

# Asedio a la figura del narrador

## Un ejemplo práctico: «La mano junto al muro» de Guillermo Meneses

CARLOS MORIYÓN MOJICA

Univ. Pedagógica Experimental  
«Libertador» (Venezuela)

«If the study of the narrating and its various features helps account for and define the specificity of any given narrative, it also helps account for the infinite variety of possible narratives. Although the features are finite in number (a narrator may or may not be self-conscious; a narration may be anterior, simultaneous or posterior; narrated events may or may not be presented in the order of their occurrence; internal point of view may be fixed, variable or multiple), they can be exploited and combined in infinitely many ways».

(Gerald Prince).

Desde que Henry James iniciara en sus *Prólogos* (1907-1909) las discusiones acerca de las distintas posibilidades de la narración, muchos son los autores que, a la manera de Prince<sup>1</sup>, han hecho referencia a la problemática que —aún hoy— confronta el tratamiento del *punto de vista* narrativo<sup>2</sup>. Sus palabras y la revisión analítica de una vasta y diversa bibliografía nos sitúan de lleno en el contexto

1. Véase G. PRINCE (1982), *Narratology. The form and functioning of narrative*, Amsterdam, Mouton Publishers.

2. Véase, por ejemplo: «If fiction's case has not yet been established, there are strong forces at work in the process of establishing it. 'Point of view' is becoming one of the most useful critical distinctions available to the student of fiction today» (N. FRIEDMAN [1955], «Point of view in fiction: the development of a critical concept», *P.M.L.A.*, 70, I, págs. 1160-1161); «Il n'existe pas à ce jour de théorie unifiée et définitive de la perspective narrative» (F. VAN ROSSUM-GUYON [1970], «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, págs. 477); «La noción de 'punto de vista' se presenta hoy difícilmente definible, de una parte por la vaguedad con que ha sido tratada y, fundamentalmente, por la cantidad de fenómenos textuales muy diferentes entre sí a la que ha sido aplicada» (C. PEÑA-MARÍN [1982], «Sujeto, espacio y tiempo en el discurso», *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, pág. 89).

—a todas luces sintomático— de una teoría que afirma, no sólo ya la conflictividad que suscita la profusión de clasificaciones, enfoques y terminologías<sup>3</sup>, sino, también, la falta de adecuación de sus propios postulados teóricos con los objetos en los que éstos deben quedar evidenciados.

Si bien algunos autores reclaman para el *discurso narrativo* idéntico tratamiento al que, a partir de Propp, se había dado a la estructura del relato —proyectado siempre hacia la «historia contada»—<sup>4</sup>, no es menos cierto que otros remontan tal tratamiento a la distinción platónica entre *lexis* y *logos*, y a la aristotélica entre *diégesis* y *mimesis*<sup>5</sup>. La cuestión no parece residir, pues, en una falta de atención<sup>6</sup> a los problemas del discurso narrativo, sino en la diversidad y complejidad de los *objetos*, que han impedido, hasta ahora, la sustentación de una teoría general —explícita y exhaustivamente adecuada— que permita dar cuenta de las vastísimas relaciones que establecen los elementos de cada nuevo relato con el que aquélla ha de ser confrontada.

Pero si la consideración de los constituyentes del *discurso narrativo* aparece ya con los filósofos griegos, no es sino hasta la aparición de los trabajos de P. Lubbock<sup>7</sup>, cuando se inaugura realmente la tradición y se da paso al estudio crítico de los problemas sobre el «punto de vista». Este, en el decir del autor, domina todo el problema del método de la novela y se mira como «the question of the relation in which the narrator stands to the story».<sup>8</sup>

A más de veinte años de Lubbock, Inglaterra, Francia y Alemania reinician —con N. Friedman<sup>9</sup>, J. Pouillon<sup>10</sup> y W. Kayser<sup>11</sup> respectivamente— las disquisiciones sobre el «punto de vista». Mientras Kayser estima ver en el narrador «le créateur mythique de l'univers»<sup>12</sup>, Friedman parte de la distinción *telling-showing* para establecer los diferentes puntos de vista, siguiendo siempre la gradación de objetividad. Surgen así, bajo la denominación de *puntos de vista*, la «omniscience

3. De ello se quejan muchos críticos y estudiosos. Véase, por ejemplo, N. FRIEDMAN, 1955: 1165 (cit. en 2); F. VAN ROSSUM-GUYON, 1970: 477 (cit. en 2); C. PEÑA-MARÍN, 1982: 90 (cit. en 2); E. FRECHILLA (1983), «La perspectiva narrativa», *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid; C.S.I.C., págs. 523-527.

4. Véase J. OLEZA (1979), «Discurso y espacialidad en el relato», *Cuadernos de Filología, I, Teoría: Lenguajes*, 1, págs. 49-85.

5. Véase G. GENETTE (1966), «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, Traduc. cast., Madrid, Edic. Buenos Aires, 1982.

6. Profusión y no falta de atención destacan casi todos los estudiosos. N. Friedman denunciaba ya en 1955 que: «... we find a spate of such manuals which soon grows into an avalanche, and the specific analysis of point of view becomes common property». Cf. FRIEDMAN, 1955: 1165 (cit. en 2).

7. Véase P. LUBBOCK (1921), *The craft of fiction*, London, Jonathan Cape, 1965.

8. Cf. P. LUBBOCK, 1965: 251 (cit. en 7).

9. Véase N. FRIEDMAN, 1955 (cit. en 2).

10. Véase J. POUILLON (1946), *Temps et roman*, Paris, Gallimard. [Traduc. cast., Buenos Aires, Paidós 1970].

11. Véase W. KAYSER (1958), «Wer erzählt den Roman», *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Berne Francke Verlag, págs. 82-101. [Trad. ing., *Poétique*, 4, 1970, págs. 498-510].

12. Cf. W. KAYSER, 1970: 509 (cit. en 11).

de l'auteur-éditeur», la «omniscience neutre», el «je comme témoin», el «je comme protagoniste», la «omniscience sélective», la «omniscience multi-sélective», el «mode dramatique» y la «caméra».

J. Pouillon —con una tipología ternaria<sup>13</sup>— también intenta encerrar las distintas posibilidades de la narración. La *visión por detrás* pasa así a designar aquella situación en la que el autor se separa del personaje, no para verlo desde fuera, sino «para considerar, de un modo objetivo y directo, su vida psíquica»; la *visión con*, la elección, por parte del narrador, de «un solo personaje que será el centro de la narración», y a partir del cual «vemos a los otros»; y la *visión por fuera*, la que permite al narrador «percibir a la vez la conducta en la medida en que es materialmente observable, el aspecto físico del personaje y el ambiente en que vive». <sup>14</sup>

Todorov<sup>15</sup>, fundamentado en Pouillon, replantea más tarde la clasificación de las visiones. Bajo la denominación de *aspectos del relato*, y «tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir, “mirada”»<sup>16</sup>, intenta reflejar «la relación entre un él (sujeto del enunciado) y un yo (sujeto de la enunciación), entre el personaje y el narrador». <sup>17</sup>

Con Todorov, la figura del *Narrador* > *Personaje* pasa a identificarse con la *visión por detrás*, la del *Narrador* = *Personaje*, con la de la *visión con*, y la del *Narrador* < *Personaje*, con la *visión desde afuera*. El término *visión*, igualado ahora con el de *punto de vista*, sigue estando referido, como apunta el propio autor, «a la relación entre el narrador y el universo representado». Para Todorov, «en el plano lingüístico, la categoría de la visión se relaciona con la de la persona, en el sentido de que ésta establece los vínculos que unen a los protagonistas del acto discursivo (yo y tú) con el enunciado mismo (él o ella)...»<sup>18</sup>. Los conceptos de *enunciado* y *enunciación*, inherentes al de la visión, adquieren, con esta teoría, relevancia capital.

Semejante orientación sigue Anderson Imbert<sup>19</sup>, quien, fundamentado en Friedman y persiguiendo la «objetivación de la visión», elabora su propuesta sobre las distintas perspectivas narrativas. Las visiones de la narración se conforman en este autor en una clasificación que insiste en la relación Narrador-

13. Con una tipología ternaria insistirá luego Prince, quien nos dirá que: «There are three main types of point of view possible in narrative», para presentarnos al «unrestricted (unsituated)», al «internal», y al «external points of view». Cf. G. PRINCE, 1982: 51 (cit. en <sup>1</sup>).

14. Cf. R. BOURNEUF y R. OUELLET (1983), *La novela*, Barcelona, Ariel.

15. Véase T. TODOROV (1966), «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, Traduc. cast., Madrid, Edic. Buenos Aires, 1982.

16. Cf. T. TODOROV, 1982: 117 (cit. en <sup>15</sup>).

17. Cf. T. TODOROV (1971), *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, pág. 100.

18. Cf. T. TODOROV, 1982: 178 (cit. en <sup>15</sup>).

19. Véase ENRIQUE ANDERSON IMBERT (1974), «Formas de la novela contemporánea», *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus.

Personaje. Aparecen así —con términos tomados de la crítica anglosajona— el *Omnisciente* y el *Observador*, puntos de vista que suponen que el narrador no es personaje de la novela, y el *Testigo* y el *Protagonista*, que sí lo suponen personaje.

La tipología ternaria que sobre la base de la relación Narrador-Personaje muestran los trabajos de Pouillon y Todorov, se convierte en la clasificación cuaternaria que ofrece Anderson Imbert. La *visión por detrás* (Narrador > Personaje) se identifica ahora con el narrador «Omnisciente». La *visión por fuera* (Narrador < Personaje) lo hace con el narrador «Observador». La *visión con* (Narrador = Personaje) puede corresponderse, sin embargo, con dos de los narradores propuestos por Anderson Imbert, el «Testigo» y el «Protagonista».

Las distintas clasificaciones, diferenciadas terminológicamente, pero identificadas en cuanto a las relaciones consideradas (Narrador / Personajes), la *ciencia del narrador* (el nivel de información susceptible de ser captado y transmitido), los *medios lingüísticos* que aseguran la expresión del narrador (personas y tiempos gramaticales en que se expresa, así como las *distancias del narrador*<sup>20</sup>, evidencian tan sólo algunas de las posturas y clasificaciones más difundidas en lo que a tratamiento del *punto de vista narrativo* se refiere.

Las obras literarias, objetos en los que deben ser confrontadas las distintas teorías sobre las *visiones del relato*, siguen, a pesar de éstas, resistiéndose a ser encerradas y explicadas según los presupuestos y moldes sugeridos por cada una de ellas. El problema, que había sido enfocado con anterioridad por Baquero Goyanes<sup>21</sup>, es replanteado por Bertrand de Muñoz<sup>22</sup>, quien se refiere de manera general a algunas otras clasificaciones para afirmar que: «Raúl Castagnino, después de Henry James, Lubbock, Broocks y Warren, Friedman y Booth, ha tratado de encerrar el estudio del 'punto de vista' en pocas palabras: 'punto de vista' —como tecnicismo de la ciencia literaria morfológica— es la relación y referencia del narrador, para ubicarse y ubicarlo como tal frente a lo relatado y en el relato, para identificarlo o diferenciarlo del autor; es criterio para organizar el material narativo desde dentro de la ficción o desde fuera de ella; es la especial iluminación de especiales ángulos del relato, de determinados modos de su temporalidad; es, entonces, el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado».<sup>23</sup>

20. Al respecto, consúltense los interesantes trabajos de W. BOOTH, especialmente, «Distance et point de vue. Essai de classification», *Essays in Criticism*, XI, 1961, y en *Poétique*, 4, 1970, págs. 511-524. El trabajo se completa y complementa con *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961. [Traduc. cást., Barcelona, Bosch, 1974]. El autor, que renueva la concepción, propone distinguir entre «l'auteur implicite (implied author) et le narrateur» y entre «les narrateurs dignes de confiance (reliable) et ceux qui ne le sont pas (unreliable)».

21. Véase M. BAQUERO GOYANES (1970), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.

22. Véase M. BERTRAND DE MUÑOZ (1983), «El estatuto del narrador en San Camilo, 1936», *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, II, Madrid, C.S.I.C., págs. 579-589.

23. *Ibid.*, pág. 584.

Como se colige de esta nueva referencia, los trabajos relacionados con el narrador y sus posibilidades se suceden profusamente. Los diversos estudios se dirigen por igual hacia la aprehensión de la identidad del narrador, de su ciencia, sus distancias, su presencia o ausencia, su identificación o no con el autor y/o los personajes, o con los medios lingüísticos con los que asegura su presencia en el texto. Lo que en modo alguno se discute es la importancia de la noción y del conjunto de técnicas genéricamente denominadas «del punto de vista» si se persigue la aprehensión del fundamento de la ficción. En este sentido, bastaría remitir, en principio, a los clásicos —James, Friedman, Lubbock, Pouillon, Booth—, para destacar luego, entre otras muchas, la opinión de Ferraté<sup>24</sup>, Baquero<sup>25</sup> y García Berrio.<sup>26</sup>

Paralelamente, y siempre en relación con el narrador, se desarrollan nuevas nociones de *enunciado* y de *enunciación*, de *texto*<sup>27</sup>, *textualidad* y *espacio textual*.

Surgen así, invariablemente, nuevos enfoques y perspectivas desde las que se mira y agiganta —aún más— la figura del narrador. Este pasa, por ejemplo, a convertirse «en el sujeto de esa enunciación que representa un libro»<sup>28</sup>, en «el destinador del discurso, cuando éste está explícitamente instalado en el enunciado»<sup>29</sup>, o en «una abstracción hecha a partir del texto, una entelequia absolutamente confinada en él»<sup>30</sup>. El narrador, no obstante, continúa resistiéndose a cualquier tipo de aprehensión definitiva y los distintos autores dejan constancia de

24. Véase JUAN FERRATÉ (1968), *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral. Para el autor, «La ficción no reside, ... en el asunto o contenido de la literatura sino en la óptica con que nos hacemos cargo de todo, del contenido y de su expresión, y lo transformamos esencialmente» (pág. 229).

25. Según el autor, el preguntarnos por el sentido y razón de ser de la estructura novelesca nos llevaría de inmediato a «comprender que son el contenido, el tono mismo de la novela, la perspectiva elegida por el autor, su visión de mundo, su estilo, los que condicionan la organización del material narrativo». Cf. M. BAQUERO GOYANES, 1970: 231 (cit. en 21).

26. Para el autor, el punto de vista constituye la «condicionante última de la 'dispositivo' del material narrativo», y agrega: «El punto de vista, la participación del narrador a través de su capacidad de suministrarnos un determinado enfoque, inalterable, de la realidad, constituiría, en definitiva, la explicación concreta más importante de esa vaga noción de 'participación' que transforma una simple sucesión de hechos observada 'story', en una sucesión explicada mediante la inserción de fórmulas indicativas de la causalidad de la estructura...». Cf. A. GARCÍA BERRIO (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, pág. 256.

27. Véase, por ejemplo, S. SCHMIDT (1973), *Texttheorie*, München, Wilhelm Fink Verlag. [Traduc. cast., Madrid, Cátedra, 1977]; J. PETÖFI (1975), *Vers une théorie partielle du texte*, Papiere zur textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske; A. GARCÍA BERRIO (1978), «Texto y oración», *Analecta Malacitana*, I, 1, págs. 127-146; J. PETÖFI y A. GARCÍA BERRIO (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación; J. GREIMAS y J. COURTÉS (1979), *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* [Traduc. cast., Madrid, Gredos, 1982]; A. HERRERO BLANCO (1986), *Signo/Texto (De Gramática a Retórica)*, Alicante, Universidad; C. SEGRE (1978), «La natura del testo», *Strumenti critici*, 36-37; Y. LOTMAN (1970), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard; T. A. VAN DIJK (1972), *Some aspects of text grammars. Study in the theoretical linguistics and poetics*, La Haya, Mouton. También (1980) *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, y (1983) *La ciencia del texto*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós, Comunicación.

28. Cf. T. TODOROV, 1982: 185 (cit. en 15).

29. Cf. A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, 1982: 272 (cit. en 27).

30. Véase OSCAR TACCA (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.

ello. Todorov, por ejemplo, lo precisa de esta manera: «Tenemos, pues, una cantidad de informaciones sobre él, que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias...». <sup>31</sup>

Esta posición de Todorov se ve reflejada de manera insistente en otros autores. Oleza y Renard <sup>32</sup>, por ejemplo, en su consideración sobre el narrador, se refieren a la noción de «punto de vista» en los siguientes términos: «Resulta totalmente insuficiente el concepto de punto de vista para articular el conjunto de relaciones entre la fabulación, o actividad narrativa, y la fábula o mundo narrado, pues tal como se ha venido entendiendo, [se excluye] de su campo conceptual las relaciones entre las coordenadas espacio-temporales de la fábula y la fabulación» <sup>33</sup>. Booth, por su parte, ya se había quejado de la poca utilidad de las investigaciones realizadas acerca del punto de vista, al tiempo que las tildaba de «simplistas» pues se limitaban a reducir los cinco millones de maneras posibles de contar una historia a unas tres o cuatro. Como quiera que sea, si la noción de *punto de vista* continúa siendo insuficiente, se debe, creemos, justamente, a la reticencia impuesta por el narrador en lo que se refiere a su aprehensión.

En este marco de multiplicidad de posiciones, enfoques, clasificaciones; y terminologías, y en el contexto de la narrativa de nuestro siglo XX, cada vez más divergente y esquiva a la posibilidad de ser explicada y encerrada, la posición de Genette <sup>34</sup> contribuye al establecimiento de las fronteras entre *la conciencia* en la que tienen lugar los procesos verbalizables y *la voz* a la que corresponde la verbalización de dichos procesos. Con Genette, se patentiza, pues, la separación entre *Voz* y *Modo*, dos categorías que, en su formulación más simplificada, se resumen, respectivamente, a través de las preguntas ¿quién habla? y ¿quién ve (o vive) los sucesos?

Con Genette surge, además, el concepto de *focalización*. El término —apunta la crítica— resulta preferible a otros como punto de vista, o perspectiva, pues no tiene la connotación ni la restricción de aquéllos. Por otra parte, el término remite a un concepto que permite analizar el texto con mayor profundidad que la que conseguiríamos si sólo tuviéramos en cuenta los niveles del narrador y del personaje, ya que el focalizador tiene, en la jerarquía narrativa, una función intermedia entre estas dos instancias del relato.

Refiriéndose a la focalización, Greimas y Courtés establecen, siguiendo a Genette, que el término «sirve para designar la delegación hecha por el enuncia-

31. Cf. T. TODOROV, 1982: 186 (cit. en 15).

32. Véase J. OLEZA y S. RENARD (1983), «La modalización del discurso narrativo», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 529-540.

33. *Ibid.*, pág. 535.

34. Véase G. GENETTE, (1972), *Figures III*, París, Seuil, Coll. Poétique.

dor en un sujeto cognoscitivo, llamado observador, y su instalación en el discurso narrativo [y como procedimiento] permite aprehender, desde el "punto de vista" de ese mediador, ya sea el conjunto del relato, ya sólo algunos programas pragmáticos»; pero por ello no dejan de reconocer que «aunque agota la antigua noción de "punto de vista" con ayuda de la perspectiva, no es sino provisional [ya que] no da cuenta de todos los modos de presencia del observador (...) ni explica tampoco la constitución de los espacios cognoscitivos parciales, caracterizados por la presencia —dentro de los programas pragmáticos— de dos sujetos cognoscitivos en comunicación». <sup>35</sup>

Los trabajos de Todorov y Genette en torno al narrador, que constituyen el eje central de la crítica literaria francesa en lo que a este aspecto se refiere, de algún modo contribuyen a la sistematización de problemas discursivos susceptibles de ser agrupados en cuatro categorías: la *Voz* <sup>36</sup>, registro verbal llevado a cabo por el que cuenta e identificada tradicionalmente con las personas gramaticales; el *Modo*, forma o clase de discurso empleado y que guarda relación tanto con la distancia entre el narrador y los hechos, como con las formas elocutivas empleadas; el *Tiempo*, que enmarca el conjunto de relaciones entre la duración de los hechos narrados y la de los mismos hechos fuera del discurso narrativo; y el *Aspecto*, que responde a *quién* ve los hechos y determina la manera en que la historia es percibida por el narrador.

Las críticas a estos modelos, y específicamente al de Genette se inician con Rimmon <sup>37</sup>, el primero en establecer la inconsecuencia del modelo genettiano a la hora de mantener separados *Voz* y *Visión*. La opinión de Rimmon es recogida por Bal <sup>38</sup>, quien, a partir de Genette, insiste en una distinción más sistemática entre focalizador y focalizado y en la posibilidad de su extensión hacia otras esferas no consideradas por Genette. Reisz de Rivarola <sup>39</sup>, quien encuentra, también, aspectos «difusos o lagunosos» en la teoría genettiana e insiste en su inconsecuencia, persigue reasumir la tipología y ampliar el modelo, con el objeto de elaborar una clasificación que permita dar cuenta del relato literario ficcional.

Reisz afirma que bajo el rubro de la voz Genette estudia las diversas relaciones existentes entre el sujeto de la enunciación narrativa y lo narrado, pero que bajo el rótulo del modo incluye, en cambio, dos aspectos que no se integran

35. Cf. A. J. GREIMAS y J. COURTÉS, 1982: 179 (cit. en 27).

36. Para una relación de los más importantes trabajos y formulaciones, consúltese A. GARCÍA BERRIO, 1973: 259-260 (cit. en 26).

37. Véase S. RIMMON (1976), «A comprehensive theory of narrative: Genette's Figures III and the structuralist study of fiction», *P.T.L.*, I-1, págs. 33-62.

38. Véase M. BAL (1977), «Narration et focalisation», *Poétique*, 29, págs. 107-127. También P. VI-TOUX (1982), «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, págs. 359-368.

39. Véase S. REISZ DE RIVAROLA (1983), «Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional», *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 561-684.

de modo coherente dentro de una misma clase de fenómenos: «la distancia... que Genette define tomando como criterios la cantidad de información y el grado de presencia del informante y la focalización, categoría que se presenta como una reelaboración correctiva de nociones... manejadas con acierto intuitivo, pero no suficientemente diferenciadas de otras similares, pero correspondientes al plano de la voz, como es el caso de los conceptos usualmente asociados a los términos 'punto de vista', 'perspectiva', 'visión', 'restricción de campo' u 'omnisciencia'». <sup>40</sup>

La consideración de la *Voz* lleva a Genette a establecer la negación de la correspondencia establecida tradicionalmente entre voz narrativa y persona gramatical. La confusión, a juicio de Genette, nace de la creencia en que la elección discursiva se produce entre tres formas gramaticales. El autor opone a esta consideración la elección de «actitudes narrativas». El análisis de la *Voz* rompe con la relación de doble implicación que existía entre voz narrativa y persona gramatical y se plantea a partir de la oposición *homodiégesis/heterodiégesis*, en lo que viene a representar las dos actitudes posibles del narrador, el hablar de sí mismo, o de los demás.

Uno de los aportes más significativos de Bal a la teoría de Genette —la distinción entre focalizador y focalizado— permite dar cuenta de un fenómeno sobre el que, en el decir de Rimmon, Reisz y la misma Bal, Genette no había ofrecido una definición suficientemente explícita. La autora, que mira la focalización como el resultado de la acción del sujeto sobre su objeto <sup>41</sup>, establece la imposibilidad de «describir adecuadamente la técnica de un texto en el que se ve algo y en el que se narra esa *visión*», si no se realiza la diferenciación de dos agentes, de hecho, diferentes, la visión a través de la cual se presentan los elementos y el cuerpo/grupo que verbaliza la acción.

En este aspecto, Genette se limitaba a hacer algunas precisiones a los modelos de Pouillon y Todorov. Así, el relato *no-focalizado* o *focalización cero* venía a sustituir a la clásica *visión por detrás*; el relato con *focalización interna*, a la *visión con*, matizada por la distinción entre una focalización *fija*, una *variable* y una *múltiple*, según sea uno o varios los personajes que focalicen; y el relato con *focalización externa*, a la *visión desde afuera*, presentada por un narrador ajeno, incapaz de penetrar en la conciencia de los personajes, a los que mira desde una perspectiva behaviorista.

Para Bal, la focalización «pertenece a la historia, al estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula». Ello le ofrece la premisa de que, independientemente de sus características, lo narrado comprende, de hecho, un objeto previa-

40. Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 562 (cit. en <sup>39</sup>).

41. Cf. M. BAL (1985), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y Estudios literarios), pág. 110. Véase, también, M. BAL, 1977 (cit. en <sup>38</sup>).

mente focalizado. La visión *por detrás*, independiente, para Genette, del ámbito de la focalización —focalización cero— es incluida por Bal dentro de las fronteras de la focalización, pues su focalizador —sujeto de la focalización— resulta el punto desde el que se contemplan los elementos y éste puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula —focalización interna—, o a uno que está fuera de ella —focalización externa—. En todo caso, y dentro de las limitaciones que supondría, por ejemplo, un focalizador personaje<sup>42</sup>, éste es capaz de presentar objetos que pueden pertenecer por igual al ámbito de lo *perceptible* o lo *imperceptible*.

«El agente que 've' debe recibir, a juicio de Bal, un rango diferente al del agente que 'narra'. El narrador, fuente lingüística de la que procede la verbalización pasa, de esta manera, a desligarse del focalizador, mera instancia de percepción y selección del material que ha de ser verbalizado. El narrador, agente narrativo que se expresa en el lenguaje que constituye el texto, es, no sólo diferente del focalizador, sino, también, del autor, y son «el narrador y la focalización [quienes] determinan lo que se ha dado en llamar narración»<sup>43</sup>. Del narrador serán, pues, las emisiones lingüísticas que constituyen el texto narrativo, y por eso «desde un punto de vista gramatical, siempre será una primera persona».

Si bien la distinción entre focalizador y focalizado se constituye en una de las más acertadas precisiones de Bal en relación con la idea de focalización propuesta por Genette, no es menos cierto que, como lo hace notar Reisz, su noción «guarda estrecho parentesco con la 'percepción representada', en la que Banfield ve la manifestación textual de la conciencia no-reflexiva del personaje»<sup>44</sup>. La autora muestra, con bastante claridad a nuestro juicio, cómo la suposición de una conciencia no-reflexiva absolutamente desligada de la reflexión y del lenguaje, resulta altamente improbable. En este sentido, resultaría poco probable un focalizador sin voz, como mera instancia perceptiva.

En su crítica a Bal, Reisz establece la necesidad de considerar la *focalización cero* o *no-focalización*, no aceptada por Bal. Reisz supone la existencia de «una instancia focalizadora que, stricto sensu, no focaliza, i. e. no 'observa', no 'aprehende', sino que simplemente 'sabe' lo que el personaje experimenta»<sup>45</sup>. Creemos ver, en este caso, un marcado interés, por parte de la autora, en «replantear los criterios clasificatorios [de Genette] de *un modo que permita salvar en parte las incongruencias señaladas por Bal*»<sup>46</sup>, y estimamos que en ese deseo incurre en un error semejante al que reconoce en Bal cuando no justifica una conciencia abso-

42. Cf. M. BAL, 1985: 117 (cit. en 41).

43. *Ibid.*, pág. 126.

44. Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 564 (cit. en 39).

45. *Ibid.*, pág. 570.

46. *Ibid.*, pág. 569.

lutamente no-reflexiva. Concebir una «instancia focalizadora que no focalice» en modo alguno, ni observe, ni aprehenda, pero que narre lo que «sabe», nos parece, a todas luces, improbable, aun a nivel de la ficción.

Otra de las más importantes matizaciones de Bal —y fundamentado en ésta, de Vitoux<sup>47</sup>— a la teoría de Genette reside en la transferencia de la idea de niveles narrativos a los ámbitos de la voz y la focalización respectivamente. Tanto Bal como Vitoux plantean el problema de la incrustación de los discursos como producto del cambio de instancia narrativa y/o de focalizador. Para Bal, el cambio de voz supone un cambio de focalizador, pero no al contrario, que supondría sólo un «ceder la visión». El análisis de las distintas posibilidades, así como el de las marcas que en el discurso podrían constituirse en señales de la incrustación, constituyen un aspecto interesante cuando se persigue el establecimiento de la caracterización de la instancia narrativa.

La mayoría de estos trabajos busca, de alguna manera, la contemplación de los límites —discutidos o no— que se alzan entre el autor, el narrador y los personajes, en un intento permanente por tratar de aprehender la figura escurridiza del narrador. Estos límites han sido puestos también de manifiesto por autores como Pouillon —«la forma debe resultar de una exigencia del contenido; es un molde que se moldea y no que moldea»<sup>48</sup>—; Butor —«en un sentido no es el novelista quien hace la novela, es la novela la que se hace sola, y el novelista no es más que el instrumento de su venida al mundo, su partero»<sup>49</sup>—; Kayser —«el narrador de la novela no es el autor, pero tampoco la figura imaginada que, con frecuencia, nos sale al paso tan familiarmente»<sup>50</sup>—; Todorov —«El narrador es quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción 'objetiva'»<sup>51</sup>—; o Tacca —«El narrador, que no es simplemente el autor, ni tampoco un personaje cualquiera, puede resultar una entelequia»<sup>52</sup>—. Unas y otras posiciones no hacen más que resaltar la figura del narrador, una figura que, como lo hemos anotado reiteradamente, insiste, por sobre toda teoría, en hacerse «inasible y huidiza, una entidad pronta a confundirse o a perderse entre las otras instancias de la novela».<sup>53</sup>

47. Véase P. VITOUX, 1982 (cit. en 38).

48. Cf. J. POUILLON, 1970: 14 (cit. en 10).

49. Cf. M. BUTOR (1960), *Répertoire*, Paris, Seuil, pág. 273.

50. Cf. W. KAYSER (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1961: 468.

51. Cf. T. TODOROV, 1982: 185 (cit. en 15).

52. Cf. O. TACCA, 1973: 67 (cit. en 30).

53. *Ibid.*

Para Tacca, por ejemplo, el narrador no puede ser aprehendido si se sigue buscando a través de las personas gramaticales —aspecto que apunta, entre otros, Baquero Goyanes<sup>54</sup>—, pues éstas, «no tienen más realidad que la del discurso», o en su relación con el tiempo, ya que «lo que sucede en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real) literalmente nada; lo que pasa es sólo lenguaje, la aventura del lenguaje»<sup>55</sup>. La importancia es depositada, entonces, en la relación entre el conocimiento del narrador y el de los personajes. Su tipología, sin embargo, resulta una trilogía perfectamente identificable con la de Todorov, sólo que basada, específicamente, en una relación de conocimientos, de *cantidad de información*. Los narradores *omnisciente* (suprasciente), *equisciente* y *deficiente* (infrasciente), sustituyen nominalmente al  $N > P$ ,  $N = P$  y  $N < P$ .

Y mientras Tacca hace recaer la importancia en la relación entre el conocimiento del narrador y de los personajes, la escuela de Lotman —y basado en ésta, Frechilla<sup>56</sup>— lo hacen no sólo en la cantidad, sino, también, en la calidad de la información que aquél es capaz de suministrar. Con ellos, la noción de punto de vista se vincula a la posición que el narrador adopta ante la historia que cuenta, y remite «a las relaciones que el narrador mantiene con lo narrado»<sup>57</sup>. La noción de perspectiva adquiere, entonces, especial relevancia.

Y si Tacca y Frechilla atacan los modelos de Todorov y Genette atendiendo a aquellos aspectos que tienen que ver con la relación entre el conocimiento del narrador y los personajes o con la cantidad y calidad de información, Booth<sup>58</sup>, y basado en éste también Mallea<sup>59</sup>, lo hacen en lo que respecta a la «distancia», para lo cual se interesan en la relación entre el sujeto y el objeto de la focalización. Booth, por ejemplo, afirma «la insuficiencia de la clasificación tradicional», e insiste en la noción de «distancia», analizada como la que existe «entre el narrador y el autor implícito», «entre el narrador y los personajes», y «entre el narrador y las propias formas del lector». Por otra parte, para Prince y Todorov, el análisis de *las distancias* debe abarcar, además del aspecto físico, el moral, el emocional, el intelectual y el temporal.<sup>60</sup>

Por lo que respecta a la consideración de la *distancia*, luego de los trabajos de Booth y Todorov —que ya hemos dejado referidos— el artículo de Reisz resulta de especial interés. Reisz matiza la noción de Booth al proponer «una nueva

54. Véase M. BAQUERO GOYANES, 1970: 124 ss. (cit. en 21). También T. TODOROV, 1971: 170 (cit. en 17).

55. Cf. O. TACCA, 1973: 13 (cit. en 30).

56. Véase E. FRECHILLA DÍAZ, 1983 (cit. en 3).

57. *Ibid.*, 1983: 523.

58. Véase WAYNE BOOTH, 1974 (cit. en 20).

59. Véase EDUARDO MALLEA (1974), «Importancia del punto de vista en la vida y en las letras (o de la justa distancia)», *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, págs. 133-145.

60. Véase también T. TODOROV (1972), «Visión en la narrativa», *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Trad. cast., Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1974, págs. 369, 374, pc. 372.

manera de entender dicha categoría que la saca del marco estrecho del modo, y que la sitúa, sin temor de contaminaciones, en la zona de intersección de la voz y la focalización»<sup>61</sup>. El tratamiento de la *distancia* y también el de la *aspectualidad*, así como el de su correspondencia con la selección de una perspectiva determinada, aparece desarrollado —creemos que en forma bastante clara y sencilla— en el estudio de Peña-Marín.<sup>62</sup>

Oleza<sup>63</sup>, quien desde una postura generativista replantea el concepto tradicional del *punto de vista*, a fin de establecer su «formalización», con miras a la conformación de «una posible gramática del punto de vista»<sup>64</sup>, había trabajado junto a Renard, en la articulación del conjunto de relaciones entre las tres dimensiones que conforman lo que denominan la «modalización del discurso narrativo».

Para estos autores, la modalización del discurso narrativo «abarca todos los tipos de relaciones que se establecen entre el mundo de la fábula y el de la fabulación»<sup>65</sup> y podría quedar «formalizada en términos de concatenación de un conjunto de semas de actitud, temporales y espaciales»<sup>66</sup>. El análisis de la modalización del discurso narrativo exigiría, de esta manera, la determinación previa de una gramática del punto de vista, con la incorporación del narratorio<sup>67</sup>, y la elaboración de una gramática de la espacialidad y de otra de la temporalidad.

En su intento por elaborar la gramática que formalizaría el punto de vista narrativo, Oleza parte de su concepción de la compleja estructura del papel del narrador, el cual debe ser visto «más como una función, como un 'rol', que como un ente»<sup>68</sup> y del «punto de vista» como «un concepto subordinado al de la Modalización, dentro de la cual realiza el papel de articular la relación entre los elementos actuantes de la fabulación y de la fábula»<sup>69</sup> o, dicho en otras palabras,

61. Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 575 (cit. en 39). En este trabajo, la autora, deja de concebir la distancia como el mayor o menor acercamiento entre el universo ficcional y el lector implícito, para verla como «la ubicación del narrador y del focalizador extradiagéticos respecto de la actividad discursiva y focalizativa de sujetos intradiagéticos». La distancia mide así, en el ámbito de la voz, el mayor o menor esfuerzo de la voz primaria por separarse de la voz secundaria, y, en el ámbito de la focalización, la calidad del saber de la instancia focalizadora y dónde se ubica ésta en relación con las vivencias del objeto de focalización.

62. Véase C. PEÑA-MARÍN, 1983 (cit. en 2). Se atiende allí a la «distancia» en su relación con la identificación o la neutralidad de la instancia narrativa, y a la «aspectualidad» como el reflejo de la organización temporal intrínseca a las acciones y situaciones de la fábula.

63. Véase J. OLEZA (1983), «La formalización del punto de vista narrativo», *Cuadernos de Filología*, I, *Teoría: Lenguajes*, 3, Valencia, Universidad, págs. 237-271.

64. Cf. J. OLEZA, 1983: 237 (cit. en 63).

65. *Ibid.*, págs. 237-238.

66. Cf. J. OLEZA y S. RENARD, 1983: 539 (cit. en 32).

67. Prince había venido trabajando con mucho acierto sobre la figura del narratorio. A propósito de ello, véase G. PRINCE (1973), «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, págs. 178-196. En relación con este aspecto véase, además, R. BARTHES (1966), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, Paris, Seuil, y T. TODOROV, 1966 (cit. en 15).

68. Cf. J. OLEZA, 1979: 57 (cit. en 4).

69. Cf. J. OLEZA, 1983: 238 (cit. en 63).

la determinación de «la relación entre el o los narradores y el o los personajes, entre el sujeto de la enunciación narrativa y los sujetos de los enunciados». En este sentido el autor analiza el conjunto de fenómenos que podían reunirse bajo el concepto *voces del narrador* y a los que considera «constituidos por una serie de categorías semánticas cuya combinatoria es capaz de dar cuenta de toda la variedad posible de comportamientos narrativos». <sup>70</sup>

Si bien el estudio de Oleza, permite, de modo riguroso, la caracterización del narrador de un determinado relato, deja de lado un aspecto tan importante como la focalización, ya que su concepción se centra en la consideración de seis categorías <sup>71</sup>, que a fin de cuentas sólo representan el inventario de conceptos y categorías que tradicionalmente habían caracterizado la actividad del narrador. La importancia del estudio reside, creemos, en la formulación explícita de cada una de estas categorías, asistemáticamente consideradas en la mayoría de los trabajos anteriores. Estimamos, asimismo, que la teoría propuesta debía dar cuenta de la importancia de la instancia que focaliza las acciones que constituyen la fábula y de la incidencia de tal consideración en la asunción de una perspectiva determinada.

El análisis somero que hemos realizado hasta aquí permite, únicamente, reafirmar nuestras consideraciones iniciales. La profusa bibliografía arroja un incontable número de metodologías, enfoques, y denominaciones terminológicas que poco o nada dicen acerca de esa instancia narrativa que, aunque única realidad del relato, imposibilita de tal manera su aprehensión, que resulta materialmente imposible atraparla dentro de los límites que supone cualquier clasificación.

Los mismos autores que elaboran las teorías y/o metodologías que buscan la determinación del narrador se ven precisados, de una u otra forma, a resaltar el hecho de que las obras literarias, objetos en los que tales teorías debían quedar evidenciadas, se resisten a ello cada vez con mayor fuerza. Invariablemente, ceñirse a una u otra teoría o clasificación supone dejar de lado muchas de las relaciones que se establecen entre los elementos de la narración, y que resultan imprescindibles para la aprehensión del narrador.

Algunos autores consideran que esta problemática surge como consecuencia de la falta de sistematicidad <sup>72</sup>. Otros, por el contrario, aluden a la figura huidiza del narrador, y a la problemática suscitada por la profusión de enfoques y termi-

70. *Ibid.*, pág. 239.

71. Las categorías propuestas son: Sabiduría/Ignorancia, Intervención/Neutralidad, Identificación/Distanciamiento, Transitividad/Reflexividad, Contemplación/Participación, Privilegio/Igualdad.

72. Oleza y Renard, por ejemplo, se refieren a ello en los siguientes términos: «En las diversas tipologías es patente la reiteración más o menos confusa o mezclada de una serie de categorías elementales susceptibles de caracterizar la fabulación con respecto a su fábula». Cf. OLEZA y RENARD, 1983: 536 (cit. en <sup>32</sup>).

nologías<sup>73</sup>. Otros, finalmente, hacen referencia a los problemas ocasionados por los aspectos que consideran las distintas teorías.<sup>74</sup>

Lo cierto es que, por unas u otras razones, resulta insuficiente circunscribir la consideración de la instancia narrativa al análisis de cualquier estudio metodológico, pues la escogencia del punto de vista (foco de narración, perspectiva, punto óptico, punto de mira, enfoque...) conlleva tan múltiples implicaciones e interferencias, que, siempre, la figura del narrador quedaría virtualmente fuera de ella.

Por otra parte, salta ante el estudioso, la imposibilidad de conformar una teoría lo suficientemente homogénea, explícita y adecuada, creada a partir de las existentes, con la que pueda dar cuenta de la complejidad de fenómenos que implica la consideración de la instancia narrativa. Surge entonces, como natural consecuencia, un interrogante relacionado con la necesidad de una teoría lo suficientemente general que permita, al menos a nivel teórico, la posibilidad de explicar las infinitas posibilidades de las que es susceptible el cambio de perspectiva o, por el contrario, la de una teoría particular, nacida de las características específicas de la obra misma y capaz de ofrecer una imagen explicativa de las relaciones, fenómenos y transformaciones que se suscitan en el seno de cada relato, a nivel de la instancia narrativa que lo articula.

Al respecto, en lo que consideramos una acertada respuesta a tal inquietud, permítasenos reproducir, en extenso, las palabras de Booth, seguros de ver en ellas la única posibilidad de estrechar el cerco por medio del cual hemos intentado este asedio a la figura del narrador. «El decidir que un narrador no será omnisciente prácticamente no decide nada. La difícil pregunta es: ¿cuán 'inconsciente' será? Por otra parte, determinar la narración en primera persona soluciona sólo

73. Así lo vemos en Ezquerro, quien asegura que: «El concepto abarcado por el vocablo narrador es harto impreciso, pues algunos lo usan en el sentido de narrador en primera persona o yo narrador (como por ejemplo la escuela de Greimas); otros, ... en el caso de un relato tomado a cargo por una instancia no determinada: narrador impersonal, omnisciente o heterodiegético; la mayoría, ... para hablar de la instancia compleja que reúne la función de focalización y la función de actor, o personaje, ... En castellano, el vocablo es todavía más abarcador, puesto que designa también al autor de ficciones, lo que no se produce, por ejemplo, en francés. Una propensión muy generalizada consiste en deslizarse, de manera más o menos discreta, de la noción de narrador a la de autor. A veces el desliz es franco y abierto; otras, trata de ocultarse mediante conceptos de transición como los de 'autor implícito' o 'narrador semiótico', que no son del todo claros». Cf. M. EZQUERRO (1983), «La función narradora como 'sistema complejo abierto'», *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 517-522.

74. A propósito de ello leemos en Todorov: «estas categorías de la visión deben distinguirse de los medios lingüísticos que aseguran su expresión. De hecho es imposible identificar una visión con procedimientos verbales que pueden tener una pluralidad de funciones expresivas muy diferentes. Por ejemplo, que el relato esté narrado en primera o en tercera persona (o aun en segunda) es muy importante, pero nada indica acerca de la 'presencia', de la 'ciencia' y de las 'distancias' del narrador (...). En el mejor de los casos, puede hablarse de una afinidad entre las categorías de la visión y el estilo, pero no de una equivalencia o de una solidaridad absoluta». Cf. T. TODOROV, 1974: 373 (cit. en <sup>60</sup>).

una parte del problema, quizá la más fácil. ¿Qué clase de primera persona? ¿Caracterizada hasta qué punto? ¿Cuán consciente de sí misma? ¿Hasta qué punto limitada a la deducción realista: hasta dónde privilegiada para ir más allá del realismo? ¿En qué momento dirá la verdad y en qué momento no pronunciará un juicio o incluso proferirá falsedades? Estas preguntas pueden contestarse solamente referidas a las posibilidades y necesidades de cada obra particular, no referidas a la ficción en general, o a la novela, o a las reglas sobre el punto de vista». <sup>75</sup>

75. Cf. W. BOOTH, 1974: 373 (cit. en 20).

## UN EJEMPLO PRACTICO: «LA MANO JUNTO AL MURO»

«Extrañamente permeable y, a la vez, impenetrable, la pasta de “La mano junto al muro”, desafía al lector más atento, ¿en qué lapso ocurre la historia?, ¿qué mirada entra y sale de los laberintos psicóticos, para contárnosla?, ¿quién recoge esos datos y los reitera haciéndolos variar? Estas preguntas usuales se estrellan contra el comienzo que es idéntico al final...».

(José Balza).

La condición de difuso —y hasta de conjetural— con que podríamos caracterizar el panorama bibliográfico que nos ha servido de marco referencial exige, de hecho, una postura práctica. Una obra y un narrador cualquiera hubieran podido servirnos para ello. No obstante, no hemos querido que sea así. Por eso intentamos el acercamiento a la figura del narrador de un relato como el reflejado en las palabras de Balza. Ello exige —entendemos— no sólo una postura abierta y abarcadora, capaz de evidenciar la consideración de los múltiples elementos inventariados en el conglomerado teórico que constituye el caótico universo bibliográfico existente sobre el narrador, sino, además, una aventura. El prisma de posibilidades no puede ser, a nuestro juicio, más prometedor.

El objeto en el que nuestras consideraciones habrán de quedar evidenciadas lo constituye, pues, el *espacio textual*<sup>76</sup> que conforma la narración de *La mano junto al muro*, de Guillermo Meneses. En él, y a través de la red de relaciones en que se ven implicados los constituyentes del universo discursivo, intentaremos la captación<sup>77</sup> de los semas constitutivos de esa instancia narrada que, como «única realidad del relato»<sup>78</sup>, se alza entre nosotros y la fábula, bajo la forma del conjunto de marcas y elementos indiciales que configuran sus voces.

76. «El texto, como espacio textual en el que se multiplican sin límite las posibilidades de relación y, por lo tanto, las posibilidades de constitución del significado, en la perspectiva del sujeto receptor, se convierte en el espacio o medio de reflexión en que el sujeto puede ahondar cada vez más, sin llegar nunca a agotarlo». La cita, que pertenece a STIERLE (1975), «¿Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción?», Trad. cast. de Adelino Alvarez para AA. VV., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 87-143, nos ubica en lo que podría denominarse el campo de la semiótica del espacio. Véase, además, AA. VV. (1974), «Lecture I. L'espace du texte», *Esprit* (Extr.), 12 de dic.; RICARDOU (1974), «La révolution textuelle», *Esprit* (Exter.), 12 de dic.; A. J. GREIMAS (1972), «Pour une sémiotique topologique», en AA. VV., *La sémiotique de l'espace*, Paris, págs. 3-21; TALENS y COMPANY (1979), «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto», *Cuadernos de Filología*, I, *Teoría: Lenguajes*, 1, Valencia, Universidad, págs. 35-48.

77. Hablamos, como es lógico suponer, de «trabajo de lectura/transformación» y no de «desciframiento», pues concebimos la recepción como el acto de transformación mediante el cual el lector opera sobre la oferta de significados que conforma el texto constituido.

78. Cf. OSCAR TACCA, 1973: 69 (cit. en <sup>30</sup>).

Entendida la *captación*, como «lectura transformación», y no como desciframiento, el aspecto indicial del relato no residirá sólo en los múltiples elementos que, en el interior del espacio textual, remitan directamente a la situación de narración<sup>79</sup>. Este, además, habrá de buscarse en el conjunto de procedimientos que permitan la hermenéutica presuposicional e ilocutoria, lo que conferiría al espacio textual, junto al sentido, el carácter de texto. Pensar, con Todorov, que el narrador de un texto no es «otra cosa que un locutor imaginario, reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él»<sup>80</sup>, supone una concepción estructural que considera al texto como clausura/fijación, noción que estimamos superada.

Creemos, con Tacca<sup>81</sup>, que la obra —y, en consecuencia, la instancia narrativa confinada en ella— no descansa únicamente en el carácter indicial de los recursos<sup>82</sup> empleados, pero que tampoco existe fuera de ellos. Describirlos, señalar sus categorías y elementos conformantes, acceder a la recomposición de las reglas que ordenan su combinatoria, asediarlos, intentar su exégesis, será, pues, nuestro objetivo inmediato, como única vía para la aprehensión de la función narrador.<sup>83</sup>

A nivel metodológico, nuestro acercamiento comprende un intento de aprehensión del narrador, desde una postura general, globalizadora, que, partiendo de los enfoques de Oleza<sup>84</sup> y Bal<sup>85</sup>, se nutra de conceptos y nociones básicos desarrollados por algunos de los otros autores que han intentado acercarse teóricamente al narrador.

Las primeras herramientas críticas de que disponemos en el desarrollo de una teoría general del *punto de vista* se remontan a autores como Lubbock, Friedman, Kayser, Pouillon y Todorov, unidos, en nuestra primera parte, no desde una perspectiva temporal, sino en razón a que atienden, fundamentalmente, a la relación Narrador-Personajes.

Con una orientación como ésta, la instancia narrativa de *La mano junto al muro* habría de ser necesariamente catalogada, como un narrador con *visión por detrás*, y caracterizado por:

79. Pensamos que atender sólo a estos elementos no nos diría gran cosa acerca del narrador, ya que no constituyen más que una pequeña parte de las marcas indiciales de implicaciones pragmáticas susceptibles de aparecer en un hecho de lenguaje.

80. Cf. T. TODOROV, 1974: 368 (cit. en 60).

81. Cf. O. TACCA, 1973: 60-62 (cit. en 30).

82. Entiéndase aquí el término en su sentido amplio y no como meras formas de elocución.

83. Creemos, con Oleza y Renard, que uno de los más graves errores de que adolece la teoría del «punto de vista» es precisamente, el «perseguir al narrador ontológicamente, tratando de definirlo como entidad», como «ente», en lugar de como «un rol», como «una función». Cf. J. OLEZA y S. RENARD, 1983: 533 (cit. en 32).

84. Véanse, fundamentalmente, J. OLEZA, 1979 (cit. en 4); 1983 (cit. en 63). Y también J. OLEZA y S. RENARD, 1983 (cit. en 32).

85. Véanse, básicamente, M. BAL, 1977 (cit. en 38); 1985 (cit. en 41). También M. BAL (1981), «The laughing mice or: on focalisation», *Poetics today*, II, 2, págs. 202-210.

- a) Permanecer fuera de la historia (externo);
- b) Poseer un amplio dominio de la situación y los personajes;
- c) Conocer, incluso, el mundo interior de los personajes;
- d) Narrar en tercera persona.

Tales características, ampliamente evidenciadas a lo largo del relato, podrían quedar comprobadas por medio de las citas que se transcriben a continuación:

Inició su lucha a rastras, decidida y aprovechadora, segura de ir recogiendo las migajas que abandona alguien, ansiosa de monedas (pág. 163).<sup>86</sup>

Su cabeza sonaba dolorosamente y ella podía escuchar dentro de sí misma el torpe deslizarse de una frase tenaz. Te quiero más que a mi vida. (¿Cuándo? ¿quién?). Uno. Ella piensa que tenía bigotes, que hablaba español como extranjero, que era moreno (pág. 165).

Ella nunca recuerda nada. Nada sabe. Aquí llegó. Había un perro en sus juegos de niña: (...) Ella, desde niña, en aquello oscuro, decidida a arrancar las monedas (pág. 168).

Lo que sucedió la noche del encuentro con los tres marineros (digamos que fueron tres los marineros) la conmovió, la hundió en las luces de un espejo relumbrante (pág. 169).

Como puede apreciarse, el narrador, con una «visión por detrás», domina ampliamente, no sólo las acciones presentes, sino, además, el pasado de su personaje, al que ve aun en su infancia. La historia del castillo-lupanar también nos es ofrecida por el narrador, lo que lo sitúa, según la clasificación de Todorov, en la categoría de un *Narrador* > *Personaje*, pues maneja datos de la historia que, evidentemente, no podrían ser conocidos por el personaje al que beneficia con su *mirada*.

El empleo de la tercera persona gramatical y de verbos de pensamiento con los que introduce su conocimiento acerca del mundo interior de su personaje, permiten que nos refiramos al narrador, siguiendo esta vez a Friedman, como un narrador *omnisciente* —omnisciente de l'auteur-éditeur— situado fuera de la historia, y en consecuencia, capaz de desplazarse locativa y temporalmente por el relato en virtud del poder de omnipresencia que le confiere su entidad de narrador.

Si de la mano de Todorov, Booth, Tacca y Mallea, continuamos el acercamiento a esa figura del narrador de *La mano junto al muro*, nos adentramos en un mundo donde los conceptos de *enunciado* y *enunciación* comienzan a sentirse como «inherentes al de la visión», donde la figura del *autor implícito* —a veces fundido con el narrador dentro del universo representado— surge fantasmagórica-

86. En el caso de «La mano junto al muro» citamos siempre por: GUILLERMO MENESES, *Diez cuentos*, Caracas, Monte Avila Editores, 2.ª ed., 1978: «La mano junto al muro», págs. 161-175.

mente del mundo de la enunciación y donde la *distancia del narrador*, en íntima comunión con la *perspectiva*, se convierte en la mejor arma de la instancia narrativa y, por ende, en el mejor camino para llegar hasta ella.

El problema desborda ahora la situación del narrador frente al universo de los hechos, el conocimiento que posee sobre sus personajes, o la persona gramatical, para convertirse en lo que se define como *el control de la distancia*. El problema, para Booth y para Mallea es el «desde dónde ver para ver justamente» y no el «ir cambiando desde cualquier punto las ideas sobre el objeto»<sup>87</sup>. La distancia entre autor y realidad deja de ser un fin en sí mismo y se mira como un estímulo para el redescubrimiento de los materiales con los que se relata. El narrador, para «preservar la idea y el sentido de la forma, debe guardar tanta distancia como control sobre lo real que imagina».<sup>88</sup>

Sin adentrarnos en un estudio detallado de las nociones de enunciado y enunciación, lo que, evidentemente, se saldría de los límites de este trabajo, intentaremos caracterizar la presencia de la instancia narrativa de *La mano junto al muro*, a partir de la identificación del tipo de discurso. El relato puede concebirse como caracterizado por una matriz de rasgos del tipo:

- [ + organizado en torno al alocutario];
- [ + explícito];
- [ + presencia de indicaciones sobre su enunciación];
- [ + con enunciación reproducida];
- [ + interpenetración entre enunciado que cita y enunciado citado].

El discurso así caracterizado se interpreta conducido por una figura narrativa que asume un determinado «punto de vista». El punto de vista, referido ahora de manera más general a «la relación entre el narrador y el universo representado»<sup>89</sup>, comprende no sólo la consideración del contexto de enunciación y de la identidad y presencia del narrador, sino, además, la de su *ciencia* y sus *distancias*. En este sentido, caracterizaríamos la instancia narrativa de nuestro relato, así:

El relato, se caracteriza por una AUSENCIA DEL SUJETO DE LA ENUNCIACION, pero por la presencia de marcas indiciales que remiten al acto de enunciación. El autor implícito, fundido por momentos con el narrador, permite la presencia de elementos que corroboran el establecimiento de relaciones entre el locutor y el alocutario.

A nivel del ENUNCIADO, es posible distinguir DOS TIPOS DE NARRADORES, uno EXTERNO, caracterizado por una no presencia en los acontecimientos, por el empleo de una tercera persona gramatical y por su amplio dominio

87. Cf. E. MALLEA, 1974: 135 (cit. en 59).

88. Cf. W. BOOTH, 1974: 123 (cit. en 20).

89. Cf. T. TODOROV, 1974: 369 (cit. en 60).

sobre acciones y personajes, así como por su don de ubicuidad temporal y espacial. Este narrador, cuya categoría se correspondería con la de un NARRADOR > PERSONAJE se identifica, en la clasificación de Tacca, con un narrador *externo* —*suprasciente*— que dada la relación de sus conocimientos estrecha sus distancias en relación con el autor implícito, con el personaje y con el lector implícito.

El otro narrador, INTERNO, y al que podríamos llamar aquí CO-NARRADOR, sería, por el contrario, un narrador *interno* —*equisciente*—, caracterizado por su presencia en los acontecimientos en carácter de TESTIGO —el je comme témoin, de Friedman—, por el empleo de la primera y tercera personas, y por establecer su distancia en relación con el personaje central y con el lector implícito, lo que lo ubicaría en la categoría todoroviana del NARRADOR = PERSONAJE.

Como ejemplos que nos remitirían a la identificación textual de ambos narradores podrían considerarse los siguientes:

a) Narrador externo:

La noche porteña se desgarró en relámpagos, en fognazos. Voces de miedo y de pasión alzaron su llama hacia las estrellas. Un chillido («¡naciste hoy!») tembló en el aire caliente mientras la mano de la mujer se sostuvo sobre el muro (pág. 161).

Ella nada sabía. Cuando llegó ya existía el presente y lo anterior sólo podía estar en las palabras de un hombre que mirase la pared y decidiese hablar. Ya existía esto. Y ella estuvo en esto. Los hombres jadeaban un poco; echaban dentro de ella su inmundicia (pág. 164).

La relación con el acto de la enunciación se produce en los momentos en que narrador y autor implícito se confunden y ambos, como la nueva entidad constituida, estrechan las distancias con el lector, tácitamente representado en el discurso como el alocutario de las preguntas y observaciones constantes con las que se tiñe el enunciado.

Ella tomaba las monedas: la medida del tiempo. Encerraba en la gaveta de su mesa de noche un pedazo de vida. O de amor. (Porque a eso se llama amor) (pág. 164).

... podía escuchar dentro de sí misma el torpe deslizarse de una frase tenaz. «Te quiero más que a mi vida». (¿Cuándo? ¿quién?). Uno. (pág. 165).

Puede mirarlo en el tembloroso espejo de su cuarto donde, ahora, están dos gorras de marineros. (Pero ¿es que no eran tres los marineros?) (pág. 168).

... gestos, señales que indicaban el pecho del hombre. (Su cartera o su corazón) (pág. 172).

En su estudio sobre el narrador y refiriéndose a sus preguntas, dudas y observaciones —aspecto, por otra parte, de tanta importancia en *La mano junto al muro*—, Tacca afirma que: «El que cuenta (el que aporta información sobre la historia que se narra) es siempre el narrador. Su función es informar. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación... Sólo varía (sólo le está concedida) la cantidad de información. Toda pregunta, aunque parezca indistinta en el hilo del relato, no corresponde, en rigor, al narrador. Bien vista, puede siempre atribuirse al autor, al personaje o al lector». <sup>90</sup>

Es esta apreciación de Tacca, que compartimos sin reservas, la que nos hace plantear estas preguntas, dudas y observaciones, como producto del sincretismo del narrador y el autor implícito que, como nueva entidad narrativa, estrecha sus distancias con el lector implícito, obligándolo a situarse como narratario expreso del espacio textual. W. Kayser ofrece una interpretación semejante, en cuanto al hecho de hacer aparecer las preguntas en boca del narrador, pero «porque las ve aflorar a los labios de los lectores» <sup>91</sup>. Nosotros, con Tacca, estimamos que «Resulta obvio que la auténtica pregunta aquí, en cuanto ella trasunta ignorancia o duda, pertenece al lector y no al narrador». <sup>92</sup>

En el caso de *La mano junto al muro*, como veremos más adelante, las dudas, preguntas y observaciones se corresponden con la VOZ AJENA que domina la narración, con el personaje y con el narratario.

#### b) Narrador interno:

Falta saber si fueron tres los marineros. Tal vez soy yo el que parecía un verde lagarto; pero ¿cómo hay dos gorras en el espejo del cuarto de Bull Shitt? (pág. 161).

Más tarde el de los discursos comentaba: Esta es una historia que se enrolla sobre sí misma como una serpiente que se muerde la cola. Falta saber si fueron dos los marineros. El del sombrerito se opuso: «Hay dos gorras en la cama de Bull Shitt». «En el espejo», rectificó el de los discursos; «la vida de ella puede pescarse en ese espejo. O su muerte» (pág. 175).

La inclusión dentro de las acciones en carácter de testigo de acontecimientos, el empleo de la primera persona, y un conocimiento semejante al de la prostituta, personaje central de las acciones, nos hablan de un narrador «testigo», «equisicente», con visión «con», categorizado como NARRADOR = PERSONAJE.

Este nuestro segundo paso en el acercamiento a la figura del narrador, que ha estado determinado básicamente por la posición de Todorov en su calidad de

90. Cf. O. TACCA, 1973: 67 (cit. en <sup>30</sup>).

91. Cf. W. KAYSER, 1961: 463 (cit. en <sup>50</sup>).

92. Cf. O. TACCA, 1973: 68 (cit. en <sup>30</sup>).

depositario de una tradición clásica inobjetable, sólo puede concluir con las propias palabras del autor: «Tenemos, pues, cantidad de datos sobre el narrador, que deberían permitirnos aprehenderlo, situarlo con precisión; pero esa imagen fugitiva no se deja aproximar, y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo de la de un autor de carne y hueso a la de un personaje cualquiera». <sup>93</sup>

Las palabras de Todorov y nuestras propias conclusiones en relación con los resultados obtenidos nos conducen a la búsqueda de nuevas posiciones en lo que respecta a la aprehensión de la instancia narrativa. Los aportes de Genette, Bal, Reisz y Vitoux, a la teoría general del *punto de vista* guían ahora nuestro asedio a la figura narrativa.

Como pudimos comprobar en el marco teórico que precede a las consideraciones actuales, el aspecto fundamental que reúne a todos estos autores se corresponde con la distinción genettiana entre *Voz* y *Modo*. Esta distinción, que dio pie a las consideraciones también genettianas sobre *focalización*, y a las ya posteriores disquisiciones de Rimmon, Bal, Reisz y Vitoux, sobre las matizaciones a los conceptos de focalización, focalizador, objeto focalizado, sujeto y objeto de focalización, entre otros, nos permiten un nuevo acercamiento a esa figura del narrador de *La mano junto al muro*.

Partiendo de estas consideraciones y de las dos citas que, en el espacio textual de *La mano junto al muro* sitúan el tiempo del discurso representado, intentaremos la conformación de la fórmula que, según nuestro juicio, resume el comportamiento de la instancia narrativa del relato que nos ocupa.

En el relato, y dada la particular intención narrativa que mueve al autor implícito, el narrador, que sabe más de lo que ve, renuncia a ceñirse al ámbito de la visión. El relato se centra entonces en la conciencia de ese narrador, que ya no solamente ve, sino que supone, deduce, inquiere y conjetura. Por eso la «unidad de enfoque» es sustituida por la «unidad de conciencia». En *La mano junto al muro* el relato deja de lado el «punto de vista», para asumir la textura de una «conciencia narradora», conciencia que, como es lógico, no acalla la pregunta que formulan, Tacca o Amorós <sup>94</sup>, para la ficción en general, y Balza en el caso específico de *La mano junto al muro*: «¿Quién cuenta?».

*La mano junto al muro* es un relato de la conciencia, no de la mirada. Y como relato al fin, no es más que lenguaje constituido por una única realidad, la instancia narrativa. Quien narra en *La mano junto al muro* es un narrador anónimo, una VOZ AJENA, hecha presencia en formas que corresponden a distintas personas gramaticales (1.ª y 3.ª del sing. y 1.ª del pl.). Una voz que, en la clasificación genettiana, asume la actitud de un NARRADOR EXTRAHETERODIEGETICO del primer nivel.

93. Cf. T. TODOROV, 1982: 146 (cit. en 15).

94. Cf. ANDRÉS AMORÓS (1966), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Anaya.

El narrador, externo a las acciones, se constituye en la única voz que escuchamos a lo largo del relato. Como voz y, en consecuencia, como instancia encargada de la verbalización de los procesos focalizados, el narrador verbaliza lo que focaliza (que tiene lugar al principio y final del relato), o bien, cede o delega la responsabilidad de la focalización, más no la voz, a algún personaje de la fábula.

La interpretación que asumimos del relato parte, fundamentalmente, de una circunstancia temporal que, a nuestro juicio, constituye la única marca indicial que contribuye a la asignación del sentido ligado a nuestra interpretación. Al principio del relato leemos:

Un chillido («¡naciste hoy!») tembló en el aire caliente mientras *la mano de la mujer se sostuvo* sobre el muro<sup>95</sup> (pág. 161);

mientras que al final del mismo, cuando se vuelve a ofrecer la acción que marca la estructura en espiral del relato, se nos refiere que:

*La mano de ella resbaló* a lo largo del muro; su cuerpo se desprendió; sus dedos rozaron las antiguas piedras *hasta caer en el pozo de su sangre*<sup>95</sup> (pág. 175).

Las dos citas, entre las cuales se intercala todo el relato, señalan el instante del asesinato del personaje central, la prostituta. La primera cita, que remite al momento del asesinato, nos hace ver su mano, que aún se sostiene sobre el muro. En la segunda cita, contrariamente, la mano resbala por el muro, en lo que señala el momento de la muerte. Las acciones que se nos relatan deben, en consecuencia, a nivel de discurso, corresponderse con ese tiempo.

«Todo elemento textual es significativo», y «cada elemento tiene significación por lo que muestra y por lo que oculta», nos había advertido Todorov en su *Literatura y significación*. ¿Qué muestra, pues, y qué oculta este elemento tan significativo del espacio textual? Para nosotros, sin duda, no sólo la circunstancia temporal que encuadra al relato, sino, además, la interrelación de elementos temporales y perspectivísticos que Oleza y Renard ubican como elementos constituyentes de la modalización narrativa.

La instancia narrativa de *La mano junto al muro* es, pues, una voz ajena, presente a lo largo del relato y que, luego de presentar la situación inicial, cede su focalización a un personaje central (prostituta), para quien sigue verbalizando las acciones, focalizadas ahora desde un segundo nivel.

95. El destacado es nuestro.

En la primera parte del relato, se escucha esa voz ajena que, en su carácter de narrador extraheterodiegético, narra las acciones que focaliza en su carácter de focalizador externo del primer nivel. Así lo encontramos en:

La noche porteña se desgarró en relámpagos, en fognazos. Voces de miedo y de pasión alzaron su llama hacia las estrellas. Un chillido («¡naciste hoy!») tembló en el aire caliente mientras la mano de la mujer se sostuvo sobre el muro. Ascendía el escándalo sobre el cielo del trópico cuando el hombre dijo (o pensó): «Hay aquí un camino de historias enrollado sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola». Falta saber si fueron tres los marineros. Tal vez soy yo el que parecía un verde lagarto; pero ¿cómo hay dos gorras en el espejo del cuarto de Bull Shit?... La vida de ella podría pescarse en ese espejo... O su muerte... (pág. 161).

Varias marcas indiciales, presentes en el espacio textual al que nos enfrentamos, requieren nuestra mejor atención. El narrador, extraheterodiegético, narra en tercera persona unos acontecimientos en los que él no toma parte. Es voz que se concreta en una tercera persona gramatical para narrar las acciones que focaliza. Las acciones, objeto de focalización en el decir de Bal y Vitoux, aparecen caracterizadas como [+ perceptibles], lo que, en la terminología y formulación de Bal quedaría representado como [-p].

Otra particularidad del espacio textual en el que nos adentramos es la presencia del *discurso referido*. Este tipo de discurso, en el decir de Reisz, señala «la presuposición de la existencia de un discurso ‘originario’ y el mantenimiento, en la supuesta ‘reproducción’, del sistema déctico —personal y espacio temporal— correspondiente al supuesto productor del texto referido»<sup>96</sup>. La voz ajena que conduce el relato insiste, pues, en mantenerse alejada. El procedimiento ha sido estudiado profusamente como variantes de distancia del enunciador respecto a esa expresión. En cualquier caso, la voz se sitúa ante nosotros como una entidad que sólo reproduce, que sólo presta su voz.<sup>97</sup>

En sus consideraciones acerca del discurso directo referido Peña-Marín, que sigue a Booth y a Batjin, plantea el problema de la «objetividad» y de la «neutralidad», lo que la lleva a deslindar los casos en que el enunciador es «mero portavoz» que no se atribuye ninguna responsabilidad con el enunciado citado o existe algún tipo de aportación propia en el sentido de cualificar al enunciador citado a través de ellas. La autora termina por ver en estas «marcas de distancia», el interés manifiesto del enunciador por marcar de algún modo su extrañamiento con el discurso que refiere.

96. Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 573 (cit. en 39).

97. De una situación semejante dirá Reisz, con quien coincidimos: «En verdad [este narrador] produce un discurso cuyo contenido es ajeno, pero cuya textura verbal es propia». Cf. *Ibid.*, 1983: 574.

El interés mostrado —verificable después durante todo el relato— en atribuir el discurso a una fuente lingüística distinta de la primaria no implica en modo alguno, en el caso de *La mano junto al muro*, interés por la verosimilitud del discurso referido, ya que, como nos es dado corroborar posteriormente, el mismo discurso se repetirá insistentemente, siempre por medio de las mismas *señales de acoplamiento*<sup>98</sup>, pero con irrespeto total por la forma, en beneficio del contenido.

Un último aspecto llama poderosamente la atención en la cita que muestra la intervención del narrador: el empleo de la primera persona gramatical; en lo que supone, a primera vista, una participación del mismo en los acontecimientos. Esta postura, inexplicable desde una concepción del punto de vista basada en la relación Narrador-Personaje, resulta absolutamente posible, vista desde una perspectiva para la que el empleo de la persona gramatical haya dejado de estar estrechamente vinculado con un tipo particular de enfoque.

Si bien es cierto que, coincidiendo con Bal, hemos hecho referencia al hecho de que en toda narración «el sujeto que narra, desde un punto de vista gramatical será siempre una 'primera persona'»<sup>99</sup>, la inclusión del narrador, que no es un personaje de la fábula, nos hace pensar en una interpretación diferente de esta circunstancia, alejada ya del simple aspecto gramatical. Y aquí volvemos al problema de *la distancia*, aspecto realmente importante en la determinación de la instancia narrativa de *La mano junto al muro*.

«El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción» ha dicho Bal. El narrador que domina nuestro relato ha sido caracterizado como extraheterodiegético y, en consecuencia, todo enunciado directamente emanado de él —aun el que contiene un *yó*— sólo puede ser interpretado como referido a sí mismo, claro que no en su carácter de personaje, puesto que es externo a las acciones, sino en su calidad de instancia narrativa.

El último aspecto al que haremos mención en relación con el análisis de la cita que nos ocupa guarda relación con la postura del narrador. Este, a lo largo de todo el relato estará ofreciendo interrogantes, dudas, interpretaciones conjeturales y aproximaciones evaluativas de los datos focalizados por otros o por sí mismo, en un evidente intento por estrechar la distancia entre él y el narratorio. Para Reisz —con quien debemos volver a coincidir— la presencia de operadores modales epistémicos y/o evaluativos en el discurso del narrador no debe ser entendida como producto de la actividad focalizadora, sino como su correlato verbal.<sup>100</sup>

Como hemos podido apreciar, el narrador y focalizador externo aludido, ade-

98. Véase M. BAL, 1985: 119 (cit. en 41).

99. *Ibid.*, pág. 127.

100. «... los operadores modales en cuestión —advierte Reisz— ... no son dichos por el focalizador sino por el narrador, que transfiere al medio verbal el complejo proceso perceptivo del focalizador». Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 581 (cit. en 39).

más de cumplir los procesos perceptivos y reflexivos implicados en el «ver» —focalizar— y «verbalizar» —narrar— los acontecimientos que tienen lugar, nos ha ubicado el inicio del tiempo del discurso por medio de una forma verbal que va a encontrar su correlato antitético al final del relato.

A partir de este momento, esa voz ajena que verbaliza los procesos, sin dejar su voz, cederá su focalización a un personaje de la fábula —la prostituta—, lo que, además de establecer un cambio de nivel en el relato, que ahora pasa a ser focalizado internamente, nos sitúa ante un personaje que, simultáneamente, según Vitoux, se desempeña como sujeto y objeto de focalización.

El relato, ahora con «focalización interna», implica la presencia de un focalizador (moribunda) que se «mira» —focaliza—. Este proceso reflexivo, impuesto por la misma interrelación de elementos seleccionados en la modalización narrativa, presenta, entonces, un focalizado «no-perceptible» (conciencia de la prostituta), que a su vez funciona como focalizador de hechos caracterizados como «perceptibles» o como «no-perceptibles». En *La mano junto al muro* se han difuminado las distancias entre el focalizador extraheterodieético y el focalizador intrahomodieético que constituye el objeto de percepción del primero.

El cambio de nivel representado por el paso del focalizador extraheterodieético al focalizador intrahomodieético en nuestro relato podría ser explicado, en términos de Reisz, como perteneciente a esa «otra clase de omnisciencia»<sup>101</sup>. La instancia narrativa objeto de nuestro asedio ha renunciado —lo hemos visto— a la visión, en favor de la «conciencia narradora». Es una instancia que no *sabe* a la manera divina del omnisciente, sino que *aprehende* una conciencia en acción.<sup>102</sup>

Hemos visto, pues, cómo un narrador y focalizador extra y heterodieético, confluyentes en una misma entidad autónoma e impersonal, y concretada a través de la tercera persona gramatical en la mera presencia de una Voz Ajena; cede la visión —no la voz— a un focalizador intra y homodieético que se constituye en sujeto y objeto de focalización.

Representable en el espacio textual de *La mano junto al muro*, esa nueva focalización se concreta en un focalizador personaje (moribunda), que en su carácter de focalizador intradieético, focaliza los acontecimientos que tienen lugar en su propia conciencia, acontecimientos que siguen siendo relatados por esa Voz Ajena instalada ahora en la conciencia de su objeto de focalización.

101. Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 570 (cit. en 39).

102. A una situación de este tipo se refiere Reisz al expresar que la capacidad de percibir de modo directo lo imperceptible no tolera ninguna forma de motivación epistémica, por lo que la convención literario-ficcional debe admitir «una fantasía irrealista mucho más drástica que la representada por la omnisciencia de la novela decimonónica, con la consecuencia paradójica de la obtención de una ilusión de realidad mucho más intensa». Cf. S. REISZ DE RIVAROLA, 1983: 175.

El hombre hablaba muchas cosas. Antes —cuando entraron en el cuarto, cuando encontró en el espejo los blancos redondeles que eran las gorras de los marineros— murmuró: «En ese espejo se podía pescar tu vida. O tu muerté». Hablaba mucho el hombre. Decía su palabra ante el espejo, ante la pared, ante el maduro cielo nocturno, como si alguien pudiese entenderlo. (Acaso el único que lo entendió en el momento oportuno fue el pequeño individuo del sombrero ladeado, el que intervino en la historia de los marineros, el que podía ser considerado —a un tiempo mismo— como detective o como marinero) (pág. 161).

El objeto focalizado —no-perceptible en cuanto conciencia— está siendo percibido durante los que constituyen los últimos instantes de vida de la prostituta, en lo que viene a convertirse en una heterogénea mezcla de focalizador intradiegtico y voz ajena. La Voz, instalada en la conciencia del focalizador, nos hace conocer lo que ésta focaliza dentro de los acontecimientos de la fábula.

La Voz ajena, anónima, se mantendrá a lo largo del relato, pero, como apreciamos en la cita, no como mera instancia narrativa. Esta, además, se permitirá una constante presencia por medio de dudas, presuposiciones, conjeturas e interrogantes con los que estrecha constantemente la distancia con su narratario. La percepción representada se ve así infiltrada continuamente por expresiones —representadas siempre entre paréntesis— que de alguna manera conjugan, bien la posición del narrador y/o el personaje central, bien la del narrador y/o el narratario.

La noche del encuentro con los tres marineros (si es que fueron tres los marineros) apareció el que decía discursos. Era un hombre raro. (Aunque en verdad ella afirmaría que todos son raros). Le habló con cariño, como amigo (pág. 166).

El otro, el que dormía cuando estaban abajo, habló; al mirar las gorras de los marineros, dijo a la mujer: «En ese espejo se podría pescar tu vida». (Igual pudo decir: «tu muerte») (pág. 172).

... la mujer miraba la mano del marinero, nerviosa, activa, cargada de deseos. (Si una moneda es la medida del amor, puede alguien desear una moneda como se desea un corazón). Ella lo entendía así: «El gesto de quien toca una moneda puede ser semejante a la frase te quiero más que a mi vida; acaso, ambos, espejos de una misma tontería o de una misma angustia» (pág. 173).

Resulta claro que la expresión que aparece entre paréntesis no puede pertenecer al personaje sujeto de focalización (moribunda), y menos aún, al objeto de focalización (prostituta). De ésta, se nos dice claramente, y por medio de evidentes señales de acoplamiento, cómo «lo entiende». El empleo del verbo de pensamiento y de las comillas consiguen perfectamente desligar la manera como el acontecimiento es concebido por el objeto de focalización y lo que aparece entre parén-

tesis, que no puede pertenecer a otra entidad que al narrador, en un constante intento por estrechar la distancia que lo separa de su narratario, a quien quiere hacer partícipe de su (¿propia?, ¿compartida con el narratario?) evaluación de la percepción.

El focalizador de segundo nivel (moribunda), a quien hemos visto ya como objeto de focalización del focalizador primario, focaliza, dentro de su propia conciencia, hechos ocurridos a sí misma. Los hechos, caracterizados unos como perceptibles [—p] y otros como no perceptibles [—np], resultan susceptibles de ser focalizados por un focalizador intradieгético, sólo en virtud de que éste es, al propio tiempo, sujeto y objeto de focalización. Al respecto, ya nos había advertido Bal, con quien coincidimos, que «un focalizador personal no puede percibir un objeto imperceptible, a menos que sea parte de ese objeto». <sup>103</sup>

El objeto focalizado por el focalizador de segundo nivel resulta —lo dijimos— su propia conciencia, que pasa así a convertirse en focalizador del tercer nivel. Este segundo focalizador interno mira —focaliza— hechos ocurridos anteriormente a la misma prostituta. Tales hechos aparecen caracterizados como perceptibles [—p], o como no perceptibles [—np] ya que, de nuevo, el focalizador forma parte del objeto focalizado. La voz ajena, siempre presente en el hilo del relato permite la exégesis del proceso, puesto que la forma en que son narrados los acontecimientos nos dice que sólo pueden estar focalizados en el momento en que ocurrieron y no en el presente del focalizador de tercer nivel.

Quando ella llegó ya esto era —entre las gruesas paredes de lo que fue fortaleza— el inmenso panal formado por mínimas celdas fabricadas para la actividad sexual y el tiempo estaba dividido en partículas de activos minutos. (—Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós. Tú ahora. Ya. Adiós) (pág. 163).

De pronto, las luces del cabaret comenzaron a moverse: caminos azules, puntos amarillos, ruedas azules y la sonrisa de los marineros, la saliva y el humo del cigarrillo entre los labios. Ella sorbió las azules nubes también; pero ya antes había comenzado la danza de las luces en el cabaret. Caminos rojos, verdes, ruedas amarillas, puntos de fuego que repetían la brasa del cigarrillo (pág. 171).

La focalización —compartida situacionalmente a nivel del espacio textual que constituye el discurso por los focalizadores del segundo y tercer nivel— se mantiene durante el curso del relato, siempre llevadas de la mano de esa Voz Ajena encargada de verbalizar todos los procesos de focalización.

El focalizador de tercer nivel (prostituta), tal como hemos visto, focaliza hechos caracterizados como [+ / — perceptibles], pero puede, y de hecho lo hace,

103. Cf. M. BAL, 1985: 117 (cit. en 41).

ceder la focalización a un focalizador de cuarto nivel, representado en este caso por uno de los marineros que visita el prostíbulo. Este focalizador, a su vez, se encarga de la focalización de objetos perceptibles [—p].

... el hombre dijo: «Una mano es, apenas, más firme que una flor; apenas menos efímera que los pétalos; semejante al de tu mano, diciendo 'aquí, aquí' o, acaso, 'adiós, adiós, adiós'». El hombre dijo: «Lo que podría separar una cosa de otra en el mundo del tiempo sería, apenas una delgada lámina de humana intención, matiz que el hombre inventa; porque al fin, lo que ha de morir es todo uno y sólo se diferencia de lo eterno». Eso dijo el hombre. Y añadió: «Entre tu mano y esa piedra está sujeta la historia del barrio: el camino de historias enrollado sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola. Aquí está la lenta decadencia del muro y de la vida que el muro imitaba. Tu mano dice qué sucede cuando un castillo frente al mar cambia su destino y se hace casa de mercaderes; cuándo, entre las paredes de una fortaleza defensiva, se confunde el metal de las armas con el de las monedas» (págs. 162-163).

Nótese cómo la interrelación de elementos se conjuga para permitirnos la interpretación. El empleo de las señales de acoplamiento explícito (verbos de percepción, comillas, dos punto, guiones), así como el cambio de tiempo verbal —presente— y la actualización del focalizador por medio de una segunda persona, contribuyen a la captación/aprehensión de esa Voz ajena que verbaliza los procesos focalizados por ese focalizador de cuarto nivel del que se aleja, además, por medio de un recurso como el de la reproducción del discurso referido.

La situación, desarrollada durante el tiempo en que ocurre el fallecimiento de la prostituta asesinada, culmina con la caída de ésta «en el pozo de su sangre». La narración, que no ha sido dejada en ningún momento por la Voz Ajena, pasa de nuevo a ser focalizada por el focalizador extraheterodieético que la había iniciado.

Voces de miedo y de pasión alzaban su llama hacia las estrellas. La mano de la mujer estaba quieta junto al muro, sobre el pozo de su sangre (pág. 175).

El del sombrero ladeado afirmó: «está muerta» (pág. 175).

Más tarde el de los discursos comentaba: «Esta es una historia que se enrolla sobre sí misma como una serpiente que se muerde la cola. Falta saber si fueron dos los marineros». El del sombrero se opuso: «Hay dos gorras en la cama de Bull Shit». «En el espejo», rectificó el de los discursos; «la vida de ella puede pescarse en ese espejo. O su muerte» (pág. 175).

Los niveles de narración y focalización desarrollados hasta aquí para *La mano junto al muro*, podrían quedar sintetizados, siguiendo a Bal y Vitoux —y se entiende que con la generalidad que implica una formulación de este tipo—, según se muestra a continuación:

— hechos —p/—np)  
 NE —p (FE<sub>1</sub> [ [FP<sub>2</sub> m] — FP<sub>3</sub> p] —np) <  
 FP<sub>4</sub> h] — hechos —p)

- NE → Narrador externo  
 —p → Objeto perceptible (focalizado)  
 FE<sub>1</sub> → Focalizador personaje en un primer nivel  
 FP<sub>2</sub> m → Focalizador personaje en un segundo nivel (moribunda)  
 FP<sub>3</sub> p → Focalizador personaje en un tercer nivel (prostituta)  
 —np → Objeto no-perceptible (focalizado)  
 FP<sub>4</sub> h → Focalizador personaje en un cuarto nivel (hombre)
- FE<sub>1</sub> → Fs  
 FP<sub>2</sub> m → Fo ← (FE<sub>1</sub>)  
 → Fs → (FP<sub>3</sub>)  
 FP<sub>3</sub> p → F<sub>o</sub> ← (FP<sub>2</sub>)  
 → Fs → (FP<sub>4</sub>)  
 FP<sub>4</sub> h → Fs → (hechos)

Los datos nos permiten la decodificación de la fórmula, la cual puede ser interpretada como:

Un narrador externo [NE], de hechos perceptibles [—p], focaliza las acciones del relato, en su carácter de focalizador externo de primer nivel [FE<sub>1</sub>]. Este narrador y focalizador —extraheterodiegético— cede la focalización, mas no la voz, a un focalizador personaje del segundo nivel (moribunda) [FP<sub>2</sub>]. Este focalizador, caracterizado por Vitoux como Sujeto de focalización [Fs], se focaliza a sí mismo, en cuanto prostituta del castillo-lupanar, al tiempo que es implicado como Objeto de focalización [Fo] del focalizador primario, extradiegético.

El focalizador del tercer nivel (prostituta) [FP<sub>3</sub>], Objeto de focalización [Fo] implicado por [FP<sub>2</sub>] es, al propio tiempo, Sujeto de focalización de hechos en los que interviene, caracterizados, bien como perceptibles [—p], bien como no-perceptibles [—np]. Este focalizador, en otros momentos del relato, cede la focalización al focalizador del cuarto nivel (hombre) [FP<sub>4</sub>], el cual, como Sujeto de focalización [Fs] implica unos hechos focalizados, siempre de carácter perceptible [—p].

Como hemos apreciado en estas rápidas observaciones, el narrador —la instancia narrativa— está determinada por el entrecruzamiento de un elevado número de elementos y factores (la voz, el punto de vista, la temporalidad, ...) que caracterizan los niveles de comunicación presentes en el texto y aportan significaciones fundamentales para el establecimiento de las reglas que estructuran la modalización narrativa.

Es justamente esta inquietud la que ha animado los últimos trabajos de autores como Prince, Oleza, Renard, Peña y Ezquerro, quienes se han interesado en

el desarrollo de una metodología más general, en la que el punto de vista resulta sólo una unidad, subconjunto o subsistema de un sistema global que integra el conjunto de interrelaciones que se producen entre los distintos factores que constituyen los mundos de la fábula y de la fabulación.

En el caso de los autores referidos, el estudio del punto de vista se ve completado con la consideración de un elemento sobre el que si bien Genette había llamado la atención, fue reiteradamente dejado de lado en los estudios tradicionales sobre la perspectiva narrativa: el narratario, campo en el que se destacan, principalmente, los trabajos de Prince, quien —lo dejamos anotado— establece una clasificación del narratario, así como sus signos y funciones —la médiation et la caractérisation—. Para él, «Dans tout récit, un dialogue s'établit entre narrateur(s), narrataire(s) et personnage(s)», y «ce dialogue se développe —et, par conséquent— le récit aussi, en fonction des distances qui les séparent les uns des autres»<sup>104</sup>. Bourneuf y Ouellet, se refieren a la necesidad de incorporar al narratario al estudio del punto de vista cuando establecen las relaciones entre narrador y narratario como uno de los fundamentos del «pacto narrativo»<sup>105</sup>. Ezquerro, por su parte, establece que «narrador y narratario son los dos componentes estrechamente solidarios, de un mismo sistema, el de la instancia narradora»<sup>106</sup>, mientras que Renard<sup>107</sup> lo caracteriza funcionalmente, por «su posición simétrica y su subordinación jerárquica respecto al narrador dentro de la estructura de la modalización narrativa».<sup>108</sup>

Ya Todorov había referido también la especial importancia de esta instancia, cuando resaltaba la necesidad de atender a la relación entre la imagen del narrador y la del lector<sup>109</sup>. El narratario, representación en el espacio textual de ese lector al que aludía el autor, aparece —con Prince— ya definitivamente incorporado a las consideraciones sobre el punto de vista, y a la «gramática del punto de vista» que Oleza y Renard intentan formalizar en sus últimos estudios.

Nuestro último intento por caracterizar esa instancia narrativa de *La mano junto al muro* procura recoger algunas de las conclusiones expuestas por Olezá y

104. Cf. G. PRINCE, 1973: 190 (cit. en 67). El autor establece, además, que «la distance séparant le narrataire d'un personnage, d'un narrateur, d'un autre narrataire, peut varier, s'accroître ou décroître plus d'une fois durant un récit» (pág. 191). Para él, el narratario resulta un elemento tan fundamental, que el estudio de lo que representa «peut conduire également à une typologie plus précise du genre narratif et à une plus grande compréhension de son évolution» (pág. 196).

105. Cf. R. BOURNEUF y R. OUELLET, 1983 (cit. en 14).

106. Cf. M. EZQUERRO, 1983: 518 (cit. en 73).

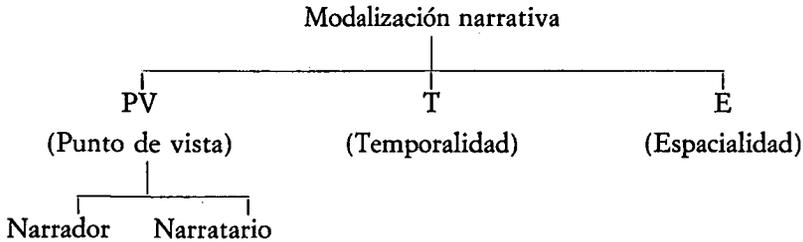
107. Véase S. RENARD (1983), «Sobre el narratario: Problemas teóricos y metodológicos», *Cuadernos de Filología*, I, *Teoría: Lenguajes*, 3, Valencia, Universidad, págs. 273-289.

108. *Ibid.*, pág. 278.

109. «La imagen del narrador —apunta Todorov— no es una imagen solitaria: en cuanto aparece... está acompañada de lo que podría llamarse la 'imagen del lector'. Evidentemente, esta imagen tiene tan poca relación con un lector concreto como la imagen del narrador con el autor verdadero. Ambas están en una estrecha dependencia y apenas comienza a destacarse más netamente la imagen del narrador, el lector imaginario se encuentra también dibujado con más precisión». Cf. T. TODOROV, 1971: 111 (cit. en 17).

Renard. En este sentido, partiremos de la conceptualización del Punto de Vista como «el conjunto de relaciones que, integradas dentro de la Modalización del discurso narrativo, comprenden todas las relaciones que se establecen entre el mundo desde el que se cuenta (fabulación) y el mundo de lo contado (fábula)». <sup>110</sup>

Según la propuesta de los autores, el «Punto de vista», concepto subordinado al de la Modalización narrativa, se representa como sigue:

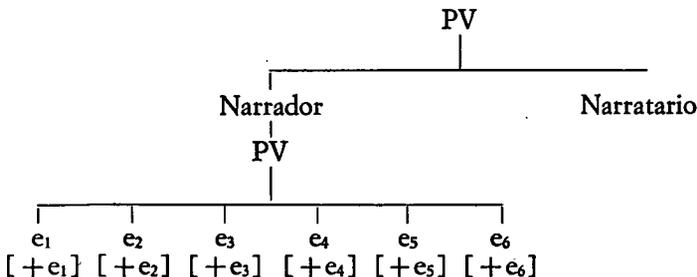


Los conceptos de Temporalidad y Espacialidad no serán enfocados aquí por razones obvias, mientras que para el desarrollo del concepto de punto de vista, emplearemos las precisiones y conclusiones obtenidas hasta aquí sobre el narrador de *La mano junto al muro* y concretadas sobre la base de otros modelos. Nuestro trabajo en este aparte consistirá en el vaciado de esas conclusiones en las categorías semánticas propuestas a partir del modelo de Oleza y Renard.

Según lo expuesto, *Punto de Vista* es una categoría semántica producto de la combinación de otras seis categorías semánticas identificadas en nuestra primera parte, y que podría quedar representada mediante la regla ramificante, de carácter sintagmático, que mostramos aquí:

$$PV \rightarrow e_1 e_2 e_3 e_4 e_5 e_6$$

La aplicación de la regla conduciría a un indicador sintagmático con unas categorías que, para ser representadas como conjunto de rasgos sémicos, debe ser reescrita como símbolo complejo [S.C.] de semas. Aunque cada una de las categorías debe ser reescrita independientemente de las demás, por razones de economía, mostraremos el indicador sintagmático producto de la aplicación de la regla a las seis categorías:



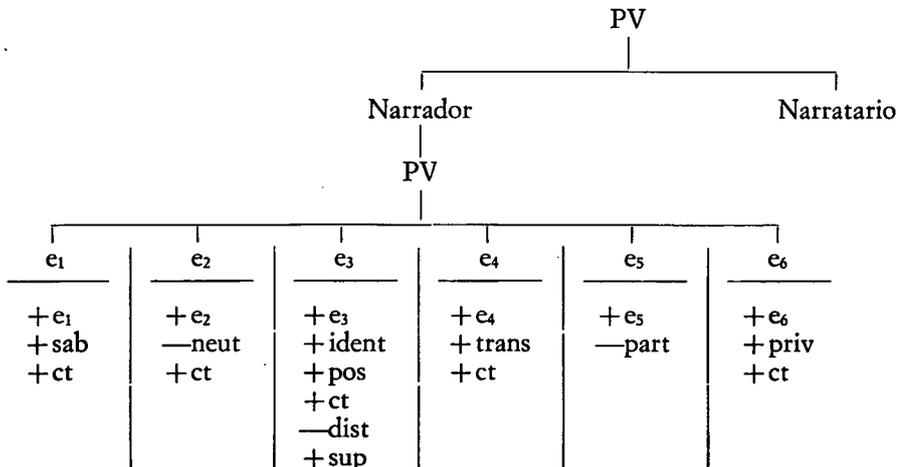
110. Cf. J. OLEZA y S. RENARD, 1983: 536 (cit. en 32).

Las categorías aparecen ahora definibles como haces de rasgos semánticos. Las reglas transformacionales de que está dotada la gramática permitirán, pues, la transformación de cada una de esas categorías, en el conjunto de rasgos semánticos que las constituyen. El proceso, insistimos, debía quedar representado por la aplicación de cada regla, según los principios de orden que rigen la gramática. El objetivo primordial del trabajo, que guarda relación con la aprehensión de la instancia narrativa y no con la explicitación del modelo nos permite obviar esta importante condición, para ofrecer la estructura última del indicador sintagmático, con la aplicación conjunta de las reglas.<sup>111</sup>

Según el modelo, cualquier punto de vista concreto habría de aparecer forzosa-mente identificado como una realización particular de la siguiente fórmula general:

e <sub>1</sub>	e <sub>2</sub>	e <sub>3</sub>	e <sub>4</sub>	e <sub>5</sub>	e <sub>6</sub>
+e <sub>1</sub>	+e <sub>2</sub>	+e <sub>3</sub>	+e <sub>4</sub>	+e <sub>5</sub>	+e <sub>6</sub>
+/-sab	+/-neut	+/-ident	+/-trans	+/-part	+/-priv
+/-ct	+/-ct	+/-post	+/-ct	+/-ct	+/-ct
		+/-ct			
		-ident			
		+/-sup			
		+/-ct			

Al ubicarnos en el espacio textual de *La mano junto al muro* con el objeto de dar cuenta de su instancia narrativa, la fórmula quedaría conformada como se muestra en el esquema que sigue:

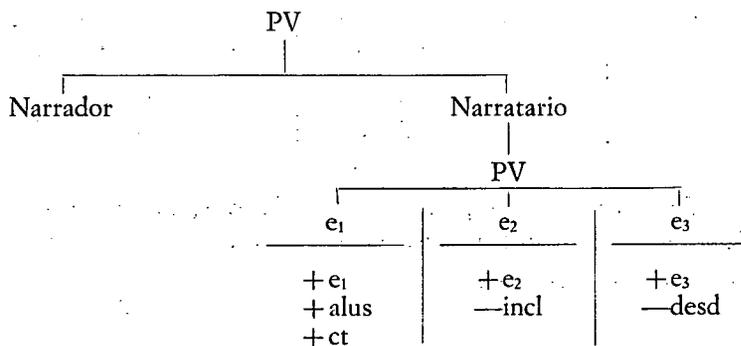


111. Sólo a manera de explicitación y simplificación del trabajo del lector repetimos aquí el conjunto de reglas transformacionales a ser aplicadas: [+e<sub>1</sub>] → [+/- sab, +/- ct]; [+e<sub>2</sub>] → [+/- neut, +/- ct]; [+e<sub>3</sub>] → [+/- ident, +/- ct]; [+e<sub>4</sub>] → [+/- trans, +/- ct]; [+e<sub>5</sub>] → ([+ part] (+/- ct)) / [- part]; [+e<sub>6</sub>] → [+/- priv, +/- ct]; [+ ident] → [+/- pos, +/- ct]; [- ident] → [+/- sup, +/- ct].

De la misma forma como hemos procedido para con el narrador, el narratario resulta una categoría semántica susceptible de ser caracterizada como conjunto de rasgos sémicos. El narratario, que «no se manifiesta sino que es mostrado por el narrador»<sup>112</sup> no puede, pues, ser analizado a través de la marca [+/- intervención].

Las marcas [+/- alusión], que indicará la circunstancia por la cual el narratario es aludido o no por el narrador, [+/- inclusión], «que deberá entenderse siempre dentro del modelo formalizado como inclusión en la acción, carácter homodiegético o de narratario-personaje»<sup>113</sup>, y [+/- desdoblamiento], que muestra la posibilidad de varios narratarios, serán las que señalen la existencia de la instancia narratario dentro del espacio textual.

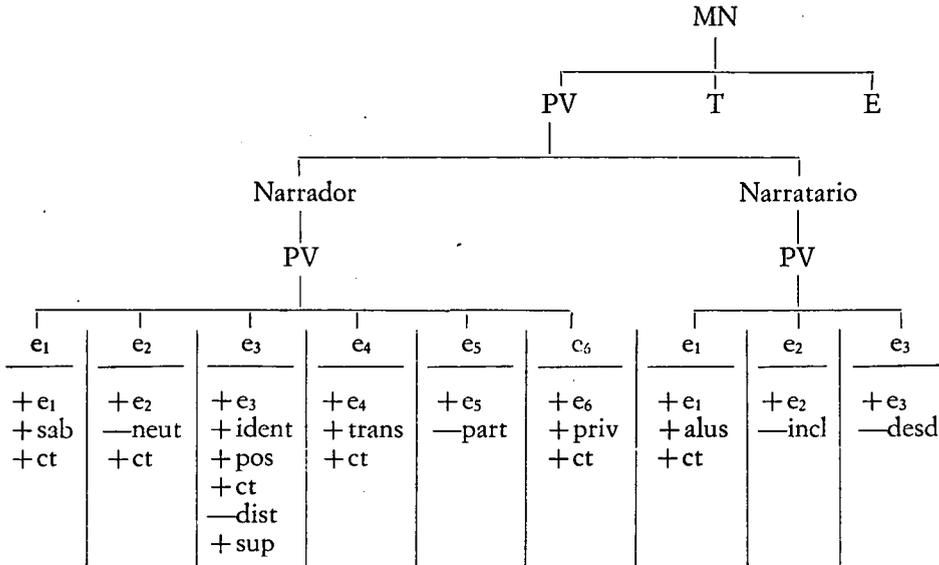
En el caso del relato que nos ocupa, la formalización del punto de vista del narratario podría ser representada según el siguiente indicador sintagmático:



112. Cf. S. RENARD, 1983: 279 (cit. en 107).

113. *Ibid.*

El indicador correspondiente al narratario nos permitiría completar el indicador general del punto de vista, el cual quedaría conformado ahora como sigue:



Como puede apreciarse en el diagrama, narrador y narratario quedan así indisolublemente asociados en la interpretación que se ha dado a las acciones que tienen lugar en el espacio textual del relato. La inclusión del narratario en la teoría del punto de vista nos parece de gran importancia, pues si, como ha quedado establecido, el objeto focalizado ofrece datos importantes para la aprehensión del focalizador, las características del narratario habrán de ofrecer, sin duda, información (tanto por lo que diga como por lo que oculte) obviamente necesaria para una más precisa caracterización del narrador.

Los progresivos acercamientos que hemos ido intentando han permitido, de alguna manera, una identificación gradual de esa figura del narrador. No obstante, las conclusiones que hemos ido obteniendo, nos dejan ese sabor de insatisfacción, no ya por lo que hemos podido aprehender, sino por aquello que, estamos seguros, aún se nos mantiene oculto. Esta insatisfacción es, sin duda, la misma que lleva a Amorós<sup>114</sup> y a Bertrand de Muñoz a quejarse de la dificultad que representa siempre —y hagamos lo que hagamos— dar respuesta a la pregunta: ¿quién habla? «Los criterios tradicionales —dice la autora— no sirven, y las definiciones rotundas, menos todavía».

Resulta absolutamente insuficiente —creemos haberlo dicho y comprobado—

114. Cf. A. AMORÓS, 1966 (cit. en 94).

ceñir el análisis a un enfoque o metodología determinada y ni siquiera la conformación de una teoría más o menos ecléctica que intente recoger los aspectos más importantes de todas ellas resulta suficiente para la total captación de esa instancia narrativa que conduce el relato. Y, sin embargo, seguimos pensando, con Frechilla en la absoluta necesidad de una teoría del punto de vista, dado que «el uso de un punto de vista determinado no es un recurso potestativo, producto de la casualidad ni del azar, sino algo muy pensado por parte del autor, consecuencia de una elección inicial entre muchas posibles, y que tiene unos objetivos finales muy concretos». <sup>115</sup>

Cuando nos enfrentamos a relatos como el de *La mano junto al muro* con el ánimo de establecer un cerco lo suficientemente estrecho a la figura del narrador, nunca terminamos por estar seguros de haber logrado nuestros propósitos. Ya Tacca nos advertía acerca de cierto tipo de obras que se resisten, obstinadamente, a la aprehensión de su instancia narrativa. ¿Quién cuenta?, se preguntaba el autor. La respuesta, forzosa en muchas ocasiones, no se dejaba esperar: «En la mayoría de los relatos no hay respuesta para tal pregunta (...). Podría hablarse en estos casos en que se prescinde de toda implicación o referencia a la materialidad del escribir, a su facticidad, de numericidad de la escritura. Como la mónada leibniziana, la obra se cierra sobre sí misma y queda, como diría Dufrenne, sin ventanas que se abran hacia el mundo ni hacia el autor. (...) la escritura es numérica, aparece como un conjunto de signos de origen misterioso, y toda atribución resulta herética». <sup>116</sup>

Luego de nuestros acercamientos, a nosotros, convencidos de que *La mano junto al muro* podría perfectamente inscribirse en el grupo de relatos que intentan recoger las palabras de Tacca, no nos queda sino finalizar nuestro trabajo con otras palabras, esta vez de Peña-Marín, que recogen —es nuestro juicio— la problemática fundamental en la que este trabajo cae inserto: «La noción de punto de vista se presenta hoy difícilmente definible». Las razones, no nos preocupamos en buscarlas, porque emulando a la instancia narrativa del relato menesiano, estamos convencidos de que habremos de encontrarlas en el principio: Henry James.

«La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas... más bien, un número incontable de posibles ventanas; cada una de las cuales ha sido abierta, o puede aún abrirse...».

115. Cf. E. FRECHILLA, 1983: 525 (cit. en 3).

116. Cf. O. TACCA, 1973: 129-130 (cit. en 30).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALLOT, M. (1966), *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral.
- AMORÓS, ANDRÉS (1966), *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1960), «Formas de la novela contemporánea», *Crítica interna*, Madrid, Taurus, págs. 261-279.
- (1974), «Formas de la novela contemporánea», Gullón y Gullón (Comp.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, págs. 145-161.
- BAL, MIEKE (1977), «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, 29, págs. 107-127.
- (1981), «The laughing mice or: on focalisation», *Poetics today*, 2, 2, págs. 202-210.
- (1985), *Teoría de la narrativa. Una introducción a la Narratología*, Madrid, Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1975), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE (1983), «El estatuto del narrador en San Camilo 1936», *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, II, Madrid, C.S.I.C., págs. 579-589.
- BOOTH, WAYNE (1961a), «Distance et point de vue. Essai de classification», *Essays in Criticism*, X. Además, en *Poétique*, 4, 1970, págs. 511-524 y en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, págs. 85-113.
- (1961b), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press. [Trad. cast., Barcelona, Bosch Casa Editorial].
- BOURNEUF, ROLAND y RÉAL OUELLET (1983), *La novela*, Barcelona, Ariel, 3.ª ed.
- BUTOR, MICHEL (1960), *Répertoire*, Paris, Seuil.
- CHANADY, AMARYLL (1983), «La focalización en "El reino de este mundo"», *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, II, Madrid, C.S.I.C., págs. 485-492.
- EZQUERRO, MILAGROS (1983), «La función narradora como "sistema complejo abierto"», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 517-522.
- FRECHILLA D., EMILIO (1983), «La perspectiva narrativa», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 523-527.
- FRIEDMAN, NORMAN (1955), «Point of view in fiction: the development of a critical concept», *P.M.L.A.*, 70, I, Déc. 1965, págs. 1160-1184.

- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (1983), «Punto de vista y teatralidad», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 627-635.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.  
— (1978), «Texto y oración», *Analecta Malacitana*, I, 1, págs. 127-146.
- GENETTE, GÉRARD (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.  
— (1982), «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, España, Ediciones Buenos Aires, págs. 193-208.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Traducido en Madrid, Gredos, 1982.
- GULLÓN, GERMÁN y AGNES GULLÓN (1974), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus.
- HERRERO BLANCO, ANGEL (1986), *Signo/Texto (De Gramática a Retórica)*, Alicante, Univ.
- JAMES, HENRY (1975), *El futuro de la novela*, Edición, traducción y notas de Roberto Yahni, Madrid, Taurus.
- KAYSER, WOLFGANG (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Traducido en Madrid, Gredos, 1961.  
— (1958) «Wer erzählt den Roman?», *Die Vortragsreise, Studien zur Literatur*, Berne, Franke Verlag, págs. 82-101. [Traducciones en *Poétique*, 4, 1970, págs. 499-510, y en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, págs. 59-84].
- KURZ, PAUL CONRAD (1968), «Metamorfosis de la novela moderna», *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, págs. 11-45.
- LOTMAN, YURI (1970), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- LUBBOCK, PERCY (1921), *The craft of fiction*, London, Jonathan Cape, 1965.
- MALLEA, EDUARDO (1974), «Importancia del punto de vista en la vida y en las letras (o de la justa distancia)», Gullón y Gullón (Comp.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, págs. 133-145.
- MENESES, GUILLERMO (1978), «La mano junto al muro», *Diez cuentos*, 2.<sup>a</sup> ed., Caracas, Monte Avila Editores, págs. 161-175.
- OLEZA, JOAN (1979), «Discurso y espacialidad en el relato», *Cuadernos de Filología. Teoría: Lenguajes*, I, 1, Valencia, Univ., págs. 49-85.  
— (1981), «La literatura, signo ideológico», *La literatura como signo*, Madrid, Playor, págs. 176-226.  
— (1983), «La formalización del punto de vista narrativo», *Cuadernos de Filología. Teoría: Lenguajes*, I, 3, Valencia, Univ., págs. 237-271.
- OLEZA, JOAN y SANTIAGO RENARD (1983), «La modalización del discurso narrativo», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 529-540.
- PELTZER, F. (1986), «El problema de la voz del narrador y su ilustración en "Tom Jones", de Fielding», *B.A.A.L.*, Tomo LI, núm. 199-200, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, págs. 141-163.

- PEÑA-MARÍN, CRISTINA (1982), «Sujeto, espacio y tiempo en el discurso», *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, págs. 89-169.
- PETÖFI, J. S. (1975), *Vers une théorie partielle du textes*, Papiere zur textlinguistik, 9, Hamburgo, Buske.
- PETÖFI, J. S. y A. GARCÍA BERRIO (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- POUILLON, JEAN (1946), *Temps et roman*, Paris, Gallimard. [Trad. cast., en Buenos Aires, Paidós, 1970].
- POZUELO, JOSÉ MARÍA (1983), «El discurso narrativo», *La lengua literaria*, Cuadernos de Lingüística, III, Málaga, Librería Agora, págs. 127-148.
- PRINCE, GERALD (1973), «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, págs. 178-196.  
— (1982), *Narratology. The form and functioning of narrative*, Amsterdam, Mouton Publishers.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1983), «Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional», *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del C. I. sobre Semiótica e Hispanismo, I, Madrid, C.S.I.C., págs. 561-584.
- RENARD, SANTIAGO (1983), «Sobre el narratario: Problemas teóricos y metodológicos», *Cuadernos de Filología*, I, *Teoría: Lenguajes*, 3, Valencia, Universidad, págs. 273-289.
- RIMMON, S. (1976), «A comprehensive theory of narrative: Genette's Figures III and the structuralist study of fiction», *PTL*, I, 1, págs. 33-62.
- RIVAROLA, JOSÉ LUIS y SUSANA REISZ DE RIVAROLA (1984), «Semiótica del discurso referido», *Hom. a A. M. Barrenechea*, Schwartz Lerner-Lerner, eds., Madrid, Castalia, págs. 151-174.
- ROMERA CASTILLO, J. (Coord.) (1981), *La literatura como signo*, Madrid, Playor.
- ROSSUM-GUYON, FRANÇOISE VAN (1970), «Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques», *Poétique*, 4, págs. 476-497.
- SCHMIDT, SIEGFRIED (1973), *Texttheorie*, München, Wilhelm Fink Verlag. [Traduc. cast. de María Luz Arriola y Stephen Crass, Madrid, Cátedra, 1977].
- SCHOLES, ROBERT y ROBERT KELLOGG (1966), «Point of view in narrative», *The nature of narrative*, Oxford, Oxford University Press, págs. 240-282.
- SEGRE, CESARE (1978), «La natura del testo», *Strumenti critici*, 36-37.
- STIERLE, KARLHEINZ (1975), «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», AA. VV., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1982, págs. 87-144.
- TACCA, OSCAR (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos (B.R.H.).
- TALENS, JENARO (1978), «Práctica artística y producción significativa», AA. VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- TALENS, JENARO y JUAN COMPANYY (1979), «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto», *Cuadernos de Filología. Teoría: Lenguajes*, I, 1, Valencia, Universidad de Valencia, págs. 35-48.

TODOROV, TZVETAN (1966), «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, Traducido en España, Ediciones Buenos Aires, 1982, págs. 155-192.

— (1971), *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.

— (1972), «Visión en la narrativa», *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Traducido en Argentina, Siglo XXI, 1974, págs. 369-374.

TOMACHEVSKI, BORIS (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.

VARELA JACOME, BENITO (1967), *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino.

VITOUX, PIERRE (1982), «Le jeu de la phocalisation», *Poétique*, 51, págs. 359-368.

