

CÓMO SE ANALIZA UNA NOVELA. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL RELATO, II

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ*

IES Augustóbriga. Navalmoral de la Mata

6. El discurso narrativo (II): b) La focalización
c) El tiempo
d) La modalidad
7. Bibliografía básica

Como solía suceder en los rocambolescos folletines decimonónicos, la aproximación al engranaje narrativo iniciada en el número anterior se interrumpió de forma deliberadamente abrupta. Esperemos que el viejo truco haya funcionado, que el lector de aquellas páginas no sienta la tentación de sortear este «manual de instrucciones», y desee saber cómo concluye la inmersión en las profundidades del relato.

Recapitulemos, pues: tras hablar del contrato tácito que establecen autor y lector al abrir una obra, el llamado «pacto narrativo», insistimos en la necesidad de separar las instancias de *autor* (mundo real) y *narrador* (mundo ficticio). A propósito de la línea que separa la vida de la literatura, emergió la noción de *autor implícito*, figura instaurada por el crítico Wayne Booth para referirse a la imagen o idea del autor que nos queda después de la lectura de una novela.

Se hizo también un breve paseo por la reflexión sobre la *narratio*, desde Aristóteles a la llamada «ciencia del relato o narratología» instaurada por el Estructuralismo francés en los años setenta. Y ya el propio Aristóteles habló de que una cosa son «las acciones», el argumento, y otra el modo en que se exponen esos hechos: la narratología ha cimentado gran parte de su reflexión en la diferencia entre la *historia* (qué se cuenta) y el *discurso* (cómo se cuenta). Partiendo de dicha dicotomía, nos adentramos en el discurso novelesco y en las posibles maniobras de selección narrativa que puede realizar un escritor.

Las operaciones sobre el discurso han sido bautizadas como «figuras de la narración», porque al igual que los recursos literarios se hallan íntimamente vinculadas

* Carolina Molina Fernández ha orientado sus investigaciones hacia la Teoría y Crítica Literarias, con varios trabajos sobre comparatismo (cine y literatura, música y poesía) y discursos limítrofes (periodismo y literatura). Ha coordinado un proyecto interdisciplinar para la elaboración de materiales didácticos sobre la literatura del siglo xx. El presente artículo es continuación de «Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I», *Per Abbat*, 1 (2006), pp. 35-60.

a la *elocutio*, a la forma elegida por el autor para construir su texto. La mayoría de los teóricos de la narrativa hablan de cuatro:

- a) la *voz*, o instancia que nos cuenta el relato.
- b) la *focalización*, o el punto de vista desde el que se nos cuenta el relato.
- c) el *tiempo*, o disposición cronológica de la narración.
- d) la *modalidad*, o forma en que se reproduce lo contado.

De estas cuatro figuras del relato, abordamos en la primera parte del estudio el análisis de la voz: el narrador es el puente que el autor nos tiende hacia la ficción, y por ello ha sido calificado por algunos como la más importante instancia narrativa. Siguiendo a Gérard Genette, se analizaron las diferencias entre el narrador *heterodiegético* (o en 3.^a persona) y el narrador *homodiegético* (o en 1.^a persona), y a través de diferentes ejemplos procuramos sistematizar aquellos rasgos que pudieran servir para afrontar la lectura crítica del texto narrativo.

Debemos, por tanto, aproximarnos a los otros tres «tornillos del relato», a saber, la focalización, el tiempo y la modalidad. Las siguientes páginas recogen pues el resto de aparejos necesarios para desarmar (o armar) una novela.

2. EL DISCURSO NARRATIVO (II)

b) LA FOCALIZACIÓN

El punto de vista o *focalización* es probablemente la categoría narrativa más aledaña al narrador, y dicha cercanía ha generado frecuentes confusiones que han llegado, en algunos casos, hasta los libros de secundaria. Sin embargo, en los años setenta del siglo xx, las reflexiones del narratólogo Gérard Genette en su «Discurso del relato» suscitaron una delimitación sobre la que hoy existe cierto consenso teórico (otra cosa es la práctica y ese «cajón de sastre» llamado comentario de texto). A propósito de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el francés Genette evidenció que en la narración convenía discernir entre quién habla y quién ve —bajo qué punto de vista estamos contemplando lo narrado—.

Como suele ser habitual en todo lo vinculado al fenómeno artístico, las reflexiones de los propios novelistas horadan un camino que luego —a veces al cabo de siglos— transitan los teóricos de la literatura. En el caso del punto de vista, parece que la preocupación de Henry James por el análisis psicológico (y quizá su experiencia vital entre el Viejo y el Nuevo Mundo) le induce a escribir en 1881 un comentario en el prólogo a *Retrato de una dama* (*The portrait of a Lady*) que más de un siglo después se ha tornado emblema de muchas de las reflexiones sobre este aspecto. El escritor americano nacionalizado inglés utilizó una bonita metáfora: la ficción es una casa con millones de ventanas. Afirma James que aunque éstas no son «puertas que se abran

a la vida», permiten una amplísima visión desde múltiples puntos de vista. Concluye que tales ventanas, que son «la forma literaria», facilitan la mirada sobre la escena humana, sobre la realidad al fin:

En resumen, la casa de la ficción no tiene una, sino un millón de ventanas —un número de posibles ventanas que no puede ser calculado—. Por el contrario, cada una de ellas ha sido traspasada (o es todavía traspasable) en su amplia fachada [...]. No son nada más que ventanas en el mejor de los casos, simples agujeros en una pared muerta [...]; no son puertas con bisagra que se abran directamente a la vida. Pero tienen su marca propia, y cada una representa una figura con un par de ojos, o al menos con unos prismáticos, un instrumento único que garantiza a la persona que los usa una impresión distinta cada vez. Ella y sus vecinos están observando el mismo espectáculo, pero uno está viendo más donde el otro ve menos, uno está viendo negro donde el otro ve blanco, uno está viendo grande donde el otro ve pequeño, uno está viendo basto, mientras el otro ve refinado. [...] La vista se extiende sobre la escena humana; la abertura horadada es [...] la forma literaria. (Traducción de M.^a Angustias Nuevo Marcos, en www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue17/17lott.htm).

Por supuesto, el hecho de que James hable a finales del XIX sobre el alcance del punto de vista en la creación no significa que hasta entonces no existieran obras literarias con esta característica narrativa. En el capítulo «Estructuras perspectivísticas» de su libro *Estructuras de la novela actual*, Mariano Baquero Goyanes insiste en que uno de los rasgos del *Quijote* es su «perspectivismo novelesco», otra razón que la apuntala en su condición de primera novela moderna (Baquero Goyanes, 1995, p. 178). Los estudios sobre la narrativa decimonónica suelen afirmar que el cambio en el punto de vista, el constante juego de perspectivas, resulta uno de los logros de los grandes novelistas del siglo XIX. Por ejemplo en 1880, un año antes de la publicación de *Retrato de una dama*, el escritor ruso Fiodor Dostoievski concluía la que iba a ser su última obra, *Los hermanos Karamazov*. No se le puede negar a esta descomunal novela su condición de libro *prismático*. Por decirlo al modo jamesiano, *Los hermanos Karamazov* «es un edificio con múltiples ventanas»... en el que los lectores absorben los hechos a través de los ojos del polémico padre de familia, Feodor Pavlovitvch, de los tres hermanos (el escéptico Iván, el inquieto Dimitri, el sentimental Alioscha), y de otros tantos personajes.

Y como puede suponerse, la novela del siglo XX perpetúa la senda cervantina en las creaciones de James Joyce, de Marcel Proust, de William Faulkner o de los novelistas del *nouveau roman*, entre muchos otros. El alarde constante de cambio de perspectiva en la contemporaneidad se ha vinculado, además, al relativismo imperante en los tiempos modernos, a «la expresión de un mundo en el que nada es sólido» (Baquero Goyanes, 1995, p. 177). El principio de incertidumbre del físico alemán Werner Heisenberg (1927) ha contagiado el fenómeno artístico: semióticos como Iuri Lotman han llegado a afirmar que el arte moderno se caracteriza por el entrecruzamiento de puntos de vista (Lotman, 1982, pp. 320 y ss).

Ahora bien, ¿a qué punto de vista nos referimos cuando hablamos de *punto de vista*? Esta formulación un tanto tautológica pretende poner de manifiesto la confusión conceptual que rodea al tema. Las «perspectivas» de Ortega y Gasset, Baquero Goyanes, Roman Ingarden, Mijail Bajtin, Boris Uspensky, Iuri Lotman, Tzvetan Todorov, Pouillon o Gérard Genette no son exactamente las mismas. Así, los rusos Mijail Bajtin (en *Teoría y estética de la novela*) o Boris Uspensky (en *A Poetics of Composition*) han vinculado la perspectiva a otras nociones más amplias, como la del plurilingüismo o la relación del individuo con el mundo, respectivamente. En tales estudios, la idea de perspectiva trasciende a la mera solución narrativa y se halla entroncada directamente con la ideología del relato.

Por cuestiones meramente prácticas, vamos a dejar a un lado ese paradigma más lato de punto de vista, que es sumamente interesante, y al que el lector puede acercarse a través de la bibliografía. Aquí nos centraremos en la argamasa narrativa, en la manifestación del punto de vista en último grado: su materialización en el relato. Desde luego, también en este nivel nos topamos con una diversidad terminológica que revela la dificultad del consenso: *aspecto*, *perspectiva*, *punto de vista* o *focalización* son cuatro etiquetas que en principio se refieren a lo mismo. Aclaramos que a partir de aquí la regla retórica de la *variatio* nos obliga a utilizarlas como sinónimas.

Pouillon, Todorov y Genette: visión, punto de vista, focalización

En 1966, el teórico de la literatura Tzvetan Todorov propone en «Las categorías del relato literario» una definición de *punto de vista*. Para el teórico francés, «al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos [...] Es a los diferentes tipos de percepción reconocible en el relato a los que nos referimos con el término aspecto del relato» (Todorov, 1970, p. 177). Todorov utiliza el vocablo *aspecto* en la «cepción más próxima a su sentido etimológico, es decir, *mirada*». Para la sistematización de los diferentes puntos de vista mediante los cuales pueden ser presentados los hechos recurre a una de las primeras tipificaciones, la que había hecho el francés J. Pouillon en los años cuarenta. Siguiendo a Pouillon y en un gesto propio del estructuralismo, Todorov emplea tres «fórmulas» con las que mide el volumen de información del narrador (N) y del personaje (P). Así, puede suceder que:

a) el narrador sepa más que el personaje, como acaece en la omnisciencia. A este tipo le corresponde la fórmula $N > P$. Pouillon lo había denominado «visión por detrás».

b) el narrador sepa exactamente lo mismo que el personaje, lo que Todorov ejemplifica con la equivalencia $N = P$. Pouillon habla en este caso de «visión con».

c) el narrador sepa menos que el personaje, cuya fórmula es $N < P$. Es el caso del llamado «relato objetivo» o «novela behaviorista». Para Pouillon estaríamos ante la «visión desde fuera».

Como dijimos al principio de estas páginas, Gérard Genette revisa esta tipología tripartita, porque considera que la formulación induce a equívoco. Para hacer patente la diferencia entre quién ve y quién habla, escoge el término *focalización*. Un mismo narrador puede optar por distintos tipos de focalizaciones, por distintas formas de filtrar la información que nos proporciona la instancia vocal. Su división también es tripartita:

- *Focalización interna*. En ella la voz asume el punto de vista de los personajes: el universo diegético se representa a través de la percepción y la cognición de las criaturas. El narratólogo francés ahonda un poco más en la etiqueta de «visión con» que había acuñado Pouillon, y precisa que la focalización interna puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*.

a) La focalización interna es *fija* si el discurso se configura mediante el punto de vista de un solo personaje; por ejemplo, en *La casa de las bellas durmientes* (1944) del escritor japonés Yasunari Kawabata, el lector recibe todos los acontecimientos a través de la mirada y la conciencia del viejo Eguchi (nada sabemos de lo que piensan otros actantes del relato). Se mantiene, por tanto, una focalización fija sobre este personaje.

b) La focalización interna se torna *variable* cuando la fábula discurre ante el lector a través de la mirada y cognición de distintos personajes: es la opción que empleó Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* (1984). Esta historia de amores y celos se configura mediante siete capítulos, cada uno de los cuales materializa el punto de vista de uno de los protagonistas (Tomás, Teresa, Sabina o Franz, alternativamente).

c) Ahora bien, puede suceder que el narrador tenga especial interés en exponer cómo un mismo hecho es aprehendido por distintas figuras, en este caso hablamos de focalización *múltiple*. Así acaece en la mayoría de los episodios de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de García Márquez. En esta novela del escritor colombiano tenemos el privilegio de observar un mismo acontecimiento a través de las perspectivas de los tres protagonistas. Por ejemplo, la infidelidad del médico Juvenal Urbino está contada dos veces, desde el punto de vista de Fermina Daza y del propio médico; lo mismo acontece con el fallecimiento de este personaje, que advertimos a través de su mujer (Fermina Daza) y a través de su eterno amante (Florentino Ariza).

- *Focalización externa*. En la focalización externa, el narrador se limita a actuar como si de una cámara se tratara, y tan sólo registra lo que ve o escucha a sus personajes. La instancia vocal simula carecer del poder de la omnisciencia, y no penetra en la mente de las criaturas, los lectores no accedemos por tanto a la conciencia ni a las percepciones de los seres de papel.

• *Focalización cero*. Genette habla de focalización cero, o de «relato no focalizado», en aquellos discursos en los que el poder del narrador es tal que se sitúa por encima de la mente de sus personajes. Se trata de una característica primordial en la narración clásica, en la voz omnisciente del siglo XIX (Balzac, Galdós, Tolstoi...). Por lo general, un «relato no focalizado» es en realidad una obra que aún sin reserva focalización interna y externa: *Rouge y negro* (1830) de Stendhal se torna buena muestra de ello. Precisamente por eso, para Garrido Domínguez

Genette interpreta el término focalización en sentido restrictivo: aparecen focalizados únicamente aquellos relatos en que se da una reducción del campo de visión, o en otras palabras, de la capacidad informativa a disposición del narrador. Cuando esta situación no se da [...] se habla de relato no focalizado, esto es, desprovisto de un punto de mira que restringe la, en principio, ilimitada visión del narrador (Garrido Domínguez, 1996, p. 134).

El siguiente cuadro expone las tres tipologías que hemos propuesto en estas páginas. Cada una de las columnas recoge las equivalencias que existen entre las distintas terminologías:

AUTORES	TIPOS DE FOCALIZACIÓN		
J. POUILLON	Visión por detrás	Visión con	Visión desde fuera
T. TODOROV	Narrador > Personaje	Narrador = Personaje	Narrador < Personaje
G. GENETTE	Focalización cero	Focalización interna	Focalización externa

Un ejemplo de focalización interna

Ahora bien, ¿cuáles son las marcas verbales de la focalización? ¿En qué debemos fijarnos como lectores para deducir qué tipo de focalización —interna, externa— predomina? Leamos un fragmento del capítulo XVII de la primera novela de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía* (1989):

[Gregorio Olías] Siguió tras Gil. Lo perdía y lo reencontraba, no a Gil, sino al sombrero, que iba dando saltitos entre los viandantes. Y lo mismo él: dos sombreros saltando hacia Dios sabe dónde. Más allá, cuando disminuyó el gentío, pensó en abordarlo. Se le ocurrió que, haciéndose pasar por Gregorio Olías o por cualquier otro emisario de Faroni, podía exigirle que abandonase la ciudad, suplicarle en nombre del progreso aquel sacrificio memorable. Pero tuvo miedo de enfrentarse a él cara a cara, o de que la fe de Gil, debilitada quizá por la ausencia de las maravillas prometidas, no diese para tanto. «Primero la fe, después el sacrificio», se dijo. Casi inmediata-

mente, y como para olvidar aquella tentación, se le ocurrió poner nombres a los lugares transitados por Gil: Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir, y con aquellas invenciones intentaba burlar la amargura, que lo ganaba por momentos. Uno tras otro pasaron ante la puerta con toldo de un club nocturno, y los dos acortaron el paso para mirar la roja penumbra y el ambiguo silencio de los terciopelos.

Un poco más allá, Gil se detuvo ante una iglesia y, tras un instante de duda, finalmente se decidió a entrar. La puerta estaba abierta y Gregorio lo vio quitarse el sombrero, tomar agua bendita, persignarse y avanzar hacia el altar mayor. Fue a ocupar uno de los primeros bancos. Desde la penumbra del fondo, Gregorio lo vio rezar de rodillas y con las manos juntas, como los niños antes de acostarse. Luego se dirigió a una capilla lateral, donde había una vieja con los brazos en cruz, y besó el manto de la Virgen. Al salir echó una moneda en un cepillo. Gregorio lo vio pasar a su lado, con el sombrero sostenido a dos manos a la altura del pecho, y apenas distinguió, o más bien adivinó en la oscuridad su expresión contrita y concentrada.

Un poco más allá se detuvo, cepón y solemne, en una parada de autobús. Preguntó algo a alguien, guardó unas monedas en el puño y se aplicó a la espera. Viéndolo allí, con el puño pegado al muslo y encogido de hombros, Gregorio volvió a dudar entre seguir fiel a su proyecto o desbaratarlo de golpe y para siempre con la confesión espontánea y sincera de todas sus mentiras.

Pero se contuvo. «Así que éste es Gil», pensó. Lo vio quitarse el sombrero y alisarse con el antebrazo la entrecalva. (Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, p. 258).

La novela de Landero narra la historia de Gregorio Olías, oficinista mediocre que proyecta sus aspiraciones creativas en la invención de un «heterónimo» artista, el gran Faroni. En sus conversaciones telefónicas con Dacio Gil Monroy, un viajante de comercio con el que habla a menudo, Olías logra convencer a su interlocutor de la existencia bohemia y brillante de Faroni. Los problemas comienzan cuando Gil marcha a la ciudad a conocer a Faroni: Gregorio se ve obligado a abandonar su casa y su trabajo, por miedo a que Gil descubra la verdad. En el capítulo XVII, Gregorio Olías observa a distancia, y sin identificarse, al iluso hombrecillo que se ha creído su historia. El fragmento arriba citado es el de un encuentro que determinará, páginas después, la resolución de este embrollo quijotesco.

Como se habrá podido percibir, la novela de espionaje es la plantilla narrativa que subyace tras esta escena. De hecho, un poco antes la voz describe con tres pinceladas la facha detectivesca de ambos: «Gregorio caminaba a buen paso, el sombrero torcido, las solapas altas, el rostro inescrutable» (p. 246); de Gil se nos dice que «era una silueta baja —sombrero, gabardina y gafas de sol—» (p. 256). La persecución de Olías a Dacio Gil ha comenzado un poco antes, en el café de artistas en que, según cree el viajante, Faroni participa activamente como tertuliano y maestro: Gil ha ido en su busca, pero su maniobra ha resultado infructuosa. Desde una columna del café, Olías ve que Gil sale a la calle y «do siguió a distancia, desplegando sus mejores artes de espionaje» (p. 257).

Lo interesante de la escena arriba reproducida es el férreo respeto del narrador al enfoque de Gregorio: por primera vez en la novela, los lectores *vemos* a Dacio Gil, y lo hacemos desde el pensamiento y la percepción del otro personaje, Gregorio Olías. Estamos ante un caso paradigmático de «visión con», de Narrador = Personaje, de focalización interna (por utilizar las terminologías de Pouillon, Todorov y Genette, respectivamente).

¿Cuáles son las marcas textuales que reflejan la elección de este punto de vista? El rasgo más notorio de «visión con» es el empleo de verbos de percepción (como «ver», «escuchar», «oler», «sentir»...) y de cognición («pensar», «reflexionar»...). El personaje sujeto de tales acciones recibe el nombre de *personaje focalizador* o *foco* . En este caso, se trata de Gregorio Olías, puesto que los lectores aprehendemos los hechos a través de su mirada. Hacemos un rápido recuento de los verbos de percepción: «los dos acortaron el paso para *mirar* la roja penumbra», «Gregorio lo *vio* quitarse el sombrero», «Gregorio lo *vio* rezar de rodillas», «Gregorio lo *vio* pasar a su lado», « *viéndolo* allí». El políptoton del verbo *ver* se aviene, por otra parte, a la espontánea condición de espía que ha asumido el protagonista. Además, el respeto del narrador por el foco llega hasta el punto de que los verbos reflejan en un determinado momento la visión dificultosa en la penumbra de la iglesia («apenas *distinguió* », « *adivinó* en la oscuridad»), y la audición limitada por el espacio («Preguntó *algo* a alguien», puesto que Olías no puede advertir y escuchar qué y a quién interroga Gil).

La fórmula N = P también se acata en la cognición, ya que el lector sólo conoce los pensamientos de Gregorio, del personaje focalizador, en algunos casos incluso en estilo directo: «pensó en abordarlo», «se le ocurrió que», «tuvo miedo», «se le ocurrió», «volvió a dudar», «pensó», «‘Primero la fe, después el sacrificio’, se dijo». De hecho, cuando la voz simula calcar las meditaciones de un dubitativo Olías, escoge un adverbio que desvela las inseguridades propias de cualquier ser humano: «o de que la fe de Gil, debilitada *quizá* por la ausencia de las maravillas prometidas, no diese para tanto». Estas palabras son de la voz, pero se hallan contagiadas del recelo del personaje focalizador, con lo que se vuelve a evidenciar que la instancia vocal se ha colocado al nivel de su criatura.

A nuestro parecer, la elección que hace Landero de este enfoque se halla vinculada a las reminiscencias literarias (o paraliterarias) del fragmento. El cierto aire a novela de espionaje que desprende el texto —perceptible también en los espacios descritos, en el irónico contraste entre el prostíbulo y la iglesia— ha determinado el punto de vista. La *visión con* Gregorio Olías quiere remedar a la de los grandes espías del cine y la novela, aunque éste carezca del heroísmo y del porte que muestran los personajes de John Le Carré, por citar un escritor de este subgénero. Obsérvese, si no, la descripción con matices caricaturescos que inicia el fragmento: «Lo perdía y lo reencontraba, no a Gil, sino al sombrero, que iba dando saltitos entre los viandantes. Y lo mismo él: dos sombreros saltando hacia Dios sabe dónde». Se da la circunstancia, además, de que en *Juegos de la edad tardía* la focalización interna sobre Gregorio Olías es la dominante: la novela resulta un ejemplo excelente de lo que Genette denomina focalización interna

fija, pues no hay focalizaciones sobre otros personajes. El fragmento destila equilibrio estructural, ya que se respeta el foco preponderante en la novela.

Un ejemplo de focalización externa

En el lado opuesto a la representación del universo novelesco de manos de una criatura se halla la focalización externa, también llamada «visión desde fuera». En este caso, el narrador sabe menos que los personajes, «él no es, entonces, de modo alguno un privilegiado, y sólo ve lo que vería un espectador hipotético» (Bal, 1985, p. 57). Por ello la fórmula que utiliza Todorov es la de Narrador < Personaje. A menudo, el ámbito narratológico ha comparado la visión desde fuera con una cámara cinematográfica que registra aquello que sucede ante ella. Leemos en el *Diccionario de teoría de la narrativa* de J. R. Valles Calatrava:

[La focalización externa] se trata, en origen, de una técnica muy vinculada al modo cinematográfico, asumiendo la literatura del cine esa capacidad de representación pura, objetivista, donde se niega la introspección y la evaluación próxima también al relato periodístico de noticias (Valles Calatrava, 2002, p. 377).

Efectivamente, la crítica actual tiende a constatar el influjo del séptimo arte sobre la novela nacida en su mismo siglo, especialmente en el behaviorismo o conductismo de los narradores norteamericanos de los años veinte (Ernest Hemingway, John Dos Passos) y en el *nouveau roman* francés de los cincuenta, tan unido a la *nouvelle vague* o nuevo cine francés (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras). Ahora bien, si la influencia del cine hizo eclosionar el empleo de la focalización externa, el rebautizado «modo cinematográfico» no es una técnica exclusiva de la novela del siglo pasado. De hecho, los escritores del XIX optan muy a menudo por una focalización externa en las primeras líneas de sus relatos. Los narradores omniscientes, que por supuesto lo saben todo de sus criaturas, juegan a ser simples observadores de un universo narrativo en el que un poco después bucearán a fondo. El lector recordará la presencia de la cámara en el famosísimo comienzo de *La Regenta* (1884) de Clarín, y puede comprobar que algo semejante sucede en *Germinal* (1885) de Émile Zola, y en *El alcalde de Casterbrigde* (1886) de Thomas Hardy, entre muchas otras. Pensemos que este tipo de perspectiva genera una expectación muy recomendable en el *incipit* o principio de una novela, ya que si ésta atrapa al lector en sus primeras páginas, hay más posibilidades de no devolver el libro a la estantería.

De hecho, antes de la eclosión experimental de los cincuenta, la novela negra explotó profusamente las enormes posibilidades que proporciona este tipo de perspectiva. El norteamericano Dashiell Hammett fue uno de sus principales cultivadores y utilizó magistralmente dicha opción focal en *El balcón maltés* (1930). La novela fue llevada al cine en 1941 por John Houston, y quienes hayan visto la película recordarán a Humphrey Bogart en la siguiente escena:

En la oscuridad sonó el timbre de un teléfono. Después de que hubo sonado tres veces, se oyó el chirrido de los muelles de una cama, unos dedos palparon sobre la madera, algo pequeño y duró cayó con ruido sordo sobre la alfombra, los muelles chirriaron nuevamente, y una voz de hombre exclamó:

—¿Diga? ...Sí, yo soy... ¿Muerto? ...Sí... En quince minutos. Gracias.

Sonó el ruidillo de un interruptor, y la luz de un globo que colgaba del techo, sostenido por tres cadenas doradas, inundó el cuarto. Spade, descalzo y con un pijama de cuadros verdes y blancos, se sentó sobre el borde de la cama. Miró malhumoradamente al teléfono que había en la mesilla mientras sus manos cogían un estuche de papel de fumar color chocolate y una bolsa de tabaco Bull Durham.

Un aire frío y mojado entraba por dos ventanas abiertas trayendo consigo el bramido de la sirena contra la niebla de Alcatraz, media docena de veces por minuto. Un despertador de ruín metal, con inseguro acomodo sobre una esquina de *Casos criminales famosos de los Estados Unidos*, de Duke, boca abajo, marcaba las dos y cinco.

Los gruesos dedos de Spade liaron con calmosa minuciosidad un cigarrillo, echando la justa medida de hebras morenas sobre el papel combado, extendiendo las hebras por igual en los extremos y dejando una ligera depresión en el centro, haciendo que los pulgares condujeran con movimiento rotatorio el filo interior del papel hacia arriba y luego pasaran por debajo del borde superior, en tanto que los demás dedos ejercían presión para, luego, junto con los pulgares, deslizarse hasta las puntas del cilindro de papel y sujetarlas, mientras la lengua humedecía el borde, al tiempo que el índice y el pulgar de la mano izquierda pellizcaban el extremo a su cuidado y los dedos correspondientes de la mano izquierda alisaban la húmeda juntura, tras lo que el índice y el pulgar derecho retorcieron la punta que les correspondía y llevaron el cigarrillo hasta la boca de Spade.

Spade cogió el encendedor de piel de cerdo y níquel que se había caído al suelo, lo hizo funcionar y se puso en pie, con el cigarrillo en una esquina de la boca. Se quitó el pijama [...]. Se rascó la nuca y comenzó a vestirse. Se puso una combinación de camiseta y calzoncillos, calcetines grises, ligas negras y zapatos color de cuero oscuro. Así que se hubo atado los zapatos, cogió el teléfono, llamó al 4500 de Graystone y pidió un taxi. Se puso luego una camisa blanca con rayas verdes, un blanco cuello blando, una corbata verde, el traje gris que había llevado durante el día, un amplio abrigo de tela esponjosa y un sombrero color gris oscuro. En el momento en que se metía en el bolsillo el tabaco, las llaves y el dinero, sonó el timbre de la puerta. (Dashiell Hammett, *El balcón maltés*, pp. 17-19).

Los detectives Samuel Spade y su socio, Miles Archer, son contratados por una bella mujer con el fin de descubrir el paradero de su hermana, que se ha fugado con un individuo supuestamente peligroso. El propio Archer se compromete a acudir a cierta cita relacionada con el caso, pero esa misma madrugada Spade recibe la noticia del asesinato de su socio. El fragmento reproducido arriba, que corresponde al segundo capítulo («Muerte en la niebla»), recoge ese momento.

Si el rasgo principal de la «visión con» es la presencia de un focalizador (a través del cual apprehendemos la historia), la «visión desde fuera» se caracteriza por la ausen-

cia de éste. Ello quiere decir que en ningún momento el narrador recurrirá a la introspección psicológica, ni al registro de la percepción de los sentidos de sus criaturas. Así sucede en el texto de *El halcón maltés*: a pesar de que se recoge un instante trascendental para la vida de Spade, la muerte de su socio, no sabemos lo que pasa por la mente del primero, ni tenemos constancia de sus sensaciones y percepciones. La voz se ha convertido en una cámara que rastrea con minuciosidad sonidos y movimientos, pero siempre *desde fuera*.

En efecto, lo llamativo de este texto —y de casi todo el libro, en cuanto a focalización se refiere— es que la instancia vocal, que se ha abstenido de mostrar qué piensa o qué percibe Samuel Spade, no renuncia al examen riguroso del amargo despertar del detective. Con absoluta coherencia, el primer registro sensorial corresponde al sonido, porque no hay luz en el habitáculo: así, «sonó el timbre», «hubo sonado», «se oyó», «cayó con ruido sordo», «exclamó», «sonó el ruidillo». Por supuesto, el narrador tiene absoluta certeza de quién (Spade) o qué (el mobiliario de la habitación) provoca tales ruidos, pero por respeto focal opta por la indeterminación: «*un* teléfono», «*una* cama», «*unos* dedos», «*algo* pequeño», «*una* voz de hombre», «*un* interruptor», «*un* globo». Se trata de un recurso que genera expectación, pues el lector recibe la información de manera dosificada. El procedimiento se lleva hasta el extremo de reproducir las palabras de Spade (en ese punto una mera «voz de hombre»), pero no las de su interlocutor: «¿Diga? ...Sí, yo soy... ¿Muerto? ...Sí... En quince minutos. Gracias». Adviértase cómo la aposiopesi (o puntos suspensivos) sirve para representar gráficamente la espera en la comunicación telefónica, algo que debía de ser bastante novedoso en la narrativa de los treinta, pues hasta entonces no abundaban los teléfonos.

Y una vez que el propio Spade ha dado la luz («Sonó el ruidillo de un interruptor, y la luz de un globo que colgaba del techo, sostenido por tres cadenas doradas, inundó el cuarto»), la descripción del espacio físico mantiene la misma exactitud que el registro de sonidos. Se nos dibuja la lámpara, la mesilla, el despertador, al propio Spade, su paquete de tabaco, siempre con rotundas pinceladas, que parecen remedar la precisión de las crónicas periodísticas: «bolsa de tabaco Bull Durham», «media docena de veces por minuto», «una esquina de *Casos criminales famosos de los Estados Unidos*, de Duke», «marcaba las dos y cinco», «llamó al 4500 de Graystone». La adjetivación ayuda a configurar esta focalización externa: «cadenas doradas», «descalzo», «pijama de cuadros verdes y blancos», «papel de fumar color chocolate», «aire frío y mojado», «ventanas abiertas», «despertador de ruin metal», «inseguro acomodo».

Esta exactitud de la que hace gala el narrador se materializa, aún más si cabe, en la fiel *descriptio* de la elaboración del cigarrillo. La «cámara» se detiene entonces en ese acto tan propio de la novela negra y del *film noir*, y se le dedica nada menos que un párrafo entero. Si se tradujera este fragmento a lenguaje filmico, sin lugar a dudas se necesitaría un primerísimo plano, pues observamos la acción de cerca: vemos «los gruesos dedos de Spade» (sus «pulgares», «el índice y el pulgar» en distintos momentos) y su «boca», y distinguimos las «hebras morenas sobre el papel combado», la «ligera depresión en el centro», «las puntas del cilindro de papel». La *enumeratio* verbal

analiza cada uno de los momentos del acto en sí, con gerundios e imperfectos que parecen *congelar* la imagen: «echando», «extendiendo», «dejando», «haciendo», «condujeran», «pasaran», «ejercían», «humedecía», «pellizcaban», «alisaban».

¿A qué se debe el interés por este momento de la *historia*, que ocupa un considerable espacio en el *discurso*? A nuestro parecer, tanta minuciosidad en esta escena no es gratuita. La preferencia por una focalización externa impide que el personaje se retrate a sí mismo (no lo vemos por dentro), así que hay que suministrarle datos al lector sobre cómo es Spade. Además de las connotaciones culturales que pronto adquirió *fumarse un cigarro* en la literatura y el cine de la época (las mujeres fatales y los tipos duros siempre fuman, recordemos a Gilda o al Rick Blaine de *Casablanca*), la disección que hace el narrador del hecho en sí *remeda* la manera en que Spade fuma, «con calmosa minuciosidad», como se encargan de decirnos. La voz reproduce con palabras la forma en que Spade se ha entregado a ello, de modo que tengamos datos suficientes para pensar que el detective es efectivamente un tipo duro, casi insensible, capaz de mantener la calma ante una noticia tan cruda como la muerte de su socio.

Esta asepsia descriptiva se prolonga al detallarnos la vestimenta que elige el investigador; de nuevo conocemos cada uno de los elementos de su vestuario: «camiseta y calzoncillos», «calcetines grises», «ligas negras», «zapatos color de cuero oscuro», «camisa blanca con rayas verdes», «blanco cuello blando», «corbata verde», «traje gris» «amplio abrigo de tela esponjosa», «sombbrero color gris oscuro». Tanto detallismo aporta un nuevo dato de su carácter, pues su frialdad no está reñida con el porte de galán (advírtase que los colores están perfectamente combinados), y a su vez inscribe al personaje en la imagen del detective tradicional, con el abrigo y el sombrero que también ostentaban los personajes del anterior texto comentado.

La focalización externa es, por tanto, un útil y novedoso instrumento que tienen los novelistas para caracterizar ambientes y personajes. Es evidente que, como hemos visto en este caso, el escritor ha respetado escrupulosamente la perspectiva trazada desde el principio: no se inmiscuye en la mente de Spade. Novelas como ésta abrieron el camino para la experimentación que, unas décadas después, realizarán obras tan nuestras como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, donde también hay magistrales páginas de focalización externa.

c) EL TIEMPO

Una de las grandes preocupaciones de la humanidad es el tiempo y su inevitable pátina sobre la existencia. Han escrito sobre él todos los grandes filósofos, desde la antigua Grecia hasta el siglo xx: Aristóteles, Plotino, San Agustín, Newton, Leibniz, Heidegger, Bergson o Husserl le dedicaron palabras que son ya argumento de autoridad en cualquier estudio sobre la cuestión.

Y como el tiempo no es ajeno al hombre, también en la literatura hay huellas de este gran tema. Pensemos en las numerosas veces que se citan en las clases de lite-

ratura tópicos literarios como el *tempus fugit*, la *brevitas vitae*, el *tempus edax rerum* ('el tiempo todo lo devora'), el *carpe diem* o el *collige virgo rosas...* Están presentes en los autores medievales (Manrique) y en los del siglo xx (Machado), porque como el amor, la vida o la muerte son inherentes a nuestra existencia.

No nos puede extrañar, pues, que el tiempo sea otra de las grandes «figuras» del relato. Han hablado de tiempo y narración lingüistas y teóricos de la literatura como Mijail Bajtin (especialmente a partir de su citadísimo concepto de *cronotopo*), Émile Benveniste, Tzvetan Todorov o Paul Ricoeur. Y es que —ya lo demostraron los formalistas rusos a propósito de las nociones de trama y argumento— si hay un aspecto del relato que refleja con nitidez las maniobras que tornan una *historia* en *discurso*, es precisamente el tiempo. Ajeno a la inexorable cronología de la realidad, los escritores inventan, instauran y modelan a su arbitrio el *cronos* de la ficción.

El búlgaro Tzvetan Todorov primero y el francés Gérard Genette después han intentado sistematizar las operaciones que se pueden realizar sobre el tiempo, porque a pesar de lo que pretendían los tratadistas clásicos (tras su mala lectura de Aristóteles) es imposible la coincidencia de ambos: «Contarlo todo resultaría imposible, ya que en ese caso sería menester, por lo menos, un volumen por día a fin de enumerar la multitud de incidentes insignificantes que llenan nuestra existencia», afirma Guy de Maupassant en el prólogo a su novela *Pedro y Juan* (1888).

Genette: orden, frecuencia y duración

A partir de esta idea, Genette afirma que la actuación de un narrador sobre el tiempo en el discurso está sujeta a tres conceptos: el *orden*, la *frecuencia* y la *duración*. En relación con el tiempo, tales nociones se convierten en ejes para medir los vínculos entre la historia y el discurso:

- Relaciones entre el *orden* de los acontecimientos en la historia y el orden en el discurso. Los hechos en la historia han podido suceder en un determinado orden, pero el discurso los plasma de forma absolutamente diferente: a estos desajustes se les denomina «anacronías». Lo vimos en el fragmento de *Crónica de una muerte anunciada*: el narrador expresa lo sucedido sin ningún orden temporal.

a) La perturbación más frecuente en el orden de la historia es la *analepsis* o *retrospección* (llamada en el lenguaje cinematográfico *flashback*). Se trata de una anacronía hacia el pasado, del relato de acontecimientos anteriores al momento presente de la acción. El comparatista alemán Erich Auerbach estudió uno de los primeros ejemplos de analepsis de la historia de la literatura occidental, que se halla en la *Odisea*: a su vuelta a Ítaca, la nodriza Eriolea reconoce a Ulises por una cicatriz en el muslo. El reconocimiento (o *anagnórisis*) de Eriolea propicia una analepsis, un relato que vuelve hacia atrás en el tiempo para contarnos un episodio de la juventud del héroe.

b) Mucho menos común es la anacronía llamada *prolepsis* o *prospección* (*flashforward* en su correspondiente cinematográfico). La prolepsis, que suele ser más breve y abunda en el relato homodiegético, consiste en anticipar o anteponer en la narración un acontecimiento que, según el orden cronológico, debía relatarse después. Una de las más citadas prolepsis de la literatura hispánica es el principio de *Cien años de soledad* (1967), al adelantársenos el hecho de que el coronel va a ser ajusticiado («frente al pelotón de fusilamiento») cuando el narrador refiere el origen de Macondo («Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construida a la orilla de un río de aguas diáfanas», p. 79).

- Relaciones de *duración*. «El relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo», dice el escritor italiano Italo Calvino en su ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio* (p. 49). De la misma manera que es frecuente alterar el orden de la historia en el discurso, tampoco suele haber coincidencia (isocronía) entre la duración de la historia y la del discurso. Veinte años en la vida de un personaje pueden resumirse en una página, pero también puede suceder que el narrador se detenga en un determinado aspecto de la historia, y el tiempo del discurso se dilata. Genette habla de cuatro posibles anisocronías: *sumario* o *resumen*, *escena*, *elipsis* y *pausa descriptiva*.

a) Mediante el *sumario* se sintetizan en frases o párrafos algunos días, meses o años de la historia: el tiempo del discurso condensa, por tanto, el tiempo de la historia. Leemos en el capítulo IV de *La busca* (1904) de Pío Baroja: «Durante más de un mes, don Telmo fue el motivo de las conversaciones de la casa de huéspedes» (p. 35). En este ejemplo de sumario una frase condensa lo que ha sucedido en treinta días, de forma que el ritmo del relato se ha acelerado.

b) La *escena* es el intento de representar ante nuestros ojos, en una sincronía temporal, los acontecimientos. El tiempo del discurso emula el tiempo de la historia, generalmente mediante el diálogo, aunque no siempre: el fragmento de *El balcón maltés* citado antes a propósito de la focalización es un canónico ejemplo de escena.

c) La *elipsis* es la omisión del tiempo de la historia: un fragmento temporal, un acontecimiento de la historia no se representa en el discurso, ya sea por decoro (sucede con los encuentros eróticos, elididos a menudo en la literatura y en el cine), ya sea por la irrelevancia del suceso (recuérdese la elipsis de *El extranjero* comentada en el número anterior).

d) La *pausa descriptiva* o *digresiva* es justamente lo contrario a la elipsis, puesto que en vez de omitir el tiempo, el narrador se demora en el discurso. Se ralentiza, por tanto, el ritmo de la narración. El inicio de *Misericordia* (1897) de Pérez Galdós, como el de tantas novelas del siglo XIX, es una buena muestra de pausa descriptiva. Son tres

páginas de descripción por la edición que citamos: «Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián... mejor será decir la iglesia... dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas [...]» (pp. 61–63).

- Relaciones de *frecuencia*. Dentro de la narración, un acontecimiento puede ser reproducido en el discurso una sola vez (y entonces estaríamos ante un *relato singulativo*), o puede ser reproducido varias veces (a este procedimiento se le llama *relato repetitivo*). Se habla de *silepsis* cuando se cuenta una sola vez lo que ha pasado varias veces: el tiempo verbal que en castellano permite la silepsis es el imperfecto.

HISTORIA Y DISCURSO: RELACIONES TEMPORALES		
ORDEN	DURACIÓN	FRECUENCIA
<i>Analepsis</i> (salto hacia atrás)	<i>Sumario</i> (resumen del tiempo de la historia en el discurso)	<i>Relato singulativo</i> (se cuenta una vez lo sucedido una vez)
	<i>Escena</i> (equivalencia del tiempo de la historia y del discurso)	<i>Relato repetitivo</i> (se cuenta varias veces lo sucedido una vez)
<i>Prolepsis</i> (salto hacia delante)	<i>Elipsis</i> (supresión de la historia en el discurso)	
	<i>Pausa descriptiva</i> (demora en el discurso respecto al tiempo de la historia)	<i>Relato siléptico</i> (se cuenta una vez lo sucedido varias veces)

Tiempo: un ejemplo de análisis

En su ya citado «Discurso del relato», Gérard Genette aplicó este modelo teórico a algunos de los libros que conforman *En busca del tiempo perdido*. En realidad, parece relativamente sencillo reconocer en una novela cualquiera de los elementos que aparecen en la tabla: aun sin saber cómo los llama la narratología, identificamos las analepsis, los sumarios, las escenas, los relatos silépticos. Quizá lo difícil sea pasar de la mera disección al análisis, dilucidar por qué un autor ha seleccionado un determinado tipo de orden, de frecuencia, de duración.

Nos detendremos ahora en un fragmento del capítulo xxvii de *Jane Eyre* (1847), primera obra de la escritora inglesa Charlotte Brönte. Se trata de una novela homodiegética, pues la primera persona, la propia Jane, detalla su vida de huérfana en la

Inglaterra del siglo XIX. Tras transitar por varios hogares, Jane llega a una apartada casona llamada Thornfield Hall para trabajar como institutriz de una niña, Adèle. El protector de la chiquilla es un tal Eduard Rochester, un tipo oscuro y extraño que, tras un tiempo, pedirá matrimonio a Jane. En la misma ceremonia, la mujer descubrirá aterrada que en realidad Rochester está casado, y que su esposa, una desequilibrada mental, vive oculta en la propia casa. El descubrimiento propicia que Rochester le relate a Jane toda su vida, hasta entonces velada también a los lectores. Reproducimos el fragmento en que el dueño de Thornfield Hall le recuerda a la propia institutriz cómo la conoció:

—¿Cómo no dices ahora «Y entonces?»», Jane? Veo que me repruebas. Pero vamos al final. En enero pasado, libre de mi última amante, con el corazón amargado y endurecido como consecuencia de una vida estéril y solitaria, muy mal dispuesto contra todos los hombres, y comenzando a considerar la posibilidad de hallar a una mujer inteligente, fiel y cariñosa como una fantasía, volvía a Inglaterra, adonde me llamaban mis asuntos. En una helada tarde de invierno avisté Thornfiel Hall, el aborrecido lugar en que no esperaba hallar satisfacción ni placer algunos. En el camino de Hay vi una figurilla sentada. No presentí que iba a convertirse en árbitro de mi vida, para bien o para mal. No, no lo sabía cuando, al caer Mesroul [el caballo que monta Rochester], ella, gravemente, me ofreció su ayuda. ¡Qué infantilidad! Me pareció como si un jilguero hubiese aparecido a mis pies ofreciéndose llevarme en sus débiles alas. Sin embargo, aquella criatura insistió en su ofrecimiento, hablando con una especie de autoridad. Sin duda estaba escrito que yo recibiese ayuda de aquella mano, y la recibí.

»Cuando me hube apoyado en su frágil hombro sentí una insólita impresión de alivio. Me agradó saber que aquel duendecillo no iba a desvanecerse bajo mi mano, sino que iría a mi propia casa. Te sentí volver aquella noche, aunque tú ignorases que pensaba en ti y espiaba tu regreso. Al día siguiente te estuve observando durante media hora mientras jugabas con Adèle en la galería. Recuerdo que hacía mal tiempo y no podíais salir al aire libre. Yo estaba en mi habitación con la puerta entornada, y te veía y oía. Noté, pequeña Jane, lo paciente y bondadosa que eras con Adèle. Cuando la niña se fue, quedaste en la galería y te vi contemplar por las ventanas la nieve que caía y escuchar el fragor del viento. Tenías una expresión soñadora, tus ojos brillaban y de todo tu aspecto trascendía una dulce excitación. (Charlotte Brönte, *Jane Eyre*, p. 199)

Como hemos dicho antes, *Jane Eyre* es una novela homodiegética, más concretamente autodiegética, puesto que la instancia vocal es la protagonista de su propio relato. Sin embargo, éste y otros fragmentos del capítulo XXVII conforman una nueva diégesis dentro del relato principal: Rochester es ahora un narrador que cuenta a Jane su propia vida. Estamos ante lo que Mieke Bal ha llamado narración *bipodiegética*, «un relato en segundo grado y por tanto dependiente del acto narrativo que le da origen» (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 233). Así, los diez cuentos que conforman el *Decamerón* de Bocaccio (1353) son relatos hipodiegéticos respecto de la narración primera, la de diez

amigos que se refugian en una villa en las afueras de Florencia para huir de la peste. Del mismo modo, la lectura en la venta de Juan Palomeque de la novela *El curioso impertinente* convierte a ésta en un relato hipodiegético dentro de la diégesis principal del *Quijote*.

La narración hipodiegética de *Jane Eyre* posee además un receptor explícito, la propia Jane, tal y como se aprecia en algunos vocativos y verbos en segunda persona («¿Cómo no dices ahora ‘Y entonces?’», Jane? Veo que me repruebas», «te sentí», «espiaba tu regreso», «pequeña Jane»). La teoría de la narrativa ha denominado *narratario* al destinatario explícito de una narración, a la instancia o al ser de papel a los cuales se les cuenta la narración. En este caso, el narratario es un personaje de la ficción (son también personajes narratarios los amigos que escuchan los cuentos del *Decamerón*, y los que asisten a la lectura de la novelita en la venta cervantina), pero muy a menudo el narratario es tan sólo una enunciación, como el famoso «Vuesa merced» del *Lazarillo de Tormes*, o el «querido lector» de las novelas galdosianas:

El narratario aparece, pues, como una entidad ficticia intratextual que sólo se relaciona con el narrador, como el correlato que funciona como receptor textualmente patente o latente de su mensaje, sea este alguien externo a la historia relatada (narratario extradiegético, identificable con el lector virtual) o alguien mencionado en la propia historia (intradiegético o actor) (Valles Calatrava, 2002, p. 460).

Pero además de un relato hipodiegético con presencia explícita del narratario, el fragmento nos sirve de ejemplo de *dispositio* temporal. Respecto al orden, la narración de Rochester configura una analepsis, ya que volvemos a acontecimientos anteriores al momento de la acción. Además de un verbo que subraya el ejercicio rememorativo y que señala la retrospectión («*Recuerdo* que hacía mal tiempo»), esta voz hipodiegética reconoce su incapacidad de darse cuenta entonces de la importancia del encuentro: «No presentí que iba a convertirse en árbitro de mi vida, para bien o para mal. No, no lo sabía cuando [...] ella me ofreció su ayuda». Al manifestarlo, el propio narrador está justificando su analepsis, se lo cuenta a Jane —y sobre todo nos lo narra a los lectores— porque aquella escena de una fría tarde de invierno no fue baladí en su vida.

Se da la circunstancia, además, de que este *flashback* evoca un hecho que los lectores conocen desde el capítulo XII, pues allí era Jane quien refería su «fortuito» encuentro con Rochester: paseando un día de invierno por los alrededores de Thornfield Hall, ayuda a «un viajero» que se ha caído del caballo, y le ofrece la posibilidad de llevarlo a la casa donde trabaja. La narradora se afana en detallar su «vigorosa complexión», su «rostro moreno, los rasgos acusados y las cejas espesas», y se encarga de precisar «su aspereza» en las respuestas. De modo que la analepsis recogida arriba suscita, en relación con la frecuencia, un *relato repetitivo*: se nos refiere dos veces lo que ha sucedido una vez, el primer diálogo entre los dos individuos. El relato repetitivo insiste en la importancia de la escena, pero a su vez nos permite observar el mismo hecho desde la otra perspectiva. Con este recurso, se subsana la incapacidad de la

voz homodiegética de gozar de varias perspectivas, por eso este tipo de analepsis son bastante frecuentes en los relatos en primera persona.

El nuevo punto de vista que el *flashback* nos ha brindado resulta valioso para el tejido narrativo, de hecho el relato repetitivo acredita esta trascendencia. Por primera vez en la novela sabemos cómo es el verdadero Rochester. Desde su encuentro en los alrededores de la finca, hemos visto a un tipo hosco, huraño, preso de frecuentes cambios de humor (la psiquiatría actual hablaría de un comportamiento ciclotímico, lo cierto es que es un personaje romántico por excelencia). Esta analepsis sirve para justificar su actitud durante todo el relato, y sus hechos han de ser interpretados como parte de su rebeldía contra el mundo. Es evidente la *captatio benevolentiae* al comenzar el episodio de la caída del caballo exponiendo su amargura: «En enero pasado, libre de mi última amante, con el corazón amargado y endurecido como consecuencia de una vida estéril y solitaria, muy mal dispuesto contra todos los hombres, y comenzando a considerar la posibilidad de hallar a una mujer inteligente, fiel y cariñosa como una fantasía». Adviértase además la considerable presencia de verbos perceptivos y cognitivos que convierten al personaje en reflector: «vi», «presenté», «sabía», «me pareció», «sentí», «me agradó», «te estuve observando», «te veía», «te vi». Indudablemente, lo queramos o no, nos vemos sumidos en el punto de vista del personaje.

Es curioso además el modo en que estas líneas sugieren el proceso de enamoramiento de Rochester hacia Jane, un sentir que hasta entonces resultaba difícil de creer dado el extraño proceder del personaje masculino. En una primera parte, el narrador hipodiegético utiliza el déictico de lejanía, los posesivos de 3.^a persona, diminutivos y apelativos cariñosos para referirse a la que iba a ser su esposa: «una figurilla», «un jilguero», «aquella criatura», «aquella mano», «su frágil hombro», «aquel duendecillo». En primera instancia, nos sitúan a la mujer lejos del enunciador, pero a la vez nos proporcionan una imagen de Jane —que es inteligente, fiel y cariñosa— muy cercana a la que ella misma nos ha dado («Yo soy fea», ha llegado a decir unas páginas atrás).

El narrador trocará la forma de referirse a ella en el siguiente párrafo y utilizará la segunda persona; el cambio en la enunciación dibuja así el interés que Rochester empieza a sentir por la joven: «Te sentí volver», «tú ignorases que pensaba en ti y espía tu regreso», «te estuve observando», «te veía y oía».

A pesar de que «la helada tarde de invierno» y «el mal tiempo» presagian de forma absolutamente romántica los terribles avatares que aún había de sufrir la pobre Jane, la retrospectiva sobre Eduard Rochester y el relato repetitivo nos obligan a mirarlo de otra manera. Es un personaje con pasado, y el paso del tiempo, común a todos, humaniza al personaje. A diez capítulos del final, el terreno ya está abonado para que Jane Eyre sea feliz junto a él. Lo decía San Agustín y ya es un tópico de otro de los grandes temas de la literatura: *amor omnia vincit*, el amor todo lo vence.

d) LA MODALIDAD

Cuando hablamos de modalidad, nos referimos a la categoría narrativa mediante la cual se sistematizan las diferentes formas en que un narrador puede contar su historia, a la manera en que se plasma su discurso narrativo. En el Libro III de la *República*, Platón establece una distinción de la que parte toda la teoría narrativa posterior, la de *diégesis* y *mímesis*. En el discurso diegético, el narrador habla por sí mismo, en el discurso mimético, cede la palabra a los personajes; aseveraba el filósofo griego que en la epopeya era posible encontrar ejemplos de ambas modalidades.

En el año 1920, y a propósito de las ficciones de Henry James, Percy Lubbock reformuló la idea platónica y propuso los términos *telling* y *showing*, todavía hoy muy empleados en la crítica anglosajona. Según Lubbock, el *telling* ('contar') implica la presencia del narrador «como sujeto enunciante en el enunciado, el relato contado y filtrado por la voz del narrador» (Valles Calatrava, 2002, p. 554). El *showing* ('mostrar'), en cambio, «alude a la ausencia explícita del sujeto de la enunciación en el enunciado, a la cesión directa de la palabra a los personajes por un narrador» (*ibid.*). En la misma década en que Lubbock establecía la divergencia entre *showing* y *telling*, José Ortega y Gasset afirmaba que la historia de este género literario pasa por la progresión del «contar» al «mostrar», y aboga por esta última posibilidad. Leemos en su ensayo *Ideas sobre la novela* (1925):

Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos a nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación [...]. Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referirnosla (*apud* Gullón-Gullón, 1974, p. 33).

Esta diferencia entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes sustenta la categoría narrativa de la modalidad, y conforma en última instancia los cimientos de toda narración. En una monografía de 1973 sobre la novelística de su país, Lubomir Doležel establece una fórmula de obligada cita en cualquier estudio sobre la modalidad. Para el teórico checo el texto narrativo (T) es la suma del discurso del narrador (DN) y del discurso de los personajes (Dp):

$$T = DN + Dp$$

Las diferentes modalidades analizadas por los narratólogos surgen de este esquema, de una gradación que parte de la hegemonía completa del discurso del narrador y culmina en la reproducción exacta de las palabras del personaje. Existen múltiples tipologías sobre la modalidad, y son varios los teóricos de la narración que le han dedicado estudios (el propio Doležel, Brian McHale, Mario Rojas). Aquí vamos a simplificar las distintas —y a veces complejas— modalidades narrativas, y ahondaremos en los tres tipos de formas discursivas que tradicionalmente se enseñan a los alumnos:

- El *discurso directo*, en el que se reproduce textualmente la alocución de uno o varios personajes: hay, por tanto, un predominio absoluto del *showing*, en tanto que el texto narrativo se conforma mediante la supremacía del Dp. En esta modalidad, la voz tan sólo interviene para introducir mediante los *verba dicendi* («dijo», «contestó») las palabras de sus criaturas. En ocasiones, los narradores aparentan tanta *invisibilidad* que ni siquiera se necesita verbo introductorio: en el famoso relato «Los asesinos», de Ernest Hemingway, construido casi totalmente mediante el estilo directo, los *verba dicendi* desaparecen siempre que el sentido permita deducir de quién es el parlamento. Para Todorov una de las principales funciones del discurso directo es la caracterización precisa de los personajes, en tanto que «vemos la vida de las figuras novelescas», como diría Ortega. Asevera Todorov:

En todas las novelas en donde se emplea el estilo directo, se encuentran aspectos semejantes. Las palabras de los diferentes personajes podrían también describir el mismo hecho por diversos lados; y por la variedad de las entonaciones que sabe tomar en sus réplicas caracterizar suficientemente a un personaje (Todorov, 1971, p. 53).

- En el *discurso indirecto* el narrador hace suyas las palabras de los personajes. Se enuncia el contenido del discurso de éstos, bien sea de palabra («dijo que», «contestó que») o de pensamiento («pensó que»), pero sin reproducir textualmente el modo de dición. Supone, por tanto, un mayor predominio del DN.

- El *discurso indirecto libre* consiste en la reproducción por parte del narrador del contenido de la intervención del personaje y de su forma de expresión, pero suprimiendo todo signo gramatical que marque dicha subordinación (como los *verba dicendi*, o la conjunción subordinante *que*). El Dp aparece por tanto fundido con el DN, pues el narrador *hace suyas* las palabras de sus criaturas. Para Darío Villanueva, las marcas lingüísticas de su presencia son

el uso del imperfecto de indicativo, la reconversión de la persona yo en la persona él, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, etc., así como la ausencia introductoria de los *verba dicendi* (Villanueva, 1989, p. 187).

El estilo indirecto libre ha sido muy estudiado por la teoría literaria, como modo elocutivo inherente a la ficción. Afirma Käte Hamburger a propósito del curioso comportamiento de las formas verbales en literatura que el «único lugar gramatical posible [del discurso indirecto libre] se halla en la narrativa, es el único que llega a desvelar por completo la paradójica ley de los tiempos gramaticales» (Hamburger, 1995, p. 68).

Modalidad: un ejemplo de análisis

Estas tres modalidades narrativas tienen plena autonomía en la ficción, y muy a menudo se combinan para *contar* o *mostrar* en el mundo novelístico. La novela *Naná* (1880) de Émile Zola nos ofrece numerosísimos ejemplos de estilo indirecto libre, y de conjunción de este tipo discursivo con los otros dos arriba referidos. El siguiente fragmento, en que la protagonista dialoga con su protector más poderoso, el conde Muffat, se torna un buen ejemplo de la maestría del escritor naturalista al usar esta modalidad:

Pero, casi al momento, apareció Naná.

Acababa de saltar del lecho, sin tiempo apenas para ponerse unas enaguas, los pies desnudos, suelto el cabello, arrugada la camisa, en el desorden de una noche de amor.

—¡Cómo! ¡Otra vez! —gritó roja de irritación.

Había acudido, bajo el acicate de la cólera, para ponerle ella misma a la puerta. Pero al verle tan miserable, tan acabado, sintió un último arranque de compasión.

—¡Vaya! ¡Estás hecho una lástima, pobre ratoncito mío! —añadió con dulzura—. ¿Qué ocurre? ¿Lo has visto? ¿Te has dado un mal rato?

El conde no respondía; tenía el aire de una bestia abatida. Sin embargo, ella comprendió que continuaba careciendo de pruebas, y dijo, para darle ánimo:

—¡Ya lo ves, me equivocaba! ¡Tu mujer es honrada, palabra de honor! Ahora, pues, vas a volver a tu casa y acostarte, que bien lo necesitas.

Él no se movía.

—¡Ea, vete! No puedo tenerte aquí... Supongo que no tendrás la pretensión de quedarte, a estas horas.

—Sí —balbució el conde.

Naná reprimió un gesto de violencia. Su paciencia se acababa. ¿Acaso se había vuelto idiota?

—¡Ea, vete! —repitió.

—No.

Entonces estalló, exasperada, sublevada:

—¡Pero esto es asqueroso!... ¿No comprendes que estoy harta de ti? Ve a encontrar a tu mujer, que te engaña... Sí, sí; soy yo quien lo dice ahora... ¿Estás enterado?

Los ojos de Muffat se llenaron de lágrimas. Y, juntando las manos, repitió:

—No me echas.

Aquí, Naná perdió la cabeza, sofocada a su vez por sollozos convulsivos. ¡Se abusaba de ella, al fin! ¿Acaso le importaban algo aquellas historias? Ciertamente, había empleado todos los miramientos posibles para enterarle, movida por su buen fondo. ¡Y ahora pretendía hacerle pagar los platos rotos! ¡No tal! Ella tenía buen corazón, pero no tanto.

—¡Ya estoy harta! —gritaba, descargando puñetazos sobre los muebles—. ¡Vaya! ¡Y yo me descrismaba, y yo quería ser fiel!... Pero ¿ignoras que mañana sería rica con sólo decir una palabra?

Muffat levantó la cabeza, sorprendido. Nunca había pensado en la cuestión del dinero. Y se apresuró a decirle que no tenía más que indicar un

deseo e inmediatamente lo realizaría. Su fortuna entera estaba a su disposición.

—No, es tarde ya —replicó ella frenéticamente—. Yo quiero a los hombres que dan sin que se les pida... Mira, aunque me dieras un millón, me negaría. Se acabó; tengo otra cosa... Vete, o no respondo de nada. (Émile Zola, *Naná*, pp. 220–221).

Naná pertenece a la serie de *Los Rougon-Macquart*, un conjunto de veinte novelas escritas por Zola entre 1871 y 1893. Con ellas el autor francés pretendía ahondar, desde los postulados naturalistas, en todos los aspectos de la vida humana, incluidos los males sociales. *Naná* es la obra de esa serie que aborda la prostitución; la protagonista es una actriz de variedades a quien sustentan sus protectores, en su mayoría hombres de la nobleza que cambian favores sexuales por dinero. La hipocresía circunda el mundo de Naná, que se codea con la alta sociedad y lleva una lujosa vida hasta su defenestración: al final morirá sola y pobre en un hotelucho de París.

El texto recoge el instante en que el conde Muffat, un hombre muy religioso hechizado por la belleza de la joven, constata que su mujer le es infiel. Esa misma noche vuelve con Naná, quien le había sugerido la noticia, pero la hallará «con los pies desnudos, suelto el cabello, arrugada la camisa, en el desorden de una noche de amor»: ella ya tiene nueva compañía.

Se trata de un momento climático en la novela. Situado justamente a la mitad de la obra —pertenece al capítulo VII de los catorce que la componen—, el rechazo de Naná hacia el conde Muffat va a marcar el lento declinar de la protagonista. Hasta este fragmento, la focalización del largo capítulo se ha centrado en el personaje masculino: los lectores le acompañamos en una dantesca noche que desenmascara el adulterio de la condesa. Sin embargo, al llegar a casa de su amante, porque Muffat también es adúltero («Pero, casi al momento, apareció Naná»), cambia el punto de vista. Ahora el reflector es la mujer, tal y como manifiesta la presencia de verbos de percepción y cognición con Naná como sujeto: «al verle», «sintió», «ella comprendió». Esta *visión con* se verá reflejada, ya lo veremos, en la selección modal.

En cuanto a la categoría narratológica del tiempo, nos hallamos ante una *escena*, pues existe equivalencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. La selección temporal revela, en cierto modo, la importancia del momento para el desenlace: por las consecuencias que acarrea el encuentro entre Naná y Muffat, parece adecuado emplear este tipo de duración. Muy seguramente, como lectores no le hubiéramos conferido el mismo valor a esta parte de la trama si hubiera aparecido reducida en un *sumario* (del tipo «Muffat regresó a casa de Naná y ella se enfadó porque había ya otro hombre»), o si se hubiera suprimido (mediante una *elipsis*).

A nuestro parecer, lo más significativo de la escena es la forma en que Zola ha combinado las tres modalidades discursivas arriba reseñadas. Como se habrá percibido, predomina el estilo directo: hay once intervenciones en el fragmento, respetando los dictados del *showing* que preconizarán algunos novelistas unas décadas después. Advuértase, además, que en muchas de ellas ha desaparecido el *verbum dicendi* (hay

sólo cinco: «gritó», «añadió», «balbució», «repitió», «repetía»), porque, al uso naturalista, el narrador ha preferido ocultarse lo más posible y dejar que sus criaturas se desenmascaren.

Y es que la verosimilitud del discurso directo radica en que los propios personajes se perfilan a sí mismos. Por una parte, vemos a una Naná que va mudando el cariz de sus palabras durante la conversación, y pasa de la lástima («añadió con dulzura») a la ira. En el otro lado, Muffat se revela como un ser incapaz de proferir palabra («el conde no respondía»), y casi siempre contesta con monosílabos: «Sí —balbució», «No», «No me echas». Resulta llamativo que el ofrecimiento de Muffat, al final del fragmento, se exprese en estilo indirecto («Y se apresuró a decirle que no tenía más que indicar un deseo e inmediatamente lo realizaría. Su fortuna entera estaba a su disposición»). El hecho de que el narrador asuma sus palabras —la ausencia de un largo parlamento de Muffat en la escena— abunda en la sensación de desconcierto y desamparo que nos da el conde.

En contraste, el discurso de Naná está repleto de interrogaciones, exclamaciones y expresiones exhortativas que revelan su enojo, pero también su autoridad sobre su interlocutor: «¡Cómo! ¡Otra vez!», «¡Ya lo ves, me equivocaba!», «Vete». Adviértase además que la alocución de la prostituta contiene rasgos del lenguaje coloquial, como el familiar tuteo («Estás hecho una lástima»), la presencia de interjecciones («¡Vaya!», «¡Ea, vete!») o los apelativos cariñosos («pobre ratoncito mío»). El diálogo de Naná trasluce la confianza que mantiene con el hombre, pero también la absoluta resolución de esta mujer con sus clientes.

Por otra parte, la focalización interna sobre el personaje femenino posee una notable repercusión sobre la modalidad, ya que favorece la presencia del estilo indirecto libre. Como dijimos antes, el indirecto libre funde las palabras del narrador con las de la criatura, y probablemente el hecho de que la voz heterodiegética se introduzca en la mente de Naná (curiosamente, mediante el estilo indirecto, a caballo entre el directo y el indirecto libre: «comprendió que continuaba careciendo de pruebas») propicia el salto hasta esta modalidad diegética. Dos son los momentos del texto en que aparece el indirecto libre; la primera vez, se trata de una intervención breve en la que escuchamos la mente de Naná («¿Acaso se había vuelto idiota?»), la segunda, es un largo párrafo en el que la mujer, exasperada, revela su peculiar razonamiento:

¡Se abusaba de ella, al fin! ¿Acaso le importaban algo aquellas historias? Ciertamente, había empleado todos los miramientos posibles para enterarle, movida por su buen fondo. ¡Y ahora pretendía hacerle pagar los platos rotos! ¡No tal! Ella tenía buen corazón, pero no tanto.

Como puede comprobar el lector, ambos fragmentos cumplen con todos los rasgos que señalamos como propios del indirecto libre: hay ausencia de verbos introductorios, predomina el imperfecto de indicativo («abusaba», «importaba», «pretendía», «tenía»), la primera persona se ha trocado en tercera en pronombres y posesivos («de

ella», «ella tenía», «su buen fondo»), los deícticos son de lejanía («aquellas historias»), y se muestra afectividad expresiva mediante uso de frases hechas («pagar los platos rotos», «tener buen corazón»), exclamaciones e interrogaciones retóricas.

Ahora bien, ¿para qué utiliza la instancia vocal el estilo indirecto libre, por qué selecciona esta modalidad? En principio, el hecho de que el narrador haga suyas las palabras del personaje implicaría cierta anuencia del primero con el segundo; pero puede suceder, como es el caso, que el estilo indirecto libre oculte cierta pretensión distanciadora (si no irónica) por parte de la voz. Pensemos que mediante este tipo de discurso estamos viendo a una Naná que llama «idiota» a su protector, que considera que se abusa de ella (cuando todos los datos apuntan al revés), que se cree «con buen fondo» y «buen corazón». Al lado de tales pensamientos, el heterodiegético nos muestra a alguien que *en estilo directo* refiere sin ningún escrúpulo: «Yo quiero a los hombres que dan sin que se les pida... Mira, aunque me dieras un millón, me negaría. Se acabó; tengo otra cosa...». Al lector le costará sentir simpatía hacia una mujer así. El estilo indirecto libre se torna pues nueva manera de destapar a quien, como manifiestan otras partes de la obra, en realidad es víctima de un sistema en el que impera la doble moral.



Hemos ido viendo a lo largo de estas páginas que la novela es una máquina de perfectos engranajes. Leer de forma profunda implica descomponer en piezas esa máquina, y supone un modo silencioso y muchas veces ignorado de perpetuar el reinado de la novela. Así pensaba Virginia Woolf, y así lo expuso al final de su ensayo *La narrativa moderna*. Son las palabras de una gran novelista, pero también de alguien que lee y analiza sus lecturas:

Y si pudiéramos imaginar al arte de la narrativa adquirir vida y ponerse de pie en nuestro medio, sin duda nos pediría que lo rompiéramos y lo hostigáramos, así como que lo honráramos y lo amáramos, porque de esa manera se renueva su juventud y se asegura su soberanía.

7. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA*

Estudios

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, 1985.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1995.

* La bibliografía recoge sólo las obras citadas en esta segunda parte. Para la bibliografía general, véase la primera parte del estudio, en *Per Abbat*, 1 (2006), pp. 35-60.

- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996.
- GULLÓN, Germán y GULLÓN, Agnes, *Teoría de la novela*, Madrid: Taurus, 1974.
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995.
- LOTMAN, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1982.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Teoría de la narración», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus, 1994, pp. 219–240.
- TODOROV, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 157–186.
- TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1971.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia, 2002.
- VILLANUEVA, Darío, *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Ediciones Júcar, 1989.

Ediciones de las obras literarias citadas

- BAROJA, Pío, *La lucha por la vida (I). La busca*, Madrid: Bibliotex, 2001.
- BRÖNTE, Charlotte, *Jane Eyre*, traducción de José Fernández, Barcelona: Editorial Juventud, 1976.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid: Siruela, 1988.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joset, Madrid: Cátedra, 1996.
- HAMMET, Dashiell, *El balcón maltés*, traducción de Fernando Calleja, Madrid: Alianza, 1977.
- LANDERO, Luis, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona: Tusquets, 1990.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Cátedra, 1999.
- ZOLA, Émile, *Naná*, traducción de Juan Zambrano y Amancio Peratoner, Madrid: Edaf, 1973.

