a Steyn, que no la tomaría suficientemente en cuenta. Por otro lado puede ser una acusación a Otilie, que sería hipersensible. Elijamos, de momento, la primera interpretación. Tenemos entonces un caso de doble focalización, la del focalizador anónimo que cabe situar como agente narrativo, y la del personaje hacia el que es parcial: FE (FPOtt.)-Steyn-p,o, indicando los niveles de focalización: FE<sub>1</sub>(FP<sub>2</sub>Ott.)-Steyn-p. El hecho de que la focalización no pueda recaer sólo en el NE es evidente por la frase: Otilie, al fin y al cabo, dio un respingo ante el sonido de la voz de Steyn. Suponiendo de nuevo que este fragmento saliera de una novela, lo consideraremos ficticio. Pero la intención puede ser la de explicar con términos más generales situaciones como la presentada en la novela y de ahí la parcialidad señalada anteriormente. Entonces tendremos: (Yo narro [inventó con la intención de explicar:]) El grave bajo de Steyn retumbó en el vestíbulo.

Ahora debemos tomar en cuenta el hecho de que el narrador se manifiesta en su texto, se refiere a sí mismo como «yo», y debemos considerar también el hecho de que ese «yo» no es un personaje, ni un autor como e). Este caso se puede indicar añadiendo el término «perceptible» o «no perceptible», con el que, por supuesto, queremos dar a entender perceptible (p) o no perceptible (np) en cuanto agente mencionado específicamente en el texto. La fórmula de la frase podría entonces ser: NE-p (FE<sub>1</sub>[FP<sub>2</sub>Ott.]-Steyn-p). De modo que existe una coincidencia parcial de dos de los tres agentes, mientras quedan todavía tres identidades distintas en juego.

En g) el narrador es también un actor. Hay una referencia a las discusiones entre el actor Steyn y el agente que se refiere a sí mismo como «yo». El actor «yo» que desde el punto de vista de la identidad coincide con el narrador, no es, sin embargo, probablemente —de nuevo el fragmento es demasiado breve para estar seguros— un actante de importancia desde el punto de vista de la acción. Se mantiene aparte, observa los acontecimientos, y narra la historia según su punto de vista. Un narrador de esta clase es un *testigo*. Ya no cabe preguntarse si la historia que cuenta es inventada. El texto está lleno de indicaciones de que la historia debe considerarse cierta. Por supuesto que ello no prueba que lo sea; simplemente habla de las intenciones del narrador. La interpretación de esta frase es:

(Yo narro: [declaro como testigo:]) La voz de Steyn retumbó en el vestíbulo.

Puesto que el narrador finge tan claramente testificar, tendrá que aclarar también cómo consiguió la información. Lo hace en la primera frase de g): su fuente, por el momento, es el propio Steyn. Con respecto al resto del fragmento no podemos saberlo. Puede que Otilie le haya contado la anécdota al narrador. Si es así, se indicará sin duda en el texto. Si no, parece obvio que el narrador/personaje-testigo estaba presente en la escena. Supongamos que es éste el caso. Entonces la focalización se sitúa en el NP que se refiere a sí mismo y es, por lo tanto, perceptible en el texto. Entonces, la fórmula será: NP-p(NP[«yo»-Steyn-p]). Ahora Otilie ha desaparecido como agente, y tanto la narración como la focalización recaen en el NP-p.

En estos ejemplos hemos visto cuatro situaciones narrativas distintas. En d) y en f) el narrador se hallaba fuera de la fábula, y en e) y en g) dentro. En d) el focalizador era un personaje. En f) consideramos un caso de focalización intercalada porque vimos una infiltración en la *historia* de agentes externos. En c) la identificación de agentes era la mujer: el narrador y el focalizador eran ambos el personaje Otilie. En g), finalmente, coincidían narrador y focalizador, pero, a diferencia de e), no en la persona de uno de los actores activos, sino en la de un testigo.

Con estos análisis se prueba demasiado genéricamente la mencionada distinción entre un «yo» narrativo que habla de sí mismo y un «yo» narrativo que habla de otros. Se hace precisa una mayor diferenciación entre los diversos «yo». El «yo» narrativo puede sólo contar, como en d); puede también percibir, como en e), f) y g); y puede actuar como en e) y en g). Cuando actúa puede ser sólo en

*testimonio*, como en g). La distinción tradicional entre narrativa de «yo» y narrativa de «él» es, como veremos, no solamente inadecuada por razones terminológicas. El riesgo está en que quede inarticulada una diferencia como la existente entre d) y f) porque se deseché la infiltración del «yo» en la *historia*. Las *situaciones narrativas* que hemos analizado aquí, o sea, las diversas relaciones del «yo» narrativo con el objeto de la narración pueden ser constantes dentro de un texto narrativo. Eso significa que podemos inmediatamente, desde la primera página, ver qué situación narrativa se está utilizando. Pero sería un error creer que la situación narrativa es inmutable. Especialmente entre d) y f) pueden darse las sustituciones. Un narrador puede ser imperceptible durante mucho tiempo, para de repente empezar a referirse a sí mismo, a veces de modo tan sutil que el lector casi no se dé cuenta.

Sin embargo, la focalización no tiene por qué recaer en el mismo agente en todos los casos. Técnicamente, sería casi imposible mantener esa continuidad. Un ejemplo espectacular de novela en la que la focalización recae de principio a fin en el FE, y la narración en el NE-*np*, es *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet. Es curioso que precisamente la consistencia con que se ha mantenido la técnica haya tenido el efecto de que casi todos los críticos hayan calificado al agente anónimo de personaje: un marido celoso. (Por supuesto, el título ha tenido influencia en ello.)

### 3. COMENTARIOS NO NARRATIVOS

El extracto que sigue de un libro infantil elegido al azar, *Danny va de compras*, de L. Roggeveen, muestra cómo el comentario del narrador externo puede desbordar con mucho la función de *narrar*.

- 1) Danny casi no es capaz de oírle a causa de la música.
2. ¿Qué pasa? —piensa.
3. Con los ojos muy abiertos, mira a su alrededor.
4. ¡Entonces lo entiendes todo!
5. ¡Por ahí vienen, cogidos del brazo, con alegres rostros: Mr. Alexander.
6. y Miss Ann!
7. Mr. Alexander es poeta. En su vida ha hecho ya muchas
8. rimas. Ha hecho un poema sobre Danny, uno sobre
9. el pan con pasas, uno sobre el ruiseñor en el
10. bosque silencioso; ¡y más de siete sobre Miss Ann!
11. ¿Por qué le han tocado tantos poemas a Miss Ann?
12. Bueno, ¡no es difícil de imaginar!
13. ¡Porque Mr. Alexander quiere mucho a Miss Ann!

14. ¡Y, afortunadamente, Miss Ann quiere a Mr. Alexander
15. igual!
16. ¿Qué hacen dos personas cuando se quieren?
17. Bueno. ¡Tampoco es difícil de imaginar!
18. ¡Se casan! ¡claro, lo han hecho en el pasado
19. Lo hacen ahora, y siempre lo harán!
20. Mr. Alexander y Miss Ann actúan exactamente igual que los demás.
21. ¡Y hoy es el día de su boda!
22. El alcalde espera a la pareja en el Ayuntamiento.

Podemos resumir intuitivamente esta página: Danny contempla la llegada de una pareja de novios. Focalizando en los actores y sus acciones, podríamos resumir: Danny ve (la pareja de novios llega), el alcalde espera. ¿Qué decimos de los elementos del texto que desaparecen si resumimos de este modo? La respuesta a estas preguntas nos habrá de proveer de un criterio con el que distinguir entre las partes narrativas y no narrativas del texto.

De la frase 11 a la 15 no se presenta ningún acontecimiento. Por otro lado, tampoco se nos remite sólo a elementos de la fábula. Resumiendo las líneas de la 11 a la 15, podemos decir que nos comunican que: Mr. Alexander y Miss Ann se quieren. Se describe a los dos actantes en su relación entre sí, o, más bien, se describe el colectivo «pareja de novios» como: consistente de dos personas que se aman. Pero al hacerlo, nos saltamos la palabra «afortunadamente» de la línea 14. Esa palabra comunica una opinión. La opinión se refiere al equilibrio («igual»), entre los dos actores. Aparentemente se juzga favorable un equilibrio de este tipo. Esa palabra no se puede calificar de descriptiva, porque se refiere a algo de resonancia más general, pública y cultural que la fábula. Hemos denominado *discursivas* a las partes del texto que se refieren a algo general. Los fragmentos textuales discursivos no se refieren a un elemento (proceso u objeto) de la fábula, sino a un asunto público. A partir de esta definición, parece que el término «discursivo» debería tomarse en su sentido más amplio. No sólo las opiniones, sino también las declaraciones sobre el estado material del mundo, caen dentro de esta definición: por ejemplo, frases como: «el agua hierve siempre a 100°C», o «Polonia está tras el telón de acero». Las frases de este tipo no comunican más que una *visión* de la realidad. Si usamos otro método para graduar el termómetro, el agua herviría a una «temperatura» distinta (o sea, a una representación distinta de la temperatura). Que el segundo ejemplo no denota un hecho sino una opinión, es evidente si cambiamos la frase por: «Polonia está en Europa oriental», o «Bonn está tras el telón de acero». Puesto que la división entre opiniones y hechos es tan difícil de trazar,

consideraremos «discursivo» cualquier enunciado que se refiera a algo del conocimiento general fuera de la fábula.

La palabra «afortunadamente» formaba parte de una frase que es, por lo demás, descriptiva. Si analizamos la historia frase por frase, podremos calificar de descriptivas las líneas de la 11 a la 15. Sin embargo, las líneas de la 16 a la 19 no contienen referencias a elementos de la historia. Aquí sólo vemos la representación de opiniones sobre comportamientos: la gente que se quiere se casa; eso es lo que se suele hacer, y es el modo en que debe ser. La opinión se representa en una forma concreta. Esa forma, el juego de preguntas y respuestas en un diálogo fingido, ha comenzado ya en la línea 11. La forma puede tener un efecto convincente: la opinión no se representa como personal, sino como algo evidente. Este catecismo de preguntas y respuestas se extiende hasta convencer al lector de que siempre ha sabido la verdad. Los signos de exclamación, y las añadiduras como «por supuesto» persiguen la misma meta.

En la frase siguiente los actores se vinculan a la opinión pública por medio de la mención de su conformismo. Sólo se les describe en esa frase. Y únicamente en la última oración se narra la presentación de un acontecimiento. Aparece un nuevo actor, el alcalde. Se le enfrenta con otro actor, la pareja de novios. Aunque el acto del alcalde es durativo, no se circunscribe a un tiempo, parece, por las frases que siguen, que la espera se debe considerar, a pesar de todo, un acontecimiento. El alcalde se enfurece porque tiene que esperar, y entra en acción. Sería ingenuo creer que sólo las partes discursivas del texto comunican una ideología. Puede suceder con la misma facilidad en las partes descriptivas y narrativas del texto; pero la forma en que se da es distinta. Las partes discursivas del texto suelen ofrecer información *explícita* sobre la ideología de un texto. Es perfectamente posible, sin embargo, que esas afirmaciones explícitas se traten con ironía en otras partes del texto, o se contradigan en las partes descriptivas o narrativas hasta el punto de que el lector tenga que distanciarse de ellas. Si queremos valorar el tono ideológico de un texto, nos ayudará un análisis de la relación entre estas formas textuales en la globalidad del texto.

#### 4. DESCRIPCIÓN

##### *Delimitación*

Hemos caracterizado las líneas 11-15 de *Danny va de compras* como descriptivas. Aunque parezca que los pasajes descriptivos son de importancia secundaria en los textos narrativos, son, de hecho,

necesarios tanto lógicamente como prácticamente. La narratología, entonces, habrá de tomar en cuenta estos segmentos textuales.

a) Bob Assingham se distinguía en conjunto por su delgadez, muy diferente a la lasitud física, que podría haber sido determinada, en lo concerniente a los poderes superiores, por visiones de desmayo y comodidad, y que de hecho frisaba con lo anormal.

(HENRY JAMES, *The Golden Bowl*.)

El extracto no ofrece ningún problema de clasificación. Es claramente una descripción. Los problemas surgen, sin embargo, cuando se intenta definir qué sea exactamente una descripción. ¿Es descriptivo el fragmento siguiente, que no describe sólo objetos y personas, sino que también presenta el paso de un cierto espacio de tiempo?

b) Finalmente, le dijo que el movimiento del bote sobre el río le estaba meciendo hasta el descanso. ¡Cuán verdes eran ahora las riberas, qué brillantes las flores que en ellas crecían, y qué altos los juncos! Ahora el bote estaba en el mar, pero seguía deslizándose con suavidad. Y ahora había una costa frente a él.

(CHARLES DICKENS, *Dombey e hijo*.)

Intuitivamente, este pasaje constituye una descripción. Definiremos entonces la descripción como fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos. Este aspecto de la atribución es la *función descriptiva*. Consideraremos descriptivo un fragmento cuando ésta sea la función dominante. Así el ejemplo a) es fundamentalmente descriptivo, mientras que el b) consiste en una mezcla de descripción y narración.

Dentro de la tradición realista, la descripción se ha considerado siempre problemática.

En *La República*, Platón intentó reescribir fragmentos de Homero para que fuesen «verdaderamente» narrativos. Los primeros elementos que desechó fueron las descripciones. Incluso el propio Homero intentó evitar, o al menos disfrazar, las descripciones haciéndolas narrativas. El escudo de Aquiles se describe en su proceso de fabricación: la armadura de Agamenón, al tiempo que se la pone. En la novela realista del XIX, las descripciones por lo menos se motivaban, si es que no se hacían narrativas. Y a pesar de sus esfuerzos por evitar la imitación, el Nouveau Roman ha continuado la tradición.

Trabajando a partir de la premisa de que las descripciones interrumpen la línea de la fábula, se ha construido una tipología sobre las formas en que se inserta una descripción. La *motivación* es necesaria. Si, como mantenía Zola, la novela tenía que ser objetiva, la noción de objetividad precisa de la *naturalización*. O sea, hacer que las interrupciones conocidas como descripciones parezcan evidentes o necesarias. La llamada objetividad, es, en realidad, una forma de subjetividad cuando el significado de la narración reside en la identificación del lector con la psicología de un personaje; ello sucede cuando se les confiere a los personajes la función de *autentificar* el contenido de la narración. Si la «verdad», e incluso la probabilidad, ya no es un criterio suficiente para hacer significativa una narración, sólo la motivación podrá sugerir probabilidad, haciendo así creíble el contenido.

Cabe distinguir tres tipos de motivación. La motivación conlleva mirar, hablar o actuar. La forma más eficaz, más frecuente y menos perceptible es la motivación por medio de la vista. Un personaje *ve un objeto*. La descripción es la reproducción de lo que ve. Mirar algo exige tiempo, y, en ese sentido, se incorpora la descripción en el lapso temporal. Pero un acto de mirar ha de tener también su motivación. Ha de haber suficiente luz para que el personaje pueda observar el objeto. Hay una ventana, una puerta abierta, un rincón que tienen que ser descritos y por consiguiente motivados. Además, el personaje debe tener tiempo para mirar y una razón para hacerlo. De ahí proceden los personajes extraños, los hombres ociosos, los desempleados, y los domingueros.

Dada la arbitrariedad fundamental de los elementos del mundo ficticio, no hay término, de forma igualmente fundamental, a la necesidad de motivación. Cuanto menos obvia sea esa motivación, con mayor facilidad se podrá determinar. En el fragmento que sigue, la motivación se integra fácilmente en la descripción misma (las cursivas son mías):

Una vez lavadas se tumbaron y *esperaron* de nuevo. Había quince camas en la estrecha habitación de elevada techumbre. Las paredes estaban pintadas de gris. Las ventanas eran grandes pero estaban altas, *de forma que sólo se podían ver las ramas superiores de los árboles del patio*. A través del cristal el cielo parecía de color.

(JEAN RHYS, «Fuera de la máquina»,  
*Los tigres son más guapos*, pág. 78.)

La frase que precede inmediatamente a la descripción («se tumbaron y esperaron de nuevo») confiere motivación suficiente al acto de observar. Los pacientes del hospital, especialmente tras el aseo matinal, tienen un río de tiempo ante ellos. No sólo se motiva el mirar mismo, sino también el contenido de lo que ven las mujeres. Y ello se indica con el «de forma que sólo se podían ver», con los límites del área visible. La ventana motiva el hecho de que las mujeres no sean capaces de ver nada en absoluto de lo que sucede fuera del hospital. Se hace hincapié también en la cualidad limitada del campo de visión: «A través del cristal el cielo carecía de color.» Esa falta de color ostenta su propia significación temática, de modo que incluso en este aspecto, la descripción se integra por completo en el texto.

Cuando un personaje no sólo mira sino que también describe lo que ve, se da un cierto cambio en la motivación, aunque en principio siguen siendo válidos los requisitos de motivación citados anteriormente. El acto de hablar precisa de un oyente. El hablante debe poseer un conocimiento que el oyente no tenga, pero desearía tener. El oyente puede, por ejemplo, ser ciego, o joven, o ingenuo. Hay una tercera forma de motivación que nos recuerda la descripción homérica. El actor desarrolla una acción con un objeto. La descripción se hace entonces del todo narrativa. Un ejemplo de ello es la escena de *La bestia humana* de Zola en la que Jacques saca brillo (acaricia) a cada componente individual de su amada locomotora.

La motivación se da en el nivel del *texto* cuando es el personaje mismo el que describe el objeto; en el nivel de la *historia* cuando la mirada o la visión del personaje ofrece la motivación; y en el de la *fábula* cuando el personaje desarrolla una acción con un objeto. Un ejemplo ilustrativo de esta forma, que demuestra también que en ella ya no cabe una distinción entre lo descriptivo y lo narrativo, es la «descripción» que sigue de un muerto:

Entonces entraron en la habitación de José Arcadio Buendía, le agitaron con todas sus fuerzas, le gritaron al oído, y le pusieron un pequeño espejo frente a la nariz, pero no fueron capaces de despertarlo.

(G. G. MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*.)

Los ejemplos del segundo tipo de motivación vía focalización, son numerosos. Un ejemplo del primer tipo es la descripción de la familia Linton que da el joven Heathcliff en *Cumbres borrascosas*; se ve obligado a ofrecer la descripción porque Nelly Dean le ha responsabilizado de sus huidas con Cathy, y del hecho de que volviera solo.

La motivación consiste en hacer explícita la relación entre elementos. Precisamente porque estas relaciones no son obvias en los textos de ficción, nunca se podrán motivar lo suficiente. Y, por ello, la motivación es, en el análisis final, arbitraria.

### *Tipos de descripción*

Las descripciones se componen de un *tema* (por ejemplo, «casa») que es el objeto descrito, y una serie de subtemas (por ejemplo, «puertas», «techo», «habitación») que son componentes del objeto. En conjunto, los subtemas constituyen la *nomenclatura*. Pueden estar o no acompañados por *predicados* (por ejemplo, «bonito», «verde», «grande»). Los predicados *califican* cuando indican un rasgo del objeto («bonito»); y serán *funcionales* como indiquen una función, acción o uso posible («habitabile para seis personas»). Las metáforas y las comparaciones pueden darse en cualquier nivel. Una metáfora puede sustituir al tema o acompañarlo. Lo mismo vale para los subtemas. La relación de inclusión entre tema y subtema es de forma de sinécdoque; la que hay entre los subtemas es contigua. Ambas relaciones se pueden calificar de *metonímicas*. Entre tema y subtema comparados (c<sup>d</sup>), y los predicados que los sustituyen en la metáfora, o los especifican en la comparación (lo que se compara o c'), la relación se denomina *metafórica*. Sobre la base de esas dos relaciones posibles, podemos diferenciar grosso modo seis clases de descripción.

#### a) La descripción referencial, enciclopédica

En principio no debe haber figuras del discurso en esta clase de descripciones. La selección de componentes se basa en la contigüidad de los elementos del contenido. Ello significa que la presencia de algunos elementos implica la existencia de otros. El detalle que falte puede suplirlo el lector. Las características generales implican características específicas, a menos que éstas representen a las primeras. El objetivo es impartir conocimiento. La enciclopedia es un modelo de este tipo de descripción.

#### b) La descripción retórica-referencial

El folleto turístico sería el modelo de este tipo. Las unidades se combinan ahora sobre la base tanto de la contigüidad de los componentes como de su función temática. Esta última es evaluadora.

El objetivo es doble: impartir conocimiento y persuadir. La persuasión se da por medio de las palabras (un ritmo agradable, un estilo que refleja el valor del objeto a describir, por ejemplo un estilo «elegante» para describir los Campos Elíseos), y por medio del contenido; la persuasión se da también por medio de la elección de subtemas valorados tradicionalmente, y a través de la añadidura de predicados valorativos. Aun incluyendo muchas metáforas en una descripción así, la construcción del texto continuaría siendo fiel al principio de contigüidad.

### c) Metonimia metafórica

De nuevo, la contigüidad es el principio dominante de la construcción. Pero, en este caso, las metáforas se construyen con cada componente individual. Se pueden omitir del todo varios comparados. En el texto encontraremos sólo a los elementos con que se realiza la comparación, por lo cual, el texto será de naturaleza muy metafórica. Sin embargo, no existe una relación de contigüidad entre los componentes del *c<sup>i</sup>*. Una relación así existe sólo entre los componentes implícitos del *c<sup>d</sup>*. Superficialmente, este tipo de descripción le daría una impresión incoherente al lector. Que no sea ése el caso, indica que el lector está dedicado a una actividad de relleno.

### d) La metáfora sistematizada

Esta descripción constituye una gran metáfora. Los elementos del *c<sup>i</sup>* se relacionan sistemáticamente entre sí. Cada serie se construye sobre el principio de contigüidad. Las series se equilibran entre sí. La pregunta sobre cuál de las dos series domina el significado no se puede responder sin tener en consideración el contexto. Las descripciones en las que los elementos de las dos series se implican entre sí están también incluidas en esta categoría.

### e) La metáfora metonímica

La descripción es una gran metáfora. Los elementos se relacionan entre sí por contigüidad. Componen una descripción coherente que, en conjunto, es el *c<sup>i</sup>* de un *c<sup>d</sup>*. La relación puede permanecer implícita, en cuyo caso este tipo de descripción sacado de su contexto no se podrá distinguir de los otros. Un *c<sup>i</sup>* explícito lo tenemos en una comparación homérica.

## f) La serie de metáforas

Esta descripción se compone de una metáfora que se extiende sin referirse continuamente al *c<sup>d</sup>*. La metáfora se «ajusta» repetidamente, creando la impresión de que el *c<sup>d</sup>* es huidizo e indescribible.

## 5. NIVELES DE NARRACIÓN

En los fragmentos de d) a g) de nuestro comentario en torno a *Sobre ancianos* de Couperus había una frase que permanecía inmutable: «¡Oh, esa voz de Steyn!» La frase presenta varios rasgos del uso lingüístico *emotivo*. Es decir, el uso del lenguaje que tiene como objeto la expresión del hablante con respecto a aquello de lo que habla. El rasgo más sorprendente de esta oración y el que indica una función emotiva es la palabra «Oh». El signo de exclamación es representación gráfica de una entonación cargada emocionalmente. Además, la peculiaridad gramatical de que esta frase carezca de verbo, refuerza su efecto emotivo.

¿Quién expresa su emoción? En otras palabras, ¿quién dice: «mamá Otilie siseó»? El verbo «sisear» es en este sentido *declarativo*, equiparable a «decir». Los verbos declarativos, los cuales indican que alguien va a hablar son, en un texto narrativo, señales de un cambio de nivel. Se presenta otro hablante. En d) el NE concede la palabra temporalmente a Otilie. Con ello el personaje Otilie se convierte en portavoz en el segundo nivel, y lo indicaremos como NP. Obsérvese, sin embargo, que el uso de NP<sub>2</sub> no es del todo correcto. Aunque Otilie hable, al menos temporalmente, no *narra*: lo que dice no constituye una historia. A pesar de todo usaremos esta indicación porque deja claro que el personaje es portavoz, al igual que el narrador. Lo que diga el narrador es otra cuestión, a la que volveré en el apartado «Relaciones entre textos básicos e intercalados», en el presente capítulo. El NP<sub>2</sub>, entonces, se referirá a un personaje al que el narrador del primer nivel le concede la palabra, sea el narrador un NE<sub>1</sub> o un NP<sub>1</sub>. El NP<sub>2</sub> es un portavoz del segundo nivel.

Pero, ¿qué decir de la oración en los fragmentos e), f) y g)? He elaborado las citas siempre a propósito de forma que no podamos ver quién habla. Falta el verbo declarativo. En e) hay dos posibilidades:

eI) —¡Oh, esa voz de Steyn!, siseé entre dientes.

eII) —¡Oh, esa voz de Steyn!, yo no podía soportarlo más.

En eI) hay un verbo declarativo para indicar que lo precedente

es estilo directo, una frase intercalada. El hablante del primer nivel le concede la palabra al del segundo. NP<sub>1</sub> («yo») le concede la palabra a NP<sub>2</sub> («yo»). Al igual que en d) la oración emotiva es una *frase intercalada*, una frase dentro de otra, lo cual podremos representar con el uso de corchetes: NP<sub>1</sub> [NP<sub>2</sub>]. El personaje se llama Otilie en ambos casos. Pero no es la misma Otilie. NP<sub>1</sub> narra sólo después de los hechos («ahora»), lo que NP<sub>2</sub> dijo antes («entonces»). En tanto que acto lingüístico, la frase emotiva forma parte de la historia. En un resumen de la historia, por ejemplo, se podría representar así: *Otilie expresó su irritación ante la voz de Steyn*. El estilo directo, una oración intercalada, es el objeto de un acto lingüístico. De forma que es, en principio, un acontecimiento como tantos otros.

En eII) la oración emotiva pertenece al texto del NP<sub>1</sub>. Aunque la *emoción* que se comunica sí forma parte del texto, no así su expresión. En un resumen de la historia leeríamos: *Otilie se irritó ante la voz de Steyn*. No es el acto de expresión verbal de la irritación, sino la irritación misma la que, en principio, constituye un acontecimiento.

El fragmento f) contiene las mismas posibilidades:

fI) —¡Oh, esa voz de Steyn!, siseó Otilie entre dientes.

fII) —¡Oh, esa voz de Steyn!, comprendí que Otilie no lo soportara más.

En fI) el NE1-v concede la palabra al NP2 (Ott.). Así, tendremos una frase intercalada normal, como encontramos en cualquier texto narrativo. La continuación que se le confiere a la frase emotiva en fII) es de una sola pieza con la interpretación de f) dada anteriormente, cuando supusimos que el NE-p [FE] era parcial hacia Otilie. Las palabras de la frase emotiva se adscriben entonces al NE-p y se mantiene el primer nivel.

Con todo, algo ha cambiado en ese fragmento. Mediante la adición en el texto narrativo de una frase del primer nivel tan claramente emotiva, el NE se hace mucho más perceptible de lo que ya era. Sugiere en esta expresión emotiva que ha oído la voz de Steyn, y que también a él le ha irritado. Si ha oído la voz, entonces se hallaba implícitamente presente en la escena como actor. Esa es la causa de que f) y la variante fII) tengan la misma estructura que g). El «yo» narrativo se ha convertido, por implicación, en un actor que testifica. El lector no se verá, por lo tanto, sorprendido cuando se presente en el texto una situación narrativa con un NP-testigo. Éste es uno de los casos en los que una caracterización superficial y global de la situación narrativa puede conducir a errores. El NE1 puede comenzar en cualquier momento a hablar en el segundo nivel como NP2, o hacer alguna otra cosa que lo convierta en actor.

No hay ninguna razón para detenerse en g). Las posibilidades

son idénticas a las de f). Si consideramos la situación narrativa de g), parecería obvio que o bien Otilie habla como NP2, o el NP-testigo en calidad de NP1. En el apartado «El objeto focalizado» del capítulo II, se realizó una distinción entre objetos focalizados observables y no observables. Se debe hacer la misma observación para el objeto del acto narrativo. En el análisis de los ejemplos del e) al g) sólo tomamos en cuenta la posibilidad de que el personaje-hablante, el NP2, emita realmente las palabras. Sin embargo, sucede con frecuencia qué palabras, enunciadas en estilo directo, sean meramente *pensamiento*. Así f) podría realizarse también en la variante que sigue:

fII) —¡Oh, esa voz de Steyn!, Otilie pensó.

Lo que ha narrado el NP2 no es perceptible (np), porque otros actores, que podrían estar presentes, no serían capaces de oír el texto. Cuando una emisión narrada en el segundo nivel no es observable, ello será también una *indicación de lo ficticio*, una señal de que la historia que se narra es inventada. Si el narrador quiere mantener la ficción de que relata hechos verdaderos, no podrá nunca representar otros pensamientos de actores más que los suyos propios. Esta variante sólo contradice la ficción «yo afirmo autobiográficamente» o «testifico» cuando un NP («yo») concede la palabra a un NP2 (otro actor), sin que el verbo sea declarativo, sino sinónimo de «pensar». Al igual que en la focalización, la distinción es importante para lograr penetración en el equilibrio de poderes entre los personajes. Cuando un personaje no oye lo que otro piensa, y el lector recibe información sobre estos pensamientos, el lector esperará probablemente demasiado de ese personaje. Puede pretender, por ejemplo, que el personaje tome en cuenta sentimientos formulados sólo mentalmente; en este caso que Steyn hable más bajo porque su voz molesta a Otilie. Pero Steyn no puede saberlo, en este caso, porque está fuera de la habitación; y en otro caso quizá porque la irritación no se expresase con palabras.

### *Formas intermedias: estilo directo y estilo indirecto libre*

¿Por qué la forma en que se verbaliza el ejemplo fII) conlleva un cambio en la situación narrativa? Al analizar la frase he hecho hincapié en las señales de la función emotiva. Lo hice porque con la función emotiva el narrador se refiere a sí mismo. Si en un enunciado se expresan los sentimientos del hablante, el enunciado *trata sobre el hablante*. Podríamos decir también que esa expresión es equiparable a: (yo narro:) Elizabeth tendrá veintiún años mañana. Incluso si el narrador no se refiere explícitamente a sí mismo, el «yo» sigue narrando sobre sí mismo. Ello quiere decir que un actor

con la misma identidad que el narrador forma parte de la fábula. Las señales de funcionamiento emotivo son, por lo tanto, también señales de autorreferencia. Existen más señales de este tipo. Cabe incluso hablar de dos situaciones lingüísticas diferentes: lenguaje sobre el contacto entre hablante y oyente, y lenguaje sobre otros.

Esta distinción de dos situaciones lingüísticas, una personal y otra impersonal nos puede ser de ayuda para entender éste y otros fenómenos comparables. En fII) hemos visto diversas pruebas de que el narrador está implicado en su objeto. Su lenguaje es *personal* en el sentido de referirse a la posición del propio narrador. Al hacerlo, se sitúa en un nivel igual que el narrador en el mismo enunciado. Así se ha convertido a sí mismo en un actor virtual (posible, aún sin realizar). Podemos decir que, en este caso, los niveles narrativos comienzan a entretorse. La situación de lenguaje impersonal que encontramos en el ejemplo fII) se ve invadida. La situación de lenguaje personal se inmiscuye, pero no, como fI), en el 2.º nivel. Cuando un actor en una historia comienza a hablar, lo hace, en principio, en una situación de lenguaje personal, en contacto con otro actor. En la situación narrativa básica sólo es posible el discurso en un nivel narrativo en la situación de lenguaje personal. A primera vista, ello sucede cuando el narrador se refiere implícita o explícitamente al lector; en el segundo nivel, cuando un actor habla a otro (que puede ser él mismo). En fII) nos encontramos con una «mezcla» de los dos niveles narrativos, a la cual podemos llamar *interferencia textual*.

Las dos situaciones narrativas se diferenciarán a partir de referencias en el texto a situaciones lingüísticas personales o impersonales. Dichas referencias deben considerarse señales que indican: «Atención, esta es una situación de lenguaje (im)personal.» Las señales se pueden relacionar con las siguientes formas:

	<i>Personal</i>	<i>Impersonal</i>
1. Pronombres personales ...	Yo/tú .....	Él/ella
2. Persona gramatical .....	1.ª y 2.ª persona .....	3.ª persona
3. Tiempo .....	No todos los del pasado ..	Todos los del pasado
4. Deixis: pron. demost. ....	Éste, éstos .....	Ése, ésos
adv. de lugar .....	Aquí/allí .....	En ese lugar
adv. de tiempo ...	Hoy, mañana .....	Ese día, el día después
5. Palabras y aspectos emotivos .....	¡Oh! .....	(Ausente)
6. Palabras y aspectos desiderativos, interpelar, ordenar, preguntar .....	Por favor .....	(Ausente)
7. Verbos y adverbios que indican incertidumbre en el hablante .....	Quizá .....	(Ausente)

Cuando las señales de situación de lenguaje personal se refieren a la situación lingüística del narrador, nos encontramos con un narrador perceptible (N1-p). Cuando las señales se refieren a la situación lingüística de los actores, y se ha indicado un claro cambio de nivel por medio de un verbo declarativo, dos puntos, comillas, guiones, etc., podremos hablar de una situación de lenguaje personal en el 2.º nivel (NP2). Dicha situación podría denominarse *dramática*: del mismo modo que en escena los actores se comunican por medio del habla en una situación de lenguaje personal. Cuando, sin embargo, las señales se refieren a una situación de lenguaje personal en la que participan los actores sin descender previamente de su nivel narrativo, tendremos una *interferencia textual*. Ese era el caso en fII). El N1-p invadía, por así decirlo, el 2.º nivel. Pero no era más que una posibilidad. Es más frecuente lo contrario. Entonces se representan las *palabras* de los actores en el 1.º nivel, de modo que cabe decir que el lector hace una ligera invasión.

La forma más común es el *estilo indirecto*. El narrador representa las palabras del actor como las ha expresado supuestamente. Comparemos los ejemplos que siguen:

- h) Isabel dijo: «Creo que seré capaz de encontrar tiempo para salir contigo mañana por la noche.»
- i) Isabel dijo que podría ser capaz de encontrar tiempo para salir con él mañana por la noche.
- j) Isabel dijo que probablemente tendría tiempo para salir con él mañana por la noche.
- k) Isabel dijo que probablemente tendría tiempo para salir con él a la tarde siguiente.

En i), j) y k) el contenido de las palabras de Isabel recibe una representación igualmente adecuada. Las palabras mismas se representan con la mayor exactitud en i), con menos en j), y con menos aún en k). *Es imposible reconstruir el estilo directo «original» a partir del indirecto.*

Sin embargo, comparando los ejemplos, podemos decir que i) representa con más exactitud que j), y j) con más que k). No necesitamos h) para llegar a esa conclusión. En i) leíamos «podría ser capaz de» donde la indicación de incertidumbre «podría» combina con un verbo positivo orientado hacia el sujeto, «ser capaz de encontrar». «Mañana» es un adverbio deíctico de tiempo. En j) la incertidumbre sigue presente, pero con menos fuerza en el «probablemente». Dicho adverbio es menos enfático en cuanto a la incertidumbre impersonal que la expresión «podría ser capaz de». En j) nos encontramos también con el adverbio deíctico «mañana por la noche». En k) la única huella de la situación de lenguaje personal

es el valor de leve incertidumbre de «probablemente». En i), j) y k) nos encontramos, frente a h), con buen número de señales de la situación de lenguaje impersonal, porque la oración está en estilo indirecto. El pronombre personal «yo» se ha cambiado a «ella»; el verbo está ahora en 3.ª persona y no en 1.ª, y el presente de futuro se ha transformado en un pasado de futuro. Sobre la base de ese análisis podemos nombrar tres rasgos que distinguen a esta forma:

1. El estilo indirecto se narra en un nivel superior al que supuestamente se hablaron las palabras en la fábula.

2. El texto del narrador indica explícitamente que las palabras de un actor se narran por medio de un verbo declarativo y una conjunción, o algo que los sustituya.

3. Parece que las palabras del actor se han reproducido con la máxima precisión y elaboración.

El primer rasgo distingue al estilo indirecto del directo. El 2.º lo distingue de una modalidad de representación todavía más indirecta: el *estilo libre indirecto*. El tercer rasgo distingue el estilo indirecto del texto del narrador. La última distinción es la que más problemas ofrece. Ello es porque el tercer rasgo es relativo.

Si dejamos fuera la segunda característica y mantenemos la 3.ª, tendremos el estilo libre indirecto. Entonces nos enfrentaremos a una forma de interferencia entre el texto del narrador y el del actor. Se entrecruzan, sin explicitarlo, las señales de la situación de lenguaje personal del actor y de la de lenguaje (im)personal del narrador. Así tenemos:

1. Isabel podría ser capaz de salir con él mañana.

«Mañana» y «podría» indican la situación de lenguaje personal del actor Isabel, mientras que las otras señales sugieren la situación de lenguaje impersonal: 3.ª persona y pasado.

Precisamente porque falta el segundo rasgo del estilo indirecto —la señal explícita de que hay estilo indirecto— no podremos estar siempre seguros si nos enfrentamos con un estilo libre indirecto o con un texto «puro» del narrador, del todo normal. Al fin y al cabo, la 3.ª característica es relativa. Esa es la razón de que sólo distingamos el estilo libre indirecto del texto del narrador cuando haya indicaciones positivas de que hay realmente una representación de *palabras de un actor*. Esas indicaciones son:

1. Las señales antes mencionadas de una situación de lenguaje personal referida al actor.

2. Un estilo sorprendentemente personal, referido a un actor.

3. Más detalles sobre lo dicho de los estrictamente necesarios para el transcurso de la fábula.

Para demostrarlo, representaré un acontecimiento —Isabel pre-  
tende un enfrentamiento con Juan— de formas diversas:

- |                         |    |  |
|-------------------------|----|--|
| Estilo directo:         | m. | Isabel dijo: «me niego a seguir vi-<br>viendo de esta forma».  |
| Estilo indirecto:       | n. | I) Isabel dijo que se negaba a seguir<br>viviendo de aquella forma.<br>II) Isabel dijo que no seguiría viviendo<br>de aquella forma. |
| Estilo libre indirecto: | o. | I) Isabel se moriría antes que seguir<br>viviendo de esta forma.<br>II) Isabel no iba a seguir viviendo de<br>esta forma.            |
| Texto del narrador:     | p. | I) Isabel no quería seguir viviendo de<br>la forma descrita.<br>II) Isabel lo dejó.  |

En el análisis supondré que el verbo «negarse» encaja en el uso  
del actor Isabel y no en el del narrador.

Por supuesto, sin contexto no hay forma de probar la presuposi-  
ción.

El estilo directo en m) no debería ofrecer problemas. Leemos el  
texto exacto expresado por el actor, y las indicaciones de cambio de  
nivel son explícitas. Tan pronto como el narrador presenta el texto  
del actor en las frases siguientes, surgen los cambios. En nI) el texto  
del actor se representa con la mayor exactitud posible. En lo que  
respecta al contenido, lo anterior vale igualmente para nII). Pero el  
estilo, que —suponemos— es claramente reconocible como el per-  
sonal de un actor irritado, se remite a una situación de lenguaje  
personal del actor, probablemente una pelea. La diferencia entre  
nI) y nII) por un lado, y entre oI) y oII) por el otro, reside en la pre-  
sencia o ausencia de un verbo declarativo con una conjugación. En  
oII) el texto del actor se representa con menor exactitud que en oI).  
Por supuesto, al estudiar los textos narrativos, nunca tendremos a  
mano combinaciones tan comparables. Pero incluso sin compara-  
ciones, podemos decir, que oI) está fuertemente influenciado por el  
texto del actor, y oII) por el del narrador. Con todo, seguimos de-  
tectando estilo libre indirecto en oII) porque el anexo «de esta for-  
ma» delata una situación de lenguaje personal del actor. La presen-  
cia de estas palabras distingue también a oII) de pI). En pI) he usa-  
do la expresión un tanto recargada de «de la forma descrita» para  
evitar cualquier elemento deíctico. Pero incluso si hubiese elegido  
«de aquella forma», «aquella» se referiría a lo dicho anteriormente,  
o sea, a la situación de lenguaje del narrador, y no del actor. En pI)  
y II) tenemos un texto puro del narrador. No se puede distinguir

ninguna señal de la situación de lenguaje personal del actor. No tenemos ninguna razón para considerar pI) como representación de ciertas palabras habladas. Finalmente, pII) es la forma más pura de texto del narrador. El contenido se presenta como acto, como acto verbal del actor. Ni se mencionan las palabras con las que se expresó la negativa.

El estilo indirecto, el libre indirecto, y el texto del narrador en el que se narran actos de lenguaje, son tres formas con las que se narran las palabras de un actor en el primer nivel. El grado en que en esta serie se le haga justicia al *texto* del actor, es decreciente; por otra parte, aumenta progresivamente el grado en que lo que habla un actor se considera acto. Las interferencias del texto del narrador y el del actor pueden, por lo tanto, presentarse en proporciones muy variables. En el primer nivel se le da al texto del actor una desviación mínima en el estilo indirecto, pero incluso entonces son posibles las variantes. En el estilo libre indirecto, a veces domina el texto del narrador (oII), y luego, de nuevo, el del actor (oI). En el texto del narrador las palabras del actor no se representan como *texto* sino como acto. En ese caso ya no hablaremos de interferencia textual.

### *Relaciones entre textos básicos e intercalados*

Cuando hay una interferencia textual, el texto del narrador y el del actor están tan fuertemente relacionados que ya no cabe hacer una distinción en niveles narrativos. La relación entre niveles narrativos ha superado la frontera de intensidad máxima. Cuando los textos no se interfieren, sino que son claramente independientes, puede haber todavía una diferencia en cuanto al grado de relación del texto intercalado del actor y el básico del narrador. En este apartado comentaré una serie de posibles relaciones entre textos. Siempre denominaremos «básico» al texto del narrador, sin dar a entender con ello ningún juicio de valor. Sólo quiero decir que la conexión es jerárquica en el sentido técnico. En última instancia, el texto narrativo constituye un todo en el cual se pueden *intercalar* otros textos a partir del texto del narrador. La dependencia del texto del actor con respecto al del narrador debería considerarse la de una proposición subordinada a una principal. Según este principio, el texto del narrador y el del actor no son de igual valor. La posición jerárquica de los textos viene indicada por el principio fundamental de nivel. Las relaciones entre el texto del narrador y el del actor pueden ser de diferentes tipos e intensidades. La faceta cuantitativa es de importancia ahora: cuantas más frases enmarquen el texto del actor, más claramente marcada será la dependencia.

## Textos narrativos intercalados

La primera diferencia recae en la naturaleza del texto intercalado. Se puede investigar con los mismos criterios que se han dado en la introducción para la definición relativa de corpus. Cuando se encuentran los criterios de narratividad, se podrá considerar también al texto intercalado como narrativo. Esto es obvio en las llamadas *narraciones marco*: textos narrativos en los que se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel. El ejemplo clásico es la historia ciclo de *Las mil y una noches*. Ahí encontramos narración en diversos niveles. La narración básica representa la historia de Sherezade, amenazada de muerte por su marido, el rey. Sólo si consigue fascinarlo con sus historias podrá sobrevivir más allá de la noche, noche tras noche. Durante cada una cuenta una historia: en ella se intercalan nuevas historias, de modo que tenemos la construcción: Sherezade le cuenta a A que B cuenta que C cuenta, etc., a veces hasta el octavo grado.

### *Relaciones entre fábula básica y texto intercalado*

Cuando el texto intercalado presenta una historia completa con una fábula elaborada, olvidamos progresivamente la fábula de la narración básica. En el caso de *Las mil y una noches*, el olvido es señal del éxito de Sherezade. Mientras olvidemos que su vida está en juego, el rey lo hará también, y ése era el propósito de Sherezade. La relación aparentemente floja entre texto básico e intercalado será entonces pertinente en el desarrollo de la fábula básica. El *acto narrativo* del actor Sherezade que da lugar al texto intercalado es un *acontecimiento* importante —incluso *el* acontecimiento en la fábula del texto básico. La relación entre texto básico y asunto narrativo se basa en la existencia entre *fábula* básica y *acto narrativo* intercalado. Resumiendo la fábula básica podemos decir también: «Esa noche Sherezade hechizó al rey.» A partir del resumen, queda clara inmediatamente la función simbólica del acto de narración. La interpretación se avala con la causa de la amenaza: la infidelidad de una mujer anterior del rey. Para el rey y para Sherezade narrar significa *vivir*, en dos sentidos distintos.

### *Relaciones entre fábula básica e intercalada*

Otra posible relación entre ambos textos se presenta cuando ambas fábulas están conectadas entre sí. Entonces habrá dos posibi-

lidades. La historia intercalada puede *explicar* a la básica, o puede *recordarla*. En el primer caso la relación se hace explícita porque el actor narra la historia intercalada, en el segundo se le suele dejar al lector la búsqueda de una explicación, o sólo se insinúa en la fábula.

### *La fábula intercalada explica a la básica*

En ese caso depende de la relación entre ambas cuál considerará el lector como más importante. Puede muy bien ser la intercalada. A menudo la intercalada es poco más que la posibilidad de que un NP perceptible narre una historia. La fábula básica se puede presentar, por ejemplo, como una situación en la que el cambio necesario no se puede hacer porque..., y aquí sigue la narración intercalada. Un ejemplo estereotipado: un chico le pide a una chica que se casen. Ella lo ama, y ascendería en el escalafón social si se casan. A pesar de todo no puede aceptar. La razón es [que en el pasado la sedujo un canalla indecoroso con las consecuencias habituales. Desde entonces carga con el estigma de su contacto con un hombre pérfido que se aprovechó de su inocencia. Él la sedujo de la forma que sigue...]. La muchacha se retira a un convento, y el chico se olvida de ella rápidamente.

La fábula intercalada explica y determina a la básica:

El texto intercalado puede ocupar la mayor parte del libro, como sucede a veces en las historias con moraleja. La fábula básica es mínima en el caso anterior, porque el número de fábulas es escaso: proposición —exposición, rechazo. En el ejemplo, la historia intercalada explica a la básica. La relación entre las fábulas era meramente explicativa. La situación era inmutable. El hecho de que la mujer cuente su historia carece de influencia en el desenlace de la fábula básica. Sin embargo, en otros casos, la explicación del punto de partida puede conducir al cambio. Por ejemplo, si el joven se hubiera conmovido profundamente con la triste relación del pasado de su amada y, reconociendo su inocencia, hubiera dicho al final que deseaba olvidar el pasado. De ese modo le daría una segunda oportunidad. La función de la fábula intercalada ya no será entonces meramente explicativa. La exposición influye en la narración básica.

En proporción con el grado de interés intrínseco de la fábula tanto en el texto básico como en el intercalado, el nexo entre ambos textos será más intenso, y la explicación más funcional. El ejemplo ficticio previo era extremo en un sentido. *Sobre ancianos* en otro. Aquí, los textos intercalados narran poco a poco la historia de los

acontecimientos en las Indias, los cuales explican un buen número de acontecimientos en la fábula básica. En ese caso la relación es tan intensa a causa de la fábula intercalada, la «cosa», el asesinato en las Indias no se presenta nunca más que parcialmente. Además, el funcionamiento del NP2 (Harold), es también curioso. A veces narra la historia del NP2 (Harold), el hombre de más edad recuerda cosas, y luego cuenta de nuevo la historia del NP3 (el pequeño Harold), el niño que fue testigo sin entender. Se presentan visiones del pasado tal como se vieron entonces, mezcladas con imágenes del pasado interpretadas desde la lucidez del presente. Dentro del subtexto se narra una focalización doble o de sutiles variantes. Ésta, a su vez, se relaciona con los acontecimientos de la fábula básica, la lenta e inevitable invasión del presente por el pasado. La influencia de la subfábula explicativa, en su completa duplicidad, es de importancia decisiva.

Cuando, sin embargo, el texto intercalado se limita a unos mínimos, disminuye la importancia de la historia básica. Una oración como «Te mataré al amanecer para evitar que me engañes, porque mi primera esposa me traicionó», puede servir de ejemplo del texto narrativo mínimo, declarativo e intercalado.

### *Las fábulas se parecen*

Si se parecieran del todo, tendríamos dos textos idénticos. En ese caso el texto básico se citaría a sí mismo. El parecido, sin embargo, nunca podrá ser absoluto. Hablaremos, por consiguiente, de parecidos fuertes y débiles. Incluso en las fotos del pasaporte, hechas con la expresa intención de conseguir parecidos, puede haber diferentes grados de fidelidad. ¿Cuándo cabe hablar de parecido entre dos fábulas distintas? Una solución simple y relativa sería: hablamos de parecido cuando dos fábulas se pueden parafrasear de modo que los resúmenes tengan uno o más elementos sorprendentes en común. El grado de identificación vendrá determinado por el número de términos que comparten los resúmenes. Un texto intercalado que presenta una historia, que, según este criterio, se parece a la fábula básica, se puede tomar como señal de ésta última.

El fenómeno es comparable a la regresión infinita. El término francés es *mise en abyme*. La denominación procede de la heráldica, en donde el fenómeno se da en la representación pictórica. Nosotros tratamos, sin embargo, con la regresión infinita en el ámbito lingüístico. Sería por ello incorrecto forzar la analogía con la representación gráfica, puesto que en el lenguaje el *mise en abyme* sucede de forma menos «ideal». Lo que se pone en la perspectiva de la

regresión infinita no es la totalidad de una imagen, sino sólo parte de un texto, o un *cierto aspecto*. Para evitar complicaciones innecesarias, sugiero que usemos el término *texto espejo* en lugar de *mise en abyme*.

### *Una indicación al lector*

Cuando cabe parafrasear las fábulas básica e intercalada de modo que ambas paráfrasis tengan uno o más elementos en común, el subtexto será una *señal* del texto básico. El lugar del texto intercalado —el texto espejo— en el básico determina su función de cara al lector. Cuando el espejo se dé cerca del principio, el lector podrá, a partir de este texto, predecir el final de la fábula básica. Se suele velar el parecido para mantener el suspense. El texto intercalado sólo se interpretará como texto espejo, y «delatará» el desenlace, cuando el lector sea capaz de captar el parecido parcial a través de la abstracción. El parecido abstracto, sin embargo, sólo se capta normalmente al final, cuando ya conocemos el desenlace. Así se mantiene el suspense, pero se pierde el efecto predeterminante del texto espejo.

Otra posibilidad es la contraria: la fábula del texto intercalado no oculta su parecido con la fábula básica. El efecto de superposición se preserva a costa del suspense. Ello no significa por fuerza que se pierda todo el suspense. Puede surgir otra clase de intriga. De la modalidad normal en la que tanto el lector como el personaje no saben nada, habremos pasado a un segundo tipo: el lector sabe, pero el personaje no, cómo va a acabar la fábula. La pregunta que se plantea al final el lector no es, «¿cómo acaba?», sino «¿se enterará a tiempo el personaje?». Nunca podremos estar seguros de ello, porque el parecido no es nunca perfecto. Podría ser que la fábula intercalada se pareciera en todo a la básica *menos en el final*. Cuando un texto espejo se ha añadido más hacia el final del básico, el problema del suspense se presenta con menos énfasis.

El transcurso de la fábula nos es entonces bien conocido, la función del texto espejo no es prospectiva, sino retrospectiva. Una simple repetición de la fábula básica en un texto espejo no sería tan interesante. Su función es sobre todo de *intensificación del significado*. Las paráfrasis de los textos primario e intercalado que hemos hecho para deducir el parecido, tendrán un significado más general. Este significado —un ser humano tiene todas las de perder frente a la burocracia o, incluso más abstracto, «nadie escapa a su destino»— eleva toda la narración a otro nivel. Las novelas de Kafka lo hacen. El texto espejo sirve como instrucciones de uso. La historia

intercalada contiene una sugerencia sobre cómo se debería leer el texto. Incluso en este caso, el texto intercalado opera como señal para el lector.

### *Una indicación al actor*

Acabo de insinuar la posibilidad de que el propio actor pueda interpretar el texto espejo como señal. De este modo puede descubrir el transcurso de la fábula en la que está implicado. Así podrá influir en el desenlace. Puede tomar el destino en sus manos. Ello sucede, por ejemplo, en *La caída de la casa Usher* de Poe. El actor que narra la historia de la que forma parte, salva la vida gracias a la correcta interpretación de las señales que se le presentan. En el texto intercalado, que se lee en voz alta, hay una mención de la caída. Esa palabra, «caída» y el concepto «casa», tienen dos significados. La caída se refiere, por supuesto, a la reducción a ruinas de la casa, pero también al final de la línea familiar. La familia Usher caerá con la muerte de su último vástago, y el castillo se derrumbará. Eso es de lo que se da cuenta el NP («yo»-testigo). Gracias a la agudeza de que se deberían tomar en serio los dobles sentidos, el actor es capaz de interpretar la fábula intercalada en tanto que espejo de lo que va a suceder. Por eso se puede salvar. Huye, y tras él ve derrumbarse el castillo. De tal modo que pueda ser testigo para narrar esta extraña historia.

Este texto espejo es interesante también por otras razones. La conciencia del actor de que se deberían tomar en serio los dobles sentidos es en sí misma una señal. Es una «prescripción» para la lectura literaria. El texto intercalado, que es doble en su significado, constituye una parte de la literatura. Interpretando el texto en su más amplio sentido, sugiere: «la literatura tiene un doble sentido, o no es literatura». Así este texto intercalado implica también una declaración de principios respecto a las ideas sobre literatura que se han encarnado en los acontecimientos de dicho texto. Al igual que para el actor-testigo la correcta interpretación de la duplicidad del significado era cuestión de vida o muerte, del mismo modo será para la literatura una cuestión de vida o muerte, su ser o no ser, la interpretación correcta y doble de la relación entre texto básico e intercalado. Como es frecuentemente el caso, el título de un texto, con su uso de juegos de palabras, ofrece ya una indicación de los significados. Pero, al mismo tiempo, el título parece engañosamente sencillo. Será precisa toda la historia para dejar al descubierto la duplicidad de sentidos.

Con mucho, la mayoría de los textos intercalados son no narrativos. No se narra ninguna historia en ellos. El contenido de un texto intercalado puede ser cualquiera: afirmaciones sobre cosas en general, discusiones entre actores, descripciones, confidencias, etc. La forma predominante es el *diálogo*. Los diálogos entre dos o más actores pueden incluso ocupar la mayor parte del texto global. El diálogo es una forma en la que los que emiten lenguaje son los propios actores, y no el narrador básico. La totalidad de las frases que hablan los actores crea el significado en esas partes del texto. Estos textos intercalados comparten ese rasgo con los dramáticos. En éstos todo el texto se compone de los enunciados de los actores que conjuntamente, en su interacción, crean el significado. (Exceptuando, por supuesto, las acotaciones del paratexto, pero ése es otro problema.) Los diálogos intercalados en un texto narrativo son de naturaleza dramática. Cuanto más diálogo contenga un texto narrativo, más dramático será el texto. Así la naturaleza relativa de la definición de un corpus se demuestra de nuevo. Por supuesto que lo mismo se aplica a otros géneros: en un texto dramático podemos tener un narrador, como sucede a menudo en las obras de B. Brecht. La afirmación: a más diálogo, más drama, es, sin embargo, una simplificación, puesto que lo importante no es sólo la cantidad. La «pureza» de los diálogos influye también en el grado en que se puede experimentar como dramático un texto. Cuando entre cada emisión de un actor interviene el narrador básico con acotaciones como «dijo Isabel», o incluso comentarios más elaborados, la relación jerárquica entre N1 y N2 se mantiene claramente visible. Cuando las expresiones se suceden sin intervención del N1, tendremos facilidad en olvidar que estamos tratando con un diálogo intercalado.

Cuando un sólo actor diga —o piense— el texto intercalado, éste será un soliloquio o monólogo. El contenido de un monólogo puede, de nuevo, ser prácticamente cualquiera. No existe una diferencia intrínseca entre un monólogo intercalado y otros usos lingüísticos. Puede contener confidencias, descripciones, reflexiones, autoanálisis, cualquier cosa. Esta es también la razón de que no comentemos con mayor amplitud el monólogo. Precisaría de toda una teoría textual para comentar todas las clases de textos intercalados. Para textos intercalados dramáticos, se debería consultar la teoría teatral. Para algunos monólogos intercalados, se podría consultar una teoría poética. Por lo tanto, será breve en la relación entre el texto básico y el intercalado no narrativo. Cuando no se comenta el propio texto intercalado con detalle, poco se puede decir sobre su

relación con el básico. En todos los casos la relación puede venir determinada por dos factores. El comentario explícito que influye sobre nuestra lectura de ese texto lo puede ofrecer el NI en el texto intercalado. El comentario se puede ocultar si el texto intercalado sólo se insinúa implícitamente. También determinan la relación factores como las conexiones que haya entre ambos contenidos. El contenido del texto intercalado puede vincularse con el del básico, puede incluso ser su consecuencia natural. Puede también ser del todo independiente, o tener una función explicativa, o ser similar, o contradecirse u oponerse. La relación será distinta en cada caso. Es, por lo tanto, imposible suponer sólo que, como norma general, los enunciados de un actor llevan el significado de todo el texto. Frente a la relación jerárquica de los dos textos, una sola palabra negativa del NI sería, en principio, suficiente para cambiar de forma radical el significado del todo.

## 6. OBSERVACIONES Y FUENTES

He limitado la elección de temas en este capítulo. Sólo he comentado la condición del agente narrativo y su relación con lo narrado. Esta restricción es efecto de una decisión, que ya adelanté en la introducción, de delimitar el tema.

La narratología estudia los textos narrativos en tanto que lo sean, en otras palabras, en su narratividad. En especial el tema del tercer capítulo, «El Texto», se puede estudiar también desde otras perspectivas. Para una investigación completa del texto son precisas disciplinas de orientación lingüísticas como la estilística, así como la gramática, la sintaxis, la semántica, etc. Las incursiones en otras disciplinas hubieran interferido inevitablemente en la organización sistemática del presente estudio.

Sin embargo, las conexiones con disciplinas relacionadas se han hecho sentir en varios momentos. La distinción entre estilo directo, indirecto, y libre indirecto, comentada porque concierne a la condición del agente narrativo respecto al objeto de la narración, es uno de los temas clásicos de la lingüística. Por lo tanto, la delimitación del tema en discusión, por muy estricta que se pretenda, no será nunca más que un punto de partida.

El concepto de *autor implícito* lo introdujo Booth (1961). La confusión que ha surgido entre pragmática y semántica por este concepto es especialmente notable en la obra de los seguidores de Booth, que son numerosos. Se puede encontrar un claro comentario de este problema en Pelc (1971).

Benveniste (1966) elaboró la distinción entre el uso personal e

impersonal del lenguaje, para la cual utilizaba los términos «histoire» y «discours». Los he evitado porque darían lugar a confusiones.

Sobre la diferencia entre narración «pura» y comentario no narrativo, ver Genette (1969). Hay diversas opiniones sobre el estilo libre indirecto. Mc Hale (1978) ofrece claro estudio. Una teoría prometedora es la de Banfield (1973; 1978, a y b). Perry (a punto de ser editado) llama al fenómeno «estilo combinado». Dällenbach (1977) escribió un libro interesante sobre los textos espejo. Bal (1978) presenta un comentario crítico y una sistematización.

Hamon tiene un largo artículo (1972) y un libro (1981) sobre la descripción. La tipología de la motivación se basa en el artículo. Las seis clases de descripción están inspiradas en Lodge (1977).

*Para los que quieran saber más*

### Estructuralismo

Culler (1975) ha comentado críticamente los modelos derivados del estructuralismo en un claro estudio. Fokkema y Kunne-Ibsch sitúan filosóficamente el estructuralismo.

### Barthes y Greimas

Unas de las muchas aplicaciones críticas del modelo analítico de Barthes es la de Chatman (1969). No existe ninguna introducción sencilla a la obra de Greimas. El intento de Courtes (1976) no está muy logrado; no ayuda a comprender la teoría de Greimas. Es, de hecho, mucho más sencillo leer las aplicaciones del propio Greimas, como el análisis del cuento de Maupassant (1976). Aunque no sea de fácil comprensión, sí da una penetración en las posibilidades de la teoría, que es más amplia que el modelo actancial al que nos hemos referido en este texto.

### Genette

La obra de Genette se ha comentado a menudo. El mejor comentario es el de Rimmon (1976). Sitúa la teoría en el desarrollo del estructuralismo, y estudia también su utilidad práctica y su consistencia.

## Personajes

Es poca la discusión sistemática sobre los personajes aparte del modelo actancial. El artículo más útil es el de Hamon (1977). Walcutt (1966) ofrece un estudio histórico del personaje en la tradición aristotélica. Al igual que Harvey (1965), no va más allá de la distinción de Forster (1927). Chatman (1972) critica el papel central de la acción en las teorías estructuralistas del personaje, pero no ofrece un sustituto visible.

## Descripciones

De nuevo la contribución de Hamon es la única importante aparte de los muchos análisis de descripciones en los que se acentuaba sobre todo su importancia simbólica. Un número especial del *Yale French Studies* (Kittay 1981) ofrece sugerencias interesantes. Bal (1982) tiene un estudio de los problemas. Sobre la diferencia entre las partes narrativas y no narrativas del texto (descriptivas y discursivas) ver Genette (1969).

## Estilo libre indirecto y uso del lenguaje personal

Además de los artículos de Banfield antes mencionados, ver Mc Hale (1978), que comenta las sugerencias más importantes. Doležel (1973), defiende la opinión de que el E.L.I. es una forma de «interferencia textual». Ron (1981) lo comenta desde el punto de vista de la «deconstrucción». Tamir (1979) comenta diversas formas de la narrativa personal desde un punto de vista lingüístico.

## Focalización

Varias publicaciones de Perry (por ejemplo, 1979, y la que está por salir) consideran el problema de la «perspectiva» de forma original. Doležel (1980) lo vincula con el problema de la autenticación —la credibilidad de diversas fuentes de información en un texto de ficción. En ese artículo también aborda la utilidad del llamado «mundo posible de la semántica» en la teoría de la literatura.

## Diálogos

Glowinsky (1974) comenta la condición de los diálogos. En comparación con Pelc (1971) sus opiniones han tenido menos apoyo teórico, pero ofrecen más posibilidades en el análisis de textos. Se podría combinar con provecho ambos artículos. Bal (1981) comenta el diálogo como parte intercalada de los textos. Para otros aspectos, ver la teoría del drama. Platz-Waury (1978) es una sencilla introducción; Van Kesteren y Schmid (1975) contiene muchos artículos de importancia. Está en preparación una segunda colección. Segre (1980) es también útil.

## La audiencia y el lector

Se ha prestado intención recientemente al destinatario de la narración. Ver los artículos de Prince (por ejemplo, 1973). Las publicaciones de Iser (por ejemplo, 1971) se centran en el lector. Eco (1976-1979) comenta la actividad del lector de construcción de un mundo ficticio mientras descodifica un texto. Pratt comenta también un problema similar (1977).

## Publicaciones periódicas

Para los que deseen estar informados de los últimos avances de la narratología, es recomendable que consulten regularmente las siguientes publicaciones periódicas: *PTL, A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* que editaba B. Hrushovski del Instituto de Poética y Semiótica de Tel Aviv. Apareció de 1976 a 1979. Durante esos tres años publicó un extraordinario número de importantes artículos. Ahora la ha sustituido la igualmente valorable *Poetics Today*.

Desde 1970 tenemos la francesa *Poétique*. Hasta hace poco estaba bajo el mando general de Genette y Todorov. *Littérature* es también de importancia. En inglés está la importante *New Literary History*, que edita Ralph Cohen, también *Semiótica* que es una publicación internacional, y en Inglaterra *The Journal of Literary Semantics*. Una serie de folletos introductorios ha aparecido en Metuen bajo la dirección editorial de Terence Hawkes. Son desiguales en calidad, pero contienen un cierto número de introducciones buenas y claras como la de Roger Fowler sobre Estilística.

Sería maravilloso que hubiese una publicación periódica dedicada exclusivamente a la enseñanza de la literatura.