

MIEKE BAL

TEORÍA  
DE LA NARRATIVA

(UNA INTRODUCCIÓN A LA NARRATOLOGÍA)



**CATEDRA**

La presente obra aspira a convertirse en un instrumento imprescindible para quienes desean profundizar en el estudio y análisis de los textos narrativos. Como punto de partida, se distinguen tres conceptos: el *texto*, en el que un agente narra una historia; la *historia*, determinada presentación de una fábula; la *fábula*: secuencia lógica y cronológica de acontecimientos. Las leyes internas de cada uno de estos niveles, y su relación mutua, se ilustran con numerosos casos prácticos. La gran claridad de la autora y la rigurosa articulación de la exposición hacen de este breve pero denso estudio una pieza clave en la moderna aproximación a la narrativa: la *narratología*.

## *Teoría de la narrativa*



Mieke Bal

*Teoría de la narrativa*

*(Una introducción a la narratología)*

TERCERA EDICIÓN

CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Traducción de Javier Franco

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

# Índice

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

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

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



## Introducción

La *Narratología* es la teoría de los textos narrativos. Una teoría se define como conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, el corpus, en torno al cual intenta pronunciarse la narratología, se compone de textos narrativos. En realidad debería ser posible afirmar que el corpus se compone de todos los textos narrativos y sólo de aquellos que lo sean. Uno de los primeros problemas al adelantar una teoría es la formulación de las características con las que conferir límites a ese corpus. Aunque todos tienen una idea general de lo que sea un texto narrativo, no es ciertamente siempre sencillo determinar si un texto dado debería o no considerarse como tal.

Si cupiera definir con éxito las características necesarias, éstas mismas podrían entonces servir como punto de partida para la siguiente etapa: una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo. Una vez conseguido, tendríamos una descripción de un *sistema narrativo*. Sobre esta base, podremos entonces examinar las variaciones posibles cuando el sistema narrativo se concreta en textos narrativos. Este último paso presupone que un número infinito de textos narrativos pueda ser descrito con el número finito de conceptos que contiene el sistema narrativo. El presente libro ofrece una exposición de una narratología coherente y sistemática, y de los conceptos que a ella incumben. Se le presenta al lector un instrumento con el cual pueda describir textos narrativos. Ello no quiere decir que la teoría sea una especie de máquina en la que se inserte un texto por un extremo con la esperanza de que una descripción adecuada salga por el otro. Los conceptos que aquí se presentan deben considerarse herramientas; serán útiles en cuanto nos capaciten para formular una descripción textual de forma que sea asequible a los demás. Por otra parte, el descubrimiento de las características de un texto se puede facilitar también por medio de la penetración en el sistema narrativo abstracto.

La descripción textual que obtengamos con la ayuda de esta teoría no puede considerarse de ningún modo como la única des-

cripción correcta posible. Otro individuo podría, quizá, utilizar los mismos conceptos de forma distinta, hacer hincapié en otros aspectos del texto, y por consiguiente, dar lugar a una descripción textual diferente. Si la descripción de un texto se entiende como propuesta que se pueda presentar a otros, el hecho de que se formule dentro del marco de una teoría sistemática conlleva una ventaja importante: facilita cualquier discusión sobre la descripción propuesta. Con esto en mente, podemos volver a la cuestión del corpus de los textos narrativos. ¿En qué consiste este corpus? A primera vista, la respuesta parece evidente: novelas, novelas cortas, cuentos, cuentos infantiles, artículos de prensa, etcétera. Pero, con o sin justificaciones, estamos estableciendo límites con los que todo el mundo estaría de acuerdo. Algunos, por ejemplo, afirman que las viñetas de los tebeos corresponden al corpus de los textos narrativos, pero otros lo niegan. Si estas personas esperan llegar a un acuerdo, tendrán que ser capaces de explicar primero cómo llegaron a su decisión. En este caso, explicarlo es muy sencillo. Los individuos que consideran las viñetas de los tebeos como textos narrativos llevan a cabo una interpretación amplia del concepto *texto*. Desde su punto de vista, éste no tiene por qué ser *lingüístico*. En las viñetas de los tebeos se usa otro sistema de signos, uno no lingüístico, a saber: la *imagen*. Otros individuos, que comparten una interpretación más restringida de lo que constituye un texto, reservan este término sólo para los *lingüísticos*.

Como demuestra este sencillo ejemplo, es esencial que definamos con precisión los conceptos que utilicemos. Una definición ha de formularse con tal claridad, que todo aquel que trabaje con el concepto comparta la misma interpretación tal como se definió en un principio. Esta situación ideal es en ocasiones difícil de conseguir como, por ejemplo, cuando el concepto en cuestión se ha usado tanto que empieza a adquirir vida propia, y a entenderse de forma algo diferente por cada uno que lo usa. Éste es el caso con nociones muy comunes y aparentemente obvias como *literatura*, *texto*, *narrativa* y *poema*. Si, al trabajar con una noción de este tipo, no nos sentimos capaces de resolver de forma definitiva el problema de la definición, será, por supuesto, posible utilizar una que sea válida para un solo estudio concreto (lección, debate, tesis, artículo, etc.) en el que estemos comprometidos. El lector deberá entonces decidir si adoptar o no dicha definición para su uso en otro contexto; como fuere, los conceptos en cuestión se habrán aclarado. Un desacuerdo en torno al carácter de las viñetas de los tebeos recibirá solución si se llegara primero a un acuerdo sobre la definición de texto: Como se sugirió anteriormente, la definición de un cierto número de conceptos básicos es esencial al presentar una teoría sobre

textos narrativos. Sin salirnos de lo que es esta introducción, entonces, un *texto* es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. *Actuar* se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto *no es* la historia. Si dos términos tienen claramente el mismo significado, es preferible descartar uno de ellos. Lo que se quiere dar a entender con estos dos términos se ve claramente ilustrado con el ejemplo siguiente. Todo el mundo en Europa está familiarizado con la historia de *Pulgarcito*. Sin embargo, no todo el mundo ha leído esa historia en el mismo texto. Hay distintas versiones; en otras palabras, hay diferentes textos en los que se relata la misma historia. Existen diferencias notables entre los diversos textos. Algunos se consideran literarios y otros no; algunos se pueden leer en voz alta a los niños, otros son demasiado difíciles. Evidentemente los textos narrativos difieren entre sí aunque la historia que se relate sea la misma. Será, por lo tanto, de utilidad examinar el texto independientemente de la historia.

Cabe usar de nuevo el ejemplo de *Pulgarcito* para ilustrar la siguiente distinción, entre historia y fábula. La diferenciación se basa en lo que distingue a la secuencia de acontecimientos de la *forma en que* se presentan dichos acontecimientos. La diferencia no radica sólo en el lenguaje usado. A pesar de haber leído textos distintos, los lectores de *Pulgarcito* suelen estar de acuerdo en cuanto a cuál de los personajes merece su apoyo. Aplauden al niño listo y se alegran de las desgracias del gigante. Para que triunfe ante su enemigo, los lectores están dispuestos a contemplar inmutables cómo Pulgarcito *cambia* las coronas de modo que el gigante se come estúpidamente a sus propios hijos. En realidad a los lectores les encanta este truco. Evidentemente, esta fábula, bastante cruel, se presenta de tal forma que en todos los textos los lectores estén a favor del sacrificio de un grupo de niños a cambio del otro. Cuando se «relata» *Pulgarcito* con otro sistema de signos —por ejemplo en una película— se producen las mismas reacciones. Este fenómeno demuestra que algo sucede con la fábula que trasciende a lo meramente lingüístico.

Las definiciones anteriores sugieren que una distinción en tres estratos —texto, historia, fábula— sería una base razonable para profundizar en el estudio de los textos narrativos que presentamos

aquí. Tal distinción conlleva que sea posible analizar los tres estratos por separado. Ello no quiere decir que dichos estratos tengan existencias independientes. El único material que tenemos para investigar es el texto ante nuestros ojos. E incluso esa afirmación no está planteada correctamente; el lector tiene sólo el libro, papel y tinta, y él mismo debe utilizar este material para determinar la estructura del texto. Que un texto sea susceptible de ser dividido en tres estratos es una suposición teórica basada en un proceso de razonamiento. Sólo es directamente accesible el estrato textual, encarnado en el sistema de signos del lenguaje. El investigador distingue diferentes estratos en un texto para explicar los efectos específicos que tiene sobre sus lectores. Naturalmente, el lector mismo, al menos el «lector medio» —no el investigador— no realiza esta distinción. En la presente introducción, que se pretende un instrumento para examinar textos, la teoría se basa en la noción de distintos estratos, una distinción necesaria para el análisis textual. Es, por lo tanto, inevitable que lo que es de hecho inseparable sea provisionalmente disgregado.

Dentro de este marco se comentarán los temas que siguen. La fábula, entendida como material al que se da forma de historia, se ha definido como una serie de acontecimientos. Dicha serie se construye siguiendo ciertas leyes. Llamamos a esto la *lógica de los acontecimientos*. Los estructuralistas suelen operar a partir del presupuesto de que la serie de acontecimientos que se presenta en una historia debe responder a las mismas leyes que controlan el comportamiento humano, puesto que de otro modo sería imposible entender un texto narrativo. Si tomamos el comportamiento humano como criterio para la descripción de acontecimientos, entonces surge inmediatamente la pregunta sobre el funcionamiento de los instrumentos de la acción, los actores. La sugerencia de Greimas de que se describa a los actores en su relación con los acontecimientos ofrece una posible respuesta. Sin embargo, ni Bremond ni Greimas han tenido en cuenta otros elementos que en una fábula son lógicamente descriptibles. Un acontecimiento, por muy insignificante que sea, siempre ocupa un *tiempo* en la realidad. El tiempo es de carácter hipotético en una fábula, en la cual los acontecimientos no han ocurrido «realmente».

Sin embargo, el tiempo es a menudo importante para la continuación de una fábula, y debe, por tanto, hacerse descriptible. Si Pulgarcito no hubiese tenido a su disposición las botas de siete leguas, nunca hubiera sido capaz de escaparse a tiempo del gigante. La diferencia entre el tiempo que Pulgarcito necesita para escapar de las garras del gigante, y el tiempo que el gigante necesita para despertarse es, en este caso, decisiva para el desenlace de la fábula.

Además, los hechos siempre ocurren en algún lugar, exista realmente (Madrid), o sea un lugar imaginario (Narnia, de C. S Lewis). Los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen conjuntamente el material de una fábula. Para diferenciar a los componentes de este estrato de otros aspectos, me referiré a ellos a partir de ahora como *elementos*. Los elementos se organizan de cierta manera en una historia. La disposición de unos con respecto a los otros es tal que puedan producir el efecto deseado, sea éste el de conmover, convencer, el revulsivo o el estético. Hay varios procesos implicados en la ordenación de los diversos elementos en una historia. Dichos procesos no deben confundirse con la actividad del autor —es tanto imposible como inútil generalizar sobre ella. Los principios de ordenación que se describen aquí tienen un rango meramente hipotético, y su propósito es el de posibilitar una descripción de material elaborado en la historia.

1. Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica.

2. La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que estos elementos ocupan en la fábula.

3. Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y transforman en personajes.

4. Los espacios en los que suceden los acontecimientos reciben también unas características distintivas y se transforman en lugares específicos.

5. Además de las relaciones necesarias entre actores, acontecimientos, lugares y tiempo, todos los cuales eran descriptibles ya en el estrato de la fábula, pueden existir otras relaciones (simbólicas, alusivas, etc.) entre los diversos elementos.

6. Se lleva a cabo una elección entre los diversos «puntos de vista» desde los que cabría presentar los elementos.

El resultado de estos múltiples procesos es una historia específica, distinta de otras historias. Me referiré a los rasgos específicos de una historia dada como *aspectos*.

Una fábula que se ha ordenado en una historia no es todavía un texto. Un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje; esto es, que se convierte en signos lingüísticos. Como se hizo evidente a partir de la definición de un texto narrativo, estos signos los emite un agente que relata. El agente no es el escritor. Por el contrario, el escritor se distancia y se apoya en un portavoz ficticio, un agente al que se denomina técnicamente *narrador*. Pero el narrador no relata continuamente. Cuando en el texto aparece el estilo directo, es como si el narrador transfiriese provisionalmente su función a uno de los actores. Cuando se describe el estado textual,

será por lo tanto importante determinar *quién* realiza la narración. Un texto no consiste solamente en narración. En todo texto narrativo se pueden señalar pasajes que se refieren a algo distinto de los acontecimientos: una opinión sobre algo, por ejemplo, o un descubrimiento por parte del narrador que no posea conexión directa con los acontecimientos, una descripción de un rostro, o de un lugar, etc. Es, por consiguiente, posible estudiar *qué* se dice en un texto, y clasificarlo como narrativo, descriptivo o de tesis. La pregunta que todavía sigue en pie es *cómo* se narra todo esto. Suele haber una diferencia notable entre el estilo del narrador y el de los actores. Como resultado de esta estricta división en tres partes, división basada en tres estratos distintos comentados anteriormente, algunas cuestiones que se constituyen tradicionalmente como un todo recibirán un tratamiento independiente en diferentes fases de este estudio.

Sobre la base de lo dicho anteriormente debería ser posible formular ahora, de forma más precisa, las características que puedan ser instrumentales en la especificación del corpus de los textos narrativos, el corpus para el cual debería ser válida esta teoría. Sin embargo, ello plantea problemas. Idealmente las características de los textos narrativos deberían ser:

1. Nos encontramos con dos tipos de portavoz en un texto narrativo; uno no juega un papel en la fábula y el otro sí. (Nótese que esta diferencia subsiste incluso cuando el narrador y el autor sean una y la misma persona como, por ejemplo, en una narración relatada en primera persona. El narrador es la misma persona, pero en otro momento y en otra situación distintos de los existentes cuando experimentó originalmente los acontecimientos.)

2. Es posible distinguir tres estratos en un texto narrativo: el texto, la historia y la fábula. Son todos descriptibles.

3. Aquello que incumbe al texto narrativo, el contenido, consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores.

En conjunto, estas características deberían dar lugar a una definición: un texto narrativo es aquel en el que se pueden encontrar las tres características antes mencionadas. La tercera es también aplicable, por ejemplo, a los textos dramáticos. El problema, sin embargo, sigue en pie en tanto que hay textos que desarrollan estos tres rasgos y que a pesar de ello, sobre la base de la tradición o de la intuición, no se consideran narrativos. Esto es cierto de muchos ejemplos. «La tierra baldía» de T. S. Eliot es uno de los numerosos ejemplos. Un poema así puede denominarse narrativo, y sus características de esta naturaleza pueden ser descritas narratológicamente. Que no ocurra a menudo se puede atribuir al hecho de que el poe-

ma desarrolle otras características más sobresalientes, a saber: características poéticas; el poema de Eliot continúa siendo ante todo un poema, y sus rasgos narrativos no son más que de importancia subsidiaria. Evidentemente, las características mencionadas anteriormente no conducen a una especificación impermeable y absoluta del corpus. Ello implica que una teoría narrativa hace descriptibles sólo los aspectos narrativos de un texto, y no todas las características de un texto narrativo. Será, por consiguiente, imposible especificar un corpus fijo; sólo podremos especificar uno en el que las características narrativas sean tan dominantes que una descripción de las mismas pueda parecer pertinente. Otra posibilidad consiste en la utilización de la teoría para describir también segmentos de textos no narrativos junto a los aspectos narrativos de cualquier texto dado, como, por ejemplo, el poema de Eliot mencionado anteriormente. El problema de especificar un corpus se resuelve entonces en el sentido de que lo relativo de dicha especificación queda claramente establecido.

Se pueden obtener un cierto número de conceptos descriptivos a partir del desarrollo de la teoría del sistema narrativo que se expuso en las páginas precedentes. Dichos conceptos posibilitan una descripción de los textos narrativos *en cuanto sean narrativos*. Porque la teoría a la que incumben estos conceptos es sistemática; sería en principio posible elaborar una descripción completa de un texto, esto es, una explicación de todas las características *narrativas* del texto en cuestión. Sin embargo, una descripción así supondría un gran consumo de tiempo y tinta, y en último término carecería de gran interés. El investigador, por tanto, realizará siempre una elección. Intuitivamente, sobre la base de una cuidadosa lectura del texto, ha de seleccionar aquellos elementos de la teoría que crea especialmente pertinentes en el texto que desea describir. Puede entonces usar su descripción parcial para ayudarse a adelantar más hipótesis sobre otros aspectos del texto. Estas hipótesis se pueden comprobar sobre la base de otros datos. La descripción textual resultante provee de la base para una eventual interpretación. En otras palabras, es posible a partir de una descripción («el texto está construido así») atribuirle un significado al texto («el texto significa esto»). Una interpretación no es nunca más que una propuesta («creo que el texto significa esto»). Si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada («creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto»). Si una propuesta se basa en una descripción exacta podrá entonces ser comentada. La teoría que se presenta aquí es un instrumento para hacer descripciones y, como tal, inevitable, pero sólo indirectamente conduce a la interpretación.



# I

## La fábula: Elementos

### I. OBSERVACIONES PRELIMINARES

«Innombrables sont les récits du monde.» Así comienza un artículo ya famoso de Roland Barthes que dio paso a una serie de nuevos desarrollos en la teoría de la fábula.

A pesar de sus múltiples formas, el hecho de que los textos narrativos, reconocibles como tales, se puedan encontrar en todas las culturas, en todos los niveles de la sociedad, en todos los países y en todos los periodos de la historia humana, llevó a Barthes a concluir que todos los textos narrativos se basan en un modelo común, un modelo que hace que la narración sea reconocible como tal. Desde entonces, los estudios de la estructura de este modelo genético se han llevado a cabo en varios países de forma simultánea, produciendo un cierto número de importantes intuiciones con las que la mayoría de los investigadores están más o menos de acuerdo. Estos estudios solían basarse, implícitamente, sobre dos supuestos.

Un supuesto frecuente era la existencia de una homología, una correspondencia, entre la estructura (lingüística) de la *frase* y la del *texto* total compuesto de varias frases. Del mismo modo, se suponía la existencia de una homología entre la «estructura profunda» de la frase y la «estructura profunda» del texto narrativo, la *fábula*. Este supuesto se basa en una argumentación todavía insuficiente, y cuenta con tantos apoyos como oposiciones. Es más probable que la correspondencia entre la frase y la fábula, o entre la frase y el texto, radique en una base *lógica* común. El propósito de la comparación entre el modelo de la fábula y el de la frase que introduciré posteriormente es el de exponer los principios lógicos de construcción que nos son familiares a partir del análisis de la frase. La comparación se pretende tan sólo como ilustrativa.

Un segundo punto de partida en la búsqueda del modelo universal de la fábula era también la homología. Se presumía la exis-

tencia de una correspondencia estructural entre las fábulas de las narraciones y las fábulas «reales», o sea, entre lo que hace la gente y lo que hacen los actores en las fábulas inventadas, entre lo que la gente y los actores experimentan. Es, por supuesto, verdad que si no existiese ninguna homología, ninguna correspondencia, por muy abstracta que fuese, entonces la gente sería incapaz de entender las narraciones. Se han introducido dos argumentos, ambos muy restringidos en su validez, contra la postulación de dicha homología: En primer lugar, se ha argumentado que la diferencia entre la literatura y la realidad ha sido ignorada. Los estudiosos acusaron a Bremond de este error sobre la base de la «lógica de los acontecimientos» de éste último. Sin embargo, pasan por alto una importante restricción que hace Bremond: no es una cuestión de igualdad concreta, sino más bien de similitud. Señalar correspondencias no implica que se sugiera una igualdad absoluta. Otra objeción a la homología antes mencionada es que, en ciertos tipos de textos narrativos —absurdos, fantásticos o experimentales, por ejemplo— está ausente; de hecho, estos textos se caracterizan por su distorsión o negación de la lógica de la realidad. Aparte de la situación marginal (cuantitativamente) de los mismos, cabe contrarrestar esta objeción con el argumento de que el lector, intencionalmente o no, busca una línea lógica en un texto así. Pone un gran empeño en esta búsqueda, y, si es necesario, introduce él mismo una línea de este tipo. No importa lo absurdo, enmarañado o irreal que pueda ser un texto, el lector tenderá a considerar lo que él cree «normal» como criterio con el cual dotar de significado al texto. Las descripciones textuales del *Nouveau Romans*, por ejemplo, señalan claramente en esta dirección. Para poder entender un texto, se precisa algún tipo de conexión lógica.

No es necesario llegar a una respuesta definitiva a esta cuestión. Ciertamente, las fábulas de la mayoría de los textos narrativos sí desarrollan la homología a la que nos hemos referido. Por consiguiente, se puede afirmar que la mayoría de las fábulas se construyen de acuerdo con las exigencias de la «lógica de los acontecimientos» humana, siempre que no se entienda este concepto de forma demasiado limitada. La «lógica de los acontecimientos» se puede definir como: un desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo. La naturaleza exacta de esta homología, así como el grado de abstracción en el que siga siendo válida incluso en las fábulas más inverosímiles, continúa bajo investigación. En todo caso, este punto de partida conserva una importante consecuencia: todo lo que se puede decir sobre la estructura de las fábulas se apoya también en hechos extraliterarios. Varios investigadores en este área incluso se refieren

a sí mismos como antropólogos o sociólogos (por ejemplo, Bremond y Greimas). Por consiguiente, todo lo que se dice en este capítulo debería ser aplicable también a otras series conectadas de acciones humanas, así como a elementos de películas, teatro, prensa, y acontecimientos individuales y sociales del mundo. Nos llevaría demasiado lejos formular aquí un postulado sobre cuestiones tan fundamentales; es, sin embargo, de utilidad conservar en mente el hecho de que la teoría de los *elementos* hace descriptible un segmento de la realidad de mayor amplitud que el correspondiente a los textos narrativos por sí solos.

El material que constituye la fábula se puede dividir en elementos «fijos» y «mutables»; en otras palabras, en objetos y procesos. Los *objetos* se pueden entender no sólo como actores, los cuales son más o menos estables en la mayoría de las fábulas, sino también como lugares y cosas. Los *procesos* son los cambios que suceden, los acontecimientos. La palabra *proceso* hace hincapié en las ideas de desarrollo, sucesión, alteración e interrelación entre los acontecimientos. Ambos tipos de elementos —objetos y procesos— son indispensables para la construcción de una fábula. No pueden operar sin su presencia mutua. Es, por lo tanto, sólo en aras de una mayor claridad por lo que estos elementos serán tratados independientemente aquí.

## 2. ACONTECIMIENTOS

### *Selección*

Los acontecimientos han sido definidos en este estudio como «la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores». La palabra «transición» acentúa el hecho de que un acontecimiento sea un *proceso*, una alteración. Ello parece bastante fácil de demostrar. Sin embargo, intentar determinar qué frases en un texto representan un acontecimiento es a menudo en extremo difícil. La dificultad surge no sólo a partir del hecho de que muchas frases contienen elementos que pueden considerarse procesos, sino de que esos mismos procesos pueden considerarse tanto procesos como objetos, en función del contexto. Una selección así, si fuera de algún modo factible, daría como resultado final una enorme cantidad de elementos. Es imposible trabajar con tantos elementos; la relación entre los elementos no se puede describir si el conjunto es demasiado amplio para ser examinado. Un cuarto problema consiste en que los elementos sólo podrán ser comparados entre sí —un paso necesario si queremos establecer las relaciones— en el caso de que desa-

rollen al menos una correspondencia recíproca. En los apartados siguientes comentaré sucesivamente tres criterios, cada uno de los cuales limita gradualmente el número de acontecimientos que investigar, y cada uno de los cuales desarrolla progresivamente un aspecto distinto de la definición de acontecimientos que formulamos anteriormente.

### *Primer criterio: cambio*

Comparemos estas dos frases:

- a) Juan está enfermo.
- b) Juan se pone enfermo.

La primera describe una condición, la segunda un cambio. La diferencia se puede localizar en el verbo. ¿Sería posible seleccionar acontecimientos sobre la base de un criterio tan simple? De momento, parece más sensato comenzar por el examen de las series de acontecimientos en las que se puede dar la frase b). Imaginemos que el segmento textual precedente reza como sigue:

- c) Juan estaba limpiando su casa.

La enfermedad de Juan interrumpe su actividad y, por ello, indica un cambio. Pero en ese caso, la frase c) puede preceder tanto a a) como a b), del mismo modo.

- d) Juan estaba limpiando su casa. Juan está enfermo.

es tan inteligible como:

- e) Juan estaba limpiando su casa. Juan se pone enfermo.

En ambos casos las actividades de limpieza se ven interrumpidas aunque en ninguno se plantea *explícitamente*. Las frases d) y e) difieren del mismo modo de, por ejemplo, un segmento textual como:

- f) Juan estaba limpiando su casa. Juan se pone enfermo y debe, por tanto, dejar de limpiar.

La relación explícita que se establece en la frase f) sólo se implica en d) y e). La relación entre c) y a) o entre c) y b), es decisiva para un análisis de los acontecimientos; sólo en una serie adquieren signifi-

cado los acontecimientos en el desarrollo posterior de la fábula. Según esta perspectiva, carecería de sentido detenerse a considerar si un hecho aislado es o no acontecimiento. La forma lingüística en que se encarna la información puede ser una *indicación*, pero no es siempre decisiva. Además, la presunción general de que todo acontecimiento viene indicado por un *verbo de acción*, carece también de justificaciones. Es por supuesto posible reescribir cualquier acontecimiento de forma que aparezca un verbo de acción en la frase, como, por ejemplo, sucede con el verbo «dejar» en la frase f). Ello nos ofrece un cómodo medio de hacer explícita cualquier relación implícita entre hechos, y puede conducir a una selección preliminar de acontecimientos. Como resultado, sin embargo, el número de acontecimientos posibles se hace tan grande que debe encontrarse algún otro criterio específico para seleccionar acontecimientos.

### *Segundo criterio: elección*

En el artículo de Barthes anteriormente citado, el autor distingue entre acontecimientos funcionales y no funcionales. Los funcionales presentan una elección entre dos posibilidades, llevan a cabo esta elección, o revelan sus resultados. Una vez realizada la elección, ésta determina el curso que han de seguir los acontecimientos en las evoluciones de la fábula. Cabe ilustrarlo con un sencillo ejemplo. Comparemos los segmentos textuales siguientes:

- g) Elsa deja su casa para ir a trabajar.  
Gira a la izquierda y continúa caminando todo recto.  
Llega a las ocho y media.
- h) Elsa deja su casa para ir a trabajar.  
Camina todo recto, y cruza la calle.  
Inconsciente, la llevan a un hospital a las ocho y media.

De nuevo, se deduce algo de segmentos textuales: en g) que Elsa recorrió con éxito una cierta distancia; en h) que la atropellaron al cruzar la calle. Si, después de las ocho y media, sucediera algo que influyese en el desarrollo ulterior de la fábula, entonces cabría considerar que el enunciado «gira a la izquierda» como acontecimiento. Si no fuera ése el caso, ello no significaría que girar a la izquierda careciese de significado. No se podrá incluir en la sucesión de acontecimientos *funcionales*, pero puede señalar alguna característica concreta del actor en cuestión. Puede indicar, por ejemplo, una actitud puntual hacia el trabajo, una preferencia por cierta ruta; o

puntos de vista de la izquierda política: depende de la interrelación del significado en el texto como globalidad. Sea como fuere, para el propósito de *este* análisis, a saber, la selección de acontecimientos funcionales, este segmento textual puede quedar fuera de estudio. En la frase h) sucede algo que con la mayor probabilidad tiene consecuencias en el resto de la fábula. El actor es atropellado, algo que no hubiera sucedido de haber elegido otra ruta. A su vez, el accidente plantea un abanico de posibilidades: ¿Atropellaron a Elsa intencionadamente o no?; si fue intencionado, ¿lo hizo un conocido o un extraño? Las preguntas de este tipo podrían servir de argumento para una novela policiaca. La frase «camina todo recto y cruza la calle» indica un acontecimiento funcional. Pero aunque el resultado de la frase h) sea más espectacular que el de la g), ello no implica que un acontecimiento de este tipo satisfaga siempre el criterio. Si este segmento textual carece de relación con el resto de la fábula y se refiere sólo al mundo en el que transcurre ésta —el accidente puede ilustrar, por ejemplo, la densidad del tráfico en las horas punta— entonces la elección de la frase h) entre girar a la izquierda y cruzar la calle no sería un acontecimiento funcional. Aquí, al igual que en la selección en el apartado anterior, se hace a menudo necesaria una decisión intuitiva. No es siempre posible señalar características formales de funcionalidad. Que se puede llegar a un acuerdo queda, sin embargo, demostrado en el análisis que hizo Chatman usando este método. La diferencia de significado respecto a algún detalle del análisis que hace de una narración de *Dublineses*, de Joyce, no resta valor a su descripción textual en conjunto.

### *Tercer criterio: confrontación*

Hendricks ha sugerido un tercer criterio para la selección de acontecimientos. En un artículo programático, presenta un método prometedor para deducir, por medio de procedimientos formales, la estructura de la fábula a partir del texto. Su método es muy laborioso y no resuelve todas las dificultades que todavía quedan. Sin embargo, uno de sus más importantes puntos puede ayudar a formalizar y depurar más el método de Barthes de forma que los resultados sean menos intuitivos y la cantidad de acontecimientos funcionales sea aún más reducida. El punto de partida de Hendricks consiste en que la estructura de la fábula se determina por confrontación. Dos actores o grupos de actores se ven confrontados entre sí. Aunque esto no se ha demostrado cierto en todas las fábulas, es probablemente posible considerar a los actores en la mayoría de los casos como formando dos grupos contrastados, siempre que

tengamos en cuenta el hecho de que esta división no tiene que permanecer constante a lo largo de toda la fábula. Cada fase de la fábula —cada acontecimiento funcional— contiene tres componentes: dos actores y una acción; planteado en los términos lógicos que usa Hendricks, dos argumentos y un predicado; o, en otra formulación, dos objetos y un proceso. Lingüísticamente debería ser posible formular esta unidad como: dos componentes nominales y uno verbal. La estructura de la oración sería entonces:

Sujeto — predicado — objeto (directo).

en la cual tanto el sujeto como el objeto (directo) deben ser actores, agentes de la acción.

Según este tercer criterio, sólo constituirán un acontecimiento funcional aquellos segmentos textuales que se puedan presentar con una oración base de este tipo. Reescribir segmentos textuales como oraciones base exige una cierta habilidad. Comparemos los siguientes segmentos textuales:

i) Elsa escribe una carta.

j) Jadeando por el agotamiento, Juan se sentó. Había limpiado toda la habitación. Creía haberse merecido una recompensa, así que se sirvió una taza de café, le echó dos terrones de azúcar, añadió un poco de leche evaporada, y cogió del estante el libro más reciente de los *True Romances*. «—Los grandes libros son para relajarse tras el trabajo —me dijo—. No demasiado difíciles.» Pero el trabajo doméstico había sido demasiado arduo, y sencillamente era incapaz de concentrarse.

k) Juan mata a una mosca.

l) Juan mata a una mujer.

Según el criterio de Hendricks, a la frase i) le falta un componente. Hay un sujeto, un predicado y un objeto directo, pero este último (una carta) no es un actor. La confrontación necesaria será, por lo tanto, imposible. Pero escribir una carta es una actividad que presupone un destinatario. La carta se escribe a *alguien*. Aunque no se nombre específicamente al segundo actor en esta frase, sí se implica su existencia. Por consiguiente, la frase i) se puede reescribir con la ayuda de los segmentos textuales que la rodean: Elsa le escribe (una carta) a Juan (o al inspector fiscal, a sus empleados, a su amiga). Por ser posible reescribir la frase de este modo, podemos considerarla pertinente para la estructura de la fábula.

La misma posibilidad no se implica en la oración j). A pesar de las numerosas acciones que realiza Juan, y el modo de vida que le sugieren al lector, Juan permanece como agente aislado de la ac-

ción. Sus acciones no se consideran acontecimientos funcionales porque no conllevan ningún cambio en la relación entre Juan y otro (grupo de) actor(es).

Las frases k) y l) comparten un sujeto y un predicado común; ambas pueden ofrecer la misma información en cuanto al carácter del sujeto, pero la diferencia entre ambas está clara. Aquí, de nuevo, la naturaleza del objeto directo *por sí mismo* no puede ofrecer una respuesta definitiva. Otra vez, la pregunta sobre si debemos considerar actores a la mosca o a la mujer depende del contexto. Es perfectamente posible imaginarse una fábula en la que Juan se vea continuamente confrontado con una mosca, como en «Le Coche et la Mouche» de Lafontaine, por ejemplo; por otra parte, un asesinato puede servir para ilustrar un rasgo del personaje y no tener ningún tipo de influencia en el desarrollo de la fábula, como en *The Man that Turned into a Statue* de Joyce Carol Oats. En este texto es asesinada una mujer que no puede bajo ningún concepto considerarse actor. Los resultados de un análisis según el método de Hendricks se corresponden sorprendentemente con los que se obtienen de un análisis mediante el método de Barthes, a pesar del hecho de que el método anterior es mucho más preciso. Naturalmente, la importancia relativa de ser capaz de formalizar el propio análisis depende del propósito que alentemos al desarrollarlo. Una selección muy intuitiva es a menudo satisfactoria, y un método más formal se puede reservar para decisiones difíciles.

### *Relaciones*

Según la definición que hemos usado en este estudio, una fábula es «una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados». Una vez decididos los hechos a considerar como acontecimientos, podremos entonces describir las relaciones que conectan a los acontecimientos entre sí; la *estructura* de la serie de acontecimientos. En los apartados que siguen comentaré un método para obtener esta descripción. Comenzando por el supuesto de Barthes de que todas las fábulas se basan en un modelo universal, podemos empezar a buscar un modelo que sea tan abstracto que quepa considerarlo universal —hasta, por supuesto, que el modelo en cuestión sea rechazado o mejorado. Dicho modelo se «sobrepone» entonces al texto investigado; en otras palabras, examinamos la forma en qué y hasta dónde pueden situarse los acontecimientos concretos en el modelo base. El objetivo de este método de trabajo no es el de forzar el texto para que encaje en un modelo general y luego deducir que el texto es efectivamente narrativo. Un procedimiento de

este tipo podría, en el mejor de los casos, ser útil para poner a prueba casos dudosos en el intento de especificar el corpus. Por el contrario, una confrontación entre una fábula concreta y un modelo general permite que la descripción de la estructura de la fábula en el texto en cuestión se formule de manera más precisa *con respecto al* modelo base por el cual la estructura específica se sitúa en relieve y se hace visible. Tanto una «encajadura perfecta» como cualquier desviación del modelo base pueden influir en el significado del texto. Un modelo que lleva a cabo una amplia previsión ante esta posibilidad es el de Bremond. Se debe señalar ahora que Bremond comienza por el segundo de los postulados que se comentaron en 1.1: según él, el universal narrado se rige por las mismas leyes que controlan el pensamiento y la acción humanos. Estas reglas vienen determinadas por restricciones lógicas y convencionales. Una regla lógica es, por ejemplo, que el efecto sigue a la causa; por lo tanto, el héroe muere *después* de que le alcance la bala. Una restricción convencional es, por ejemplo, que un obrero no es rico. Ambos tipos de restricción tienen que ver entre sí; cabe concebir las restricciones convencionales como la interpretación, que hace un grupo determinado histórica y culturalmente, de las reglas lógicas en situaciones concretas. Incluidas también entre las convencionales, se cuentan las normas tradicionales a las que se deben adaptar los textos de géneros específicos; por ejemplo, una tragedia clásica tiene lugar en los círculos sociales superiores.

Al igual que cualquier modelo, el de Bremond es abstracto. Ello implica que plantea términos que puedan representar un gran número de acontecimientos; los acontecimientos de cualquier fábula se pueden «traducir» a estos términos abstractos. De esta forma cabe hacer visibles las relaciones entre acontecimientos. La próxima sección contiene una breve reproducción de este modelo. Sigue luego un corto examen de algún otro principio de determinación de relaciones.

### *El ciclo narrativo*

Cabe considerar una fábula como agrupamiento específico de series de acontecimientos. La fábula como conjunto constituye un proceso, aunque a cada acontecimiento se le puede también denominar proceso, o por lo menos, parte de un proceso. Cabe distinguir tres frases en toda fábula: la posibilidad (o virtualidad), el acontecimiento (o realización) y el resultado (o conclusión) del proceso. Ninguna de estas tres frases es indispensable. Una posibilidad se puede o no realizar. E incluso si se realiza el acontecimiento, no

está asegurada siempre una conclusión satisfactoria. El ejemplo que sigue ilustra estas posibilidades:

a) Elsa quiere obtener un diploma.

Son posibles las siguientes alternativas:

- |                                    |                  |
|------------------------------------|------------------|
| 1. Elsa quiere obtener un diploma. | (posibilidad)    |
| 2.a) Se prepara para el examen.    | (realización)    |
| b) No se prepara para el examen.   | (no realización) |

En b) el ciclo narrativo se completa de forma prematura; en a) comienza la tercera fase:

- |                         |   |
|-------------------------|---|
| 3.a) Aprueba el examen. | (conclusión)  |
| b) Suspende el examen.  | (conclusión negativa que puede conducir al reinicio del ciclo). |

No siempre se pueden encontrar estas frases explícitas en el texto, como se demuestra en el ejemplo b):

b) Juan quiere ofrecerle una cena encantadora a su novia. El filete Stroganoff tiene un delicioso sabor. (La carnicería estaba cerrada así que Juan sirve un bocadillo.) (El filete era excelente, pero, por desgracia, se quemó.)

Lo que antecede ha sido una elaboración del criterio de selección de Barthes. Bremond llama a este primer agrupamiento una *serie elemental*. Estas series se combinan entre sí. La combinación de series elementales en *series complejas* puede adoptar gran diversidad de formas. Los procesos pueden darse *uno tras otro*. En este caso, el resultado del primer proceso será también el comienzo (virtualidad) del nuevo proceso.

- c) Juan está cansado (= puede descansar).  
Descansa (= se siente en forma de nuevo).  
Se siente en forma (= puede trabajar de nuevo) = Juan se siente en forma (= puede trabajar de nuevo)  
Trabaja (= se cansa).  
Está cansado (= puede descansar), etc.

Los procesos se pueden también *intercalar* en otro proceso, como, por ejemplo, cuando una posibilidad da lugar a otra, o cuando una realización conduce a otra posibilidad.

- d) Juan está cansado (= se puede dormir)  
Juan se duerme = Juan se puede olvidar de su examen.  
Se olvida de su examen.  
Suspende.  
Juan se siente en forma de nuevo.

En este ejemplo, la primera serie, la «serie de encabezamiento», conduce a una mejoría en la condición de Juan, y la intercalada lleva a un deterioro. Como se muestra en este ejemplo, la denominada «serie de encabezamiento» no tiene por qué ser más importante que la intercalada para la continuación de la fábula; en el ejemplo precedente la más importante es probablemente la intercalada. Estos datos pueden llevar a tomar postura en cuanto al «estilo» de una fábula. Cuando, por ejemplo, se intercalan los acontecimientos importantes entre los cotidianos y banales, que son la causa de los importantes, se produce probablemente un cierto efecto. Puede, pongamos por caso, ser una expresión de fatalismo, de la impotencia del hombre frente al mundo, o de una visión existencial de la vida.

En d) se puede indicar una relación *causal* entre la serie de encabezamiento y la intercalada. Éste no tienen por qué ser siempre el caso. La serie intercalada ofrece a menudo una *especificación* de la de encabezamiento.

- e) Pedro insulta a Juan.  
Juan está furioso. = Juan pide explicaciones.  
Pedro explica.

Juan ya no está enfadado. =Juan comprende.

En este ejemplo, la petición de explicaciones es una forma específica de estar enfadado. Es también posible expresar la furia de otra forma; golpeando a alguien, por ejemplo; en este caso, se desarrollaría otra serie intercalada con otra especificación de la serie de encabezamiento.

Hay una infinidad de posibilidades para la sucesión y el entrelazamiento, de tal modo que se pueden formar un número ilimitado de fábulas. La estructuración posterior que hace Bremond de estas series se basa en su definición de textos narrativos, que reza:

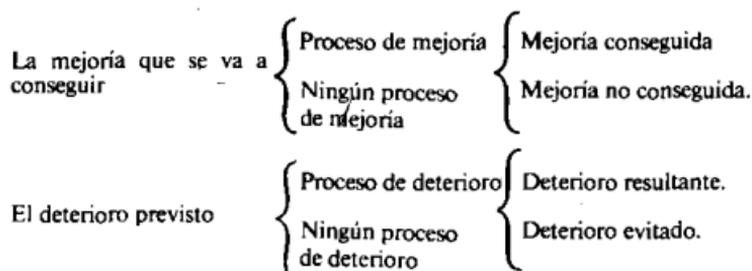
Una narración consiste en un acto del lenguaje por el que una sucesión de acontecimientos con interés humano se integra en la unidad de este mismo acto.

(BREMOND, 1977: 186)

Con respecto a la fábula, esta definición se distingue de la dada anteriormente en esta *Introducción* sólo por la añadidura del «interés humano». Puesto que esta diferencia es en realidad teórica y no llevaría a conclusiones distintas más que rara vez, no será necesario comentar más la cuestión en este momento.

Una división entre los procesos es la existente entre *procesos de mejora* y *procesos de deterioro*. Ambos tipos se pueden hacer posibilidad, ambos pueden o no realizarse, y ambos pueden concluir con o sin éxito.

El ejemplo a) representa un posible deterioro que se evita mediante una mejora intercalada. En el ejemplo d) el proceso de mejora contiene un deterioro intercalado, mientras que el c) supone una mejora y un deterioro que se siguen inmediatamente.



Los diversos procesos de mejora o deterioro agrupados en ciertas combinaciones, constituyen en conjunto un *ciclo narrativo*. Este es el término que usa Bremond para referirse a una estructura así. Cada uno de los diversos procesos de mejora o deterioro tiene su propio contenido semántico. Bremond ha desarrollado un cierto número de posibilidades. La aplicación de una etiqueta semántica a un acontecimiento facilita la comparación de las estructuras de diferentes fábulas entre sí.

Los siguientes procesos de mejora se pueden distinguir de la forma que sigue:

- el cumplimiento de la tarea
- la intervención de aliados
- la eliminación del oponente
- la negociación
- el ataque
- la satisfacción

Estas seis posibilidades —cabe concebir otras con el mismo nivel de abstracción— no son todas necesarias. Cuando se consideran como abstracciones teóricas de acontecimientos concretos, se pueden encontrar en muchos textos. La satisfacción, por ejemplo, puede tomar forma de castigo, venganza o recompensa, y estos tipos de satisfacción pueden, a su vez, ser especificados ulteriormente.

Lo mismo se aplica a los procesos de deterioro. Bremond cita:

el tropiezo  
la creación de un deber  
el sacrificio  
el ataque soportado  
el castigo soportado

Un tropiezo puede, por ejemplo, tener la forma de equivocación, fallo o crimen, y estas variaciones pueden entonces asumir otras formas concretas. La situación inicial en una fábula será siempre un estado de deficiencia en el que uno o más actores quieren introducir cambios. El desarrollo de la fábula revela que, según ciertos modelos, el proceso de cambio implica una mejoría o un deterioro respecto de la situación inicial.

#### *Otros principios de estructura*

Los acontecimientos seleccionados se pueden relacionar entre sí de varias formas. Por esta razón, no deberíamos referirnos a la estructura de la fábula sino a una estructura. El modelo de Bremond se puede usar como base, pero también se puede pasar por alto, no porque no fuera válido, sino por prever que los resultados no serán muy pertinentes para la fábula en cuestión.

Las sugerencias que siguen no están elaboradas mayormente. Se presentan para dar una idea de la multitud de posibilidades, y, al hacerlo, para dejar claro que las estructuras las forma el sujeto que investiga, sobre la base de unos datos, en este caso sobre la base de acontecimientos seleccionados combinados con otros datos. Se pretende que estas posibilidades den una impresión de las formas en que podemos introducir estructuras en un conjunto de datos. Esto no significa que podamos trabajar al azar. Las estructuras se deben construir sobre la base de unos datos, la relación entre éstos y lo que se hace con ellos debe hacerse explícita, y se ha de prever un cierto grado de pertinencia. Aunque el clima en *Al faro* de Virginia Woolf sea a menudo frío y duro, no parece pertinente, para establecer un principio de estructura, contrastar los acontecimientos que suceden en condiciones climáticas frías con los que se dan en un clima bueno o neutral.

Es todavía más insensata la comparación entre los momentos en que los actores están de pie con aquellos en que están sentados. Sin embargo, ambas categorías podrían llevar a una estructura bastante pertinente en algunas fábulas.

I. Los acontecimientos se pueden agrupar sobre la base de la *identidad de los actores implicados*. Si el orden cronológico se mantiene o reconstruye, se dará una sensación de fábula en fases. Por ejemplo: el actor A es el sujeto desde el acontecimiento 1 hasta el 6, el actor B lo es desde el 7 hasta el 15, etc. (ver 1.3 para el término «sujeto»). Cabe hacer lo mismo sobre la base del objeto, el actor que experimenta la acción. Es también posible una estructuración más. Los acontecimientos en los que se enfrentan los dos actores más importantes se pueden contrastar con aquellos en que sólo uno de estos actores esté enfrentado con otro actor secundario, etcétera.

II. La clasificación es posible sobre la base de la *naturaleza de la confrontación*. ¿El contacto es verbal (hablado), mental (mediante pensamientos, sentimientos, observaciones), o corporal? ¿Tienen éxito estos contactos, fracasan, o es imposible de determinar? Tales datos pueden ayudar a descubrir significados en muchos textos modernos. Si, por ejemplo, el contacto entre los dos protagonistas es predominantemente mental y fallido, podremos deducir, si otros datos confirman nuestra deducción, que el tema es la alienación, un tema preminentemente de este siglo.

III. Cabe situar a los acontecimientos frente al *lapso temporal*. Algunos ocurren al mismo tiempo, otros se suceden. Estos últimos forman una serie encadenada, «interrumpida» en ocasiones por un periodo de tiempo en el que nada ocurre, al menos nada que se narre.

IV. Los *lugares* en los que suceden los acontecimientos pueden llevar también a la formación de una estructura. Dependiendo de la fábula pueden ser pertinentes distintas oposiciones: dentro-fuera, encima-debajo, campo-ciudad, aquí-allí, etc. (Lotman, 1973: 330).

Cabe combinar estas posibilidades entre sí. Podemos prever, por ejemplo, que el actor A será siempre el sujeto cuando los acontecimientos ocurran dentro, y el actor B cuando la escena pase al exterior; o que el contacto fracasa siempre o casi siempre en un caso, mientras que sí tiene éxito en otro; o que A desea especialmente el contacto verbal y B el mental. Una elección intuitiva, necesaria por el solo hecho de que no se puede investigar todo, se puede hacer explícita por medio de nuestro análisis. Ello conlleva la ventaja de permitirnos en gran medida proseguir donde nos interesa.

### 3. ACTORES

#### *Selección*

Ya hemos utilizado el término «actores» al definir el concepto de «acontecimiento». En la selección de acontecimientos y en la formación de secuencias, los actores eran siempre elementos de importancia. En los apartados que siguen, por lo tanto, se considerará a los actores en su relación con las secuencias de acontecimientos que —como se sigue de nuestra definición— causan o sufren. Para comenzar dicho análisis es preciso seleccionar primero qué actores se han de tomar en consideración y cuáles no. En algunas fábulas hay actores que carecen de un papel funcional en las estructuras de esa fábula porque no causan ni sufren acontecimientos *funcionales*. Los actores de este tipo pueden quedar fuera de nuestra consideración. Lo dicho anteriormente se aplica también aquí: desechar a un actor desde el principio no significa que carezca de importancia. Sólo quiere decir que este actor en concreto, contemplado con una perspectiva que busca actores funcionales, no forma parte de dicha categoría, y no hay, por tanto, razones para tomarlo en consideración. Un ejemplo bien conocido es el de los porteros y doncellas que abren la puerta principal en muchas novelas del XIX. Estos actores actúan, abren la puerta, y por ello encajan en la definición de actores, pero su acción no pertenece a la categoría de acontecimientos funcionales. Por lo tanto, quedan fuera del campo de este análisis. Ello no quiere decir que no sean expresivos como indicación de una cierta estratificación social; y en este caso contribuyen al reflejo de la sociedad burguesa que se ofrece en una novela así. Pueden servir también como indicación de un uso específico del espacio; vigilan la frontera entre el interior y el exterior. Una comparación entre actores de este tipo, por ejemplo, San Pedro, el encargado de las puertas del cielo, podría dar lugar a resultados interesantes. Para adquirir una penetración en las relaciones entre acontecimientos, es necesario limitar a los actores a la categoría de actores funcionales. Si se hace así, se podrá confiar en el análisis de acontecimientos previo. Si nos hemos saltado este análisis, un resumen intuitivo del acontecimiento puede ofrecer un punto de partida preliminar que se podrá poner a prueba más adelante extrayendo, por ejemplo, muestras seleccionadas. Hacerlo así nos conduciría muy probablemente a un círculo vicioso que se formará al elaborar un sumario teniendo presente una cierta subdivisión previa de actores. Una solución de compromiso podría ser pedir a varias personas que escribieran un resumen y utilizar los elementos que tengan en común.

Un aspecto importante de la interpretación de la fábula consiste en la subdivisión de sus actores en clases. Basándose en la presunción de que el pensamiento y la acción humanos son intencionales, se podrá elaborar un modelo que represente las relaciones a través de la intención. Este modelo pretende una validez universal para su principio operativo, y no se limita a las fábulas inventadas. En lo que sigue se ha postulado una analogía entre la estructura de la fábula y la de la frase. Debemos recordar, sin embargo, que esta homología no es más que un punto de partida práctico: no se desarrolla con una consistencia completa y se basa exclusivamente en analogías de naturaleza lógica. Parece mejor, por ello, considerar la analogía entre la estructura de la fábula y la de la frase como simplemente útil por razones didácticas. Nos permite ilustrar las categorías de la fábula en términos de la bien conocida estructura de la frase con la que la mayoría de las personas se han familiarizado, hasta cierto punto, desde la enseñanza primaria.

Tal como se ha mencionado anteriormente, el modelo parte de una relación teleológica entre los elementos de la historia: los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos *desear* y *tener* indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos.

A las clases de actores las denominamos *actantes*. Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de la fábula en conjunto. Un actante es por lo tanto una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos función (F).

### Sujeto y objeto

La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se puede comparar con la que existe entre el sujeto y el objeto directo en una frase. Las primeras dos clases de actores que se deben distinguir, por ello, son *sujeto* y *objeto*: un actor X que aspira al objetivo Y, X es un sujeto actuante, Y un objeto actante. Por ejemplo, en una típica historia de amor, los modelos se nos pueden presentar como sigue: Juan — quiere casarse con — María. Juan es el sujeto, María

el objeto, y el elemento de intención de la fábula toma la forma de «querer casarse».

El objeto no es siempre una persona. El sujeto puede aspirar también a alcanzar cierto estado. En *Rojo y negro* de Stendhal, por ejemplo, se puede detectar el esquema siguiente: Julien — quiere amasar — poder; o: Julien — aspira a — llegar a ser un hombre poderoso. Otros objetos de intención que se encuentran en las fábulas son: riquezas, posesiones, sabiduría, amor, felicidad, un lugar en el cielo, un lecho donde morir, un aumento de sueldo, una sociedad justa, etc. Con ello el actante, y también el actor —su encarnación concreta—, están, en teoría, desconectados de la encarnación en una persona. Esto se implica en nuestra aproximación estructural. Sin embargo, ya que el principio de la fábula reside, como se dijo antes, en su aspecto de intención, el resultado práctico es que el sujeto es normalmente una persona o un animal personificado (en las fábulas de animales), o un objeto.

Los ejemplos que siguen dan una impresión de la multiplicidad de posibilidades, que se pueden «traducir» en este esquema estructural básico:

<i>actor/actante-sujeto</i>	<i>función</i>	<i>actor/actante-objeto</i>
a) Juan	quiere casarse con	María.
b) Anna Wulf	quiere convertirse en	una mujer independiente.
c) Los ancianos	quieren evitar	el descubrimiento de su crimen.
d) Maigret	quiere saber	la identidad del asesino.
e) El asesino	quiere evitar	el descubrimiento de Maigret.
f) Los marxistas	quieren conseguir	una sociedad sin clases.
g) Pulgarcito	quiere tener	una vuelta segura.
h) Sherezade	quiere evitar	que el rey la mate.

El lector ha reconocido en esta serie, sin lugar a duda, un buen número de famosas fábulas. Se han elegido de tipos muy distintos de textos: una novela epistolar, a); una feminista, b); una de arte, c); una policiaca, d) y e); una obra de filosofía social, f); un cuento infantil, g); y una secuencia de un argumento de la literatura mundial, h). Volveremos a estos ejemplos. De momento sólo necesitamos darnos cuenta de que es muy probable que en muchas, si no en todas las fábulas, se puede señalar un esquema similar.

### *Dador y receptor*

La intención del sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el objeto. Hay siempre poderes que o bien le permiten que alcance su meta, o bien se lo imposibilitan. Esta relación F) se puede

considerar una forma de comunicación, y se puede, por consiguiente, distinguir una clase de actores a la que llamaremos el *dador*, constituida por aquellos que apoyan al sujeto en la realización de su intención, proveen el objeto o permiten que se provea. La persona a la que se da el objeto es el *receptor*. Los términos franceses que utiliza Greimas son *destinateur* y *destinataire*, y «remitente» y «destinatario» son sus traducciones más literales. Se debe, sin embargo, conservar en mente, que «remitente» sugiere bien una participación, bien una intervención activas que no siempre ocurren.

El *dador* no es en la mayoría de los casos una persona, sino una abstracción: por ejemplo, la sociedad, el destino, el tiempo, el egocentrismo humano, la inteligencia. Sin embargo, el *dador* se puede encarnar también en una persona. Así cabe relacionar una tipología de fábulas con la concretización de este actante: en los cuentos infantiles el «remitente» suele ser una persona, a menudo un rey que bajo ciertas condiciones ofrece a su hija en matrimonio al sujeto aspirante. En las novelas psicológicas un rasgo del personaje del sujeto es a menudo el poder que o facilita o impide la consecución del objetivo. En muchas de las llamadas novelas «realistas» del XIX, la estructura clasista de la sociedad burguesa es decisiva —se está determinado de por vida por el origen social. Es posible también que actúen varios poderes a un tiempo. La combinación de un rasgo de un sujeto (la ambición) y un poder social (la división entre ricos y pobres) puede dar lugar a un *dador* positivo y a otro negativo.

El *destinatario* suele coincidir con la persona del sujeto. Desea para sí algo o alguien. Pero, ya que no es éste el caso siempre, se hace preciso especificar esta clase de actores.

En principio el sujeto y el *dador* predominan más, o son más activos en un sentido gramatical que el objeto y el *destinatario*, porque son el agente o el sujeto (gramatical), ya de la función de intención/evasión, ya de la de dar/recibir.

Ya hemos mencionado la posibilidad de la fusión de dos actantes en un actor o a la inversa, la materialización de un actante, el *dador*, en varios poderes. Ello nos obliga a darnos cuenta de que la base de nuestro modelo es el principio de *desigualdad numérica*: y que este principio, por muy problemático que parezca, es al mismo tiempo su justificación. En principio todos los actantes están representados en cada fábula: sin actantes no hay relaciones, sin relaciones no hay procesos, sin procesos no hay fábula. Pero el número de actores es ilimitado. Podría suceder que en una fábula encontremos sólo un actor que, por ejemplo, esté en guerra consigo mismo, con sus pasiones, con su locura, etc. Por otro lado, es también posible que grandes cantidades de actores, ejércitos, o grupos universitarios formen en conjunto *un solo* actante. Un ejemplo de la fusión de

cuatro actantes distintos en dos actores es, de nuevo, la típica historia de amor en la que el destinatario es el amante despechado y el dador se funde con el objeto: ella «se da» a sí misma.

Él: sujeto + receptor

Ella: objeto + dador

Sobre la base de este análisis se puede lograr una penetración en las relaciones entre los poderes que forman la base de una fábula así. Visto gramaticalmente, el sujeto es pasivo en su papel de receptor: debe esperar y ver si recibirá o no el objeto deseado. Por otra parte, el objeto pasivo es también un sujeto, y por ello más poderoso en el papel de dador. El objeto actante en apariencia pasivo constituye, como dador, el poder decisorio en el contexto. Las fuerzas se han dividido de forma equilibrada entre los dos actores. Una inversión de los papeles no debería, por ello, significar una inversión del poder, y tampoco una razón para que el «él» deje de existir.

Los ejemplos de las secciones previas se pueden ampliar ahora:

<i>sujeto</i>	<i>función</i>	<i>objeto</i>
a) Juan	quiere casarse con	María.
b) Anna Wulf	quiere convertirse en	una mujer independiente.
c) Los ancianos	quieren evitar	el descubrimiento de su crimen.
d) Maigret	quiere saber	la identidad del asesino.
e) El asesino	quiere evitar	el descubrimiento de Maigret.
f) Los marxistas	quieren conseguir	una sociedad sin clases.
g) Pulgarcito	quieren tener	una vuelta segura.
h) Sherezade	quiere evitar	que el rey la mate.

<i>dador</i>	<i>función</i>	<i>receptor</i>
a) María	está dispuesta a casarse con	Juan.
b) La estructura social imperante	lo hace imposible	para ella.
c) El destino/ el tiempo	hace imposible que oculten su desgracia	ante ellos mismos y ante Ottilie.
d) Su agudeza psicológica	le permite hacerlo	en beneficio propio, de la policía y de la sociedad.
e) Su obsesión y la agudeza de Maigret	lo hacen imposible	para él mismo.
f) La historia	lo hace imposible	para la humanidad.
g) Su inteligencia	lo logra	para sí y para sus hermanos.
h) Sus poderes narrativos	tienen ese efecto	para su propio beneficio.

Las dos categorías comentadas hasta ahora se encuentran directamente vinculadas al objeto, que lo es tanto de deseo como de comunicación. Ambas relaciones son necesarias para el desarrollo de la fábula. Pero una fábula que se basara sólo en estas dos relaciones acabaría muy pronto: el sujeto quiere algo, y lo logra o no. Normalmente el proceso no es tan sencillo. El objetivo es difícil de conseguir. El sujeto se encuentra con resistencias y recibe ayuda por el camino. Podemos distinguir una tercera relación que determina las circunstancias bajo las que la empresa llega a su fin.

En analogía con la estructura de la oración, podemos contemplar dos actantes como complementos adverbiales. No están relacionados con el objeto por medio de «un verbo»; sino que se relacionan a través de una especie de preposiciones, por ejemplo: *a causa de*, *no obstante*, con la función que vincula el sujeto al objeto.

Estos actantes son en muchos sentidos distintos de los demás. No están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al objeto con el sujeto. A primera vista, no parecen necesarios para la acción. En la práctica son, sin embargo, bastante numerosos. Determinan las diversas aventuras del sujeto, el cual tiene que superar a veces grandes obstáculos para alcanzar su meta. En este análisis los problemas tienden a presentarse por sí solos. Es a menudo difícil ver la diferencia entre el remitente y el ayudante. Los siguientes puntos pueden ayudar a resolver esta dificultad.

*Dador*

- Tiene poder sobre toda la empresa
- Es a menudo abstracto
- Suele permanecer en segundo plano
- En general es sólo uno

*Ayudante*

- Sólo puede prestar una ayuda no esencial.
- Es normalmente concreto.
- Con frecuencia salta al primer plano.
- Suelen ser múltiples.

Se pueden señalar los mismos puntos de diferencia entre un remitente negativo, un poder que evita que el sujeto alcance su objeto, y un oponente.

Otro problema se refiere a las simpatías o antipatías del lector, puesto que las relaciones entre actantes no son las mismas que entre actantes y lector. El ayudante no es siempre la persona que actúa para conseguir el fin deseado por el lector. Cuando el sujeto se le antoja antipático al lector, muy probablemente también lo será el

ayudante, y las simpatías del lector irán encaminadas hacia el oponente al sujeto. De confundir estos dos campos de relaciones se hará fácilmente equívoca la división de fuerzas.

Cabe cambiar ahora los ejemplos de la página 35. Sólo ofreceré una muestra de las muchas posibilidades. En a), por ejemplo, el padre de María puede ser un oponente si se niega al matrimonio; el buen empleo de Juan, la constancia de María y una tía mediadora podrían ser ayudantes. En b), varios amigos de Anna, el prejuicio social, y su patrón podrían ser oponentes: su mejor amigo intenta prestar una ayuda que no es suficiente para alcanzar su meta. En c), varios niños, su curiosidad, los recuerdos de Harold, son oponentes; el doctor y los niños que callan serán ayudantes. En d) y e) los ayudantes de uno son los oponentes del otro: testigos, encuentros, circunstancias que ayudan a que aflore la solución, un botón en la escena del crimen, el alcoholismo del asesino, un conserje charlatán, etc. En f) el proletariado es el ayudante y la burguesía el oponente. En g) la esposa del gigante y las botas son ayudantes; la caída de la noche, los pájaros que se comen las migas, los poderes olfativos del gigante que revelan la cercanía de la presa, son oponentes. En h) cada historia que cuente Sherezade es un ayudante, y la sospecha y los celos irredentos del marido, oponentes.

A partir de estos ejemplos, se puede sacar la conclusión de que cada ayudante consiste en una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para alcanzar la meta. Se debe a los oponentes uno a uno, pero en este acto de superación no hay garantías de un final feliz: puede surgir un nuevo oponente en cualquier momento. Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible.

### *Otra especificación*

Este modelo es *estructural*: describe una estructura, o sea, las relaciones entre distintos tipos de fenómenos. Y no fundamentalmente a los fenómenos mismos. Como vimos anteriormente, este modelo da lugar a un desequilibrio numérico entre actores y actantes. No es sorprendente que una clase de actores comprenda a más de uno. El inverso, el hecho de que un actor represente a varias clases, sólo se podría entender si desvinculamos el concepto «actor» del de «persona»: es la razón por la que se evita el término «persona» al comentar a los actantes.

Ya hemos indicado alguna de las causas del desequilibrio numérico entre actores y actantes. La relación entre sujeto y objeto es muy importante. Se puede encaminar a asignarle algo a alguien, o

por otro lado, una cualidad a uno mismo. En el primer caso el objeto es un actor aparte, en el segundo no. En el primer caso la relación es objetiva, se dirige al (a un aspecto del) sujeto mismo. Esto puede conllevar una división o fusión más de actores y actantes, pero no tiene por qué. La fusión del dador con el objeto y del receptor con el sujeto ocurre con frecuencia. Observamos también que la fusión de receptor y sujeto se da cuando una caracterización del personaje del sujeto es de importancia primordial. Quizá podamos tomar como regla que cuanto mayor sea la orientación de la fábula hacia el mundo exterior, mayor será el número de actantes; en el grado en que la fábula sea subjetiva, se oriente hacia el sujeto, decrecerá el número de actores.

### *Duplicación*

Una fábula puede tener distintos sujetos en oposición: un sujeto y un antisujeto. Un antisujeto no es un oponente. Un oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta. Es esta oposición eventual la que determina su situación estructural. Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto. Cuando un actante posea su propio programa, sus propias metas, y actúe para lograr su objetivo, será un sujeto autónomo. Es también posible que una fábula tenga un segundo sujeto que no entre en oposición con el programa del primero, pero que sea por completo independiente o pueda, de forma consciente o no, proporcionar una ayuda u oposición accidentales para el logro del primer sujeto. En ese caso, habrá momentos en la fábula en los que entren en contacto las diversas líneas. (N. B. Haciendo uso de otra terminología, podríamos hablar de la diferencia entre los diversos episodios de un argumento y los diversos subargumentos. La aparición de un sujeto separado indica siempre la existencia de una subfábula.) En *Van oude mensen (Sobre ancianos)*, de Couperus, por ejemplo, podemos considerar a parte de los hijos y de los nietos como sujetos autónomos. En su lucha por convertirse en artista, Lot necesita del autoanálisis como ayudante. Este ayudante se demuestra oponente cuando Lot consigue una penetración en la predisposición emocional de su herencia, y cuando sus objetivos comienzan a entrar en conflicto con los de los ancianos.

Es posible también que el dador se constituya a partir de dos actantes, uno positivo y otro negativo. En las novelas naturalistas observamos con frecuencia la oposición entre la fuerza de voluntad individual y las estructuras sociales o lo hereditario. Es probable que un análisis extensivo de cierta cantidad de novelas naturalistas nos

diera como resultado característico la oposición de dos dadores como forma de fábula intermedia entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo orientado hacia lo individual y lo dirigido hacia el exterior.

### Competencia

Aparte de las *oposiciones* existen otros principios para especificar a los actantes con mayor precisión. Manteniendo en mente que cabe considerar el proceso de la fábula como la ejecución de un programa, podemos postular que cada ejecución presupone la capacidad del sujeto para realizarla. Esta posibilidad de actuar del sujeto, su competencia, puede ser de distintos tipos, lo cual nos conduce a una mayor especificación.

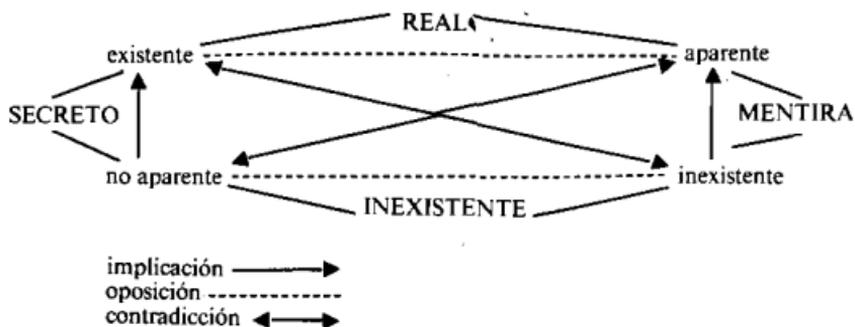
La competencia se puede subdividir en: la *determinación* o la voluntad del sujeto para proceder a la acción, el *poder* o la posibilidad y el *conocimiento* o la *habilidad* necesarios para llevar a cabo su objetivo. Sobre esta base algunos críticos han distinguido tres clases distintas de sujeto. Esta distinción, sin embargo, no está del todo clara. Al fin y al cabo, todo sujeto tiene la voluntad de llevar a cabo su programa; si no, no existe la fábula. Es posible, por otra parte, distinguir esa *fase* en la fábula en la que el sujeto virtual comienza a desear la ejecución de su programa; dicha fase se puede contemplar como la introducción de la fábula. La distinción entre poder/posibilidad y conocimiento/sabiduría, con todo constituye un principio válido de diferenciación. Los gigantes, las brujas, y los lobos de los cuentos infantiles son actantes de la primera categoría, Pulgarcito lo es de la segunda. Puede haber sorprendido al lector que en el análisis del ejemplo g), el de Pulgarcito, hayamos prestado tan poca atención al gigante. Sólo hemos mencionado su poder olfativo. Es evidente, sin embargo, que el gigante juega un papel importante en la fábula, más importante, por ejemplo, que su mujer o los hermanos. Clasificarlo sólo de oponente sería insuficiente como definición. Tiene su propio programa. Quiere encontrar niños y comérselos. En parte logra esa meta: encuentra niños y se los come porque tiene el poder de hacerlo —su fuerza física y su tamaño. Con todo, sigue sin alcanzar su objetivo por completo: se come a los niños equivocados. Su programa estaba en contradicción con el de Pulgarcito, el cual pretendía una vuelta segura a casa. El gigante no coge a Pulgarcito ni a sus hermanos, porque Pulgarcito posee el segundo tipo de competencia, conocimiento y habilidad en forma de inteligencia.

Parece por este ejemplo que la especificación coincide con la oposición entre los poderes del bien y del mal. Ciertamente esto es

lo que sucede en los cuentos infantiles. También parece aplicable a las novelas policiacas clásicas. Sin embargo, existe una diferencia importante, especialmente a este respecto. Los ejemplos *d* y *e* muestran que Maigret y el asesino entraban en oposición. La competencia de Maigret es de habilidad y conocimiento, sin embargo también lo es la del asesino; y es en este sentido en el que la novela policiaca difiere del cuento infantil. Lo que caracteriza a la novela policiaca es que el asesino fracasa en su competencia: comete un error. Este género ha experimentado en los últimos tiempos una evolución que muestra el intento de romper con la oposición entre el bien y el mal, como, por ejemplo, en las novelas del equipo de escritores suecos formado por Sjöwall y Wahlöö. Sorprende, especialmente en estas novelas, que se destruya la división de la competencia que hemos fijado hasta ahora. A menudo el detective alcanza su objetivo, por accidente o sencillamente, a veces, ni lo alcanza, como en *La habitación cerrada*. El «remitente» no es entonces la agudeza del detective, sino el destino. En otros casos el detective consigue su objetivo mediante la manipulación del poder. Si a causa de su posición social, se fuerza al culpable a una situación límite tal que esté listo para entregarse al detective, éste sólo necesitará del poder para movilizar a la policía de modo que alcance su meta.

### *El valor de la verdad*

El último factor que conduce a una mayor especificación de los actantes es el del valor de la verdad. Al hablar de ello queremos dar a entender la «realidad» de los actantes dentro de la estructura actancial. Esta especificación no es de importancia sólo respecto al sujeto, sino también en lo referente a ayudantes y oponentes. A menudo sólo *son apariencia*, y en realidad demuestran ser lo contrario. Un traidor aparece como ayudante pero en el curso de la historia acaba demostrándose como oponente. En el caso contrario, hay ayudantes secretos: actores que ayudan al sujeto que cree tratar con un oponente, o actores que ayudan al sujeto que no se da cuenta de que este actor no está en absoluto relacionado con su empresa. De acuerdo con esta especificación podemos diferenciar ciertas categorías de actores; mentirosos, figuras maestras, falsos héroes, hadas invisibles, pero también portadores de la verdad, pistas falsas, repentinos instantes de inspiración o recelo que llevan al sujeto a tomar decisiones erróneas, seductores, etc. Las diversas posibilidades se esbozan en el siguiente esquema:



Este esquema muestra las similitudes y las diferencias entre las posiciones posibles de los actores, en relación con la «verdad». La «verdad» existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro. Cuando un actor *es* lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando *ni es ni se construye una apariencia*, no puede existir como actor; cuando *parece* lo que *no es*, su identidad será una mentira.

Cabe calificar de «verdaderos» o «falsos» no sólo a los actantes, sino también a esquemas actanciales completos. La muy frecuente situación de que el sujeto aspire a una meta ilusoria, y finalmente se dé cuenta, se puede explicar de esta forma.

Podemos intentar relacionar también una tipología con este aspecto del análisis actancial. Las fábulas que muestran una influencia predominante del secreto en su estructura actancial (por ejemplo, ciertos mitos y cuentos infantiles) se podrán oponer como categoría separada a las fábulas en las que la estructura viene determinada por una *mentira*. *Sobre ancianos* se inscribe en el principio estructural del secreto. Igualmente lo hacen las novelas policíacas. En las novelas de espías predomina el concepto de mentira. Esta división en clases de actores nos ayuda a interpretar y elaborar tipologías que afinen nuestras definiciones de los movimientos literarios, y a contrastar fábulas que parecen bastante similares a primera vista, pero que se demuestran diferentes en puntos fundamentales; o, por otra parte, nos permite comparar las estructuras actanciales de fábulas en apariencia muy distintas. Un análisis de este tipo puede dar lugar a que aparezcan aspectos inesperados del significado.

La presuposición de que el modelo que hemos esbozado anteriormente es el único posible sería absurda. Al igual que en el caso del análisis de acontecimientos, hay muchas otras posibilidades de

aproximación al asunto que pueden o no combinarse con nuestro modelo. Daré una breve lista:

### *Otras divisiones en clases*

Sea cual sea la forma de considerar la literatura, que se valoren los libros como obras autónomas del arte literario, como productos de un individuo o grupo, como objetos de comunicación, o como forma específica de un sistema de signos, nunca se podrá eludir el hecho evidente de que la literatura está hecha por, para y —normalmente— sobre gente. Las relaciones entre la gente y el mundo serán, por tanto, de sempiterna importancia en las fábulas; o por lo menos un tipo de relación entre actores que sea de naturaleza psicológica o ideológica, o de ambas al mismo tiempo. Cada una de estas relaciones pueden conferir un contenido específico a la relación entre sujeto y dador, entre sujeto y antisujeto, pero también pueden estudiarse independientemente del modelo actancial. Sobre la base de la información en torno a los actores que contiene el texto, podemos agruparlos según unos principios que parezcan importantes en el marco de referencia de la fábula, o grupos de fábulas que analicemos.

I. *Relaciones psicológicas*: Son de importancia fundamental en la crítica de orientación psicológica o psicoanalítica, y determinan la clasificación de los actores en «paradigmas psíquicos». Es con frecuencia interesante ver cómo un actor se relaciona con otro como un padre con su hijo, o como un hijo con su madre, etc. Se han hecho intentos para explicar incluso la diferencia entre tragedia y comedia, y su efecto sobre el lector, de la forma siguiente: en la tragedia el hijo es culpable ante el padre al cual, inconscientemente, quiere reemplazar; en la comedia el padre es culpable ante el hijo y es por ello castigado y sustituido por éste. En otros casos, es de importancia la relación entre marido y mujer. O entre niño y adultos, entre personalidades fuertes y débiles.

II. *Relaciones ideológicas*: Aparecen, después de las psicológicas, en muchas, si no en todas las fábulas. Se refiere a la oposición entre feudalismo y liberalismo, entre liberalismo y socialismo, o a contrastes más específicos, los actores deben entrar siempre en contacto con las oposiciones ideológicas que rigen en el mundo en el que evolucionan. La oposición entre lo individual y lo colectivo, o entre lo individual y los representantes del poder, es a menudo de importancia tanto en los romances medievales como en las novelas realistas del XIX. En las novelas de Kafka esta oposición es de importancia incluso primordial. Otras oposiciones de grupos dan lu-

gar a relaciones ideológicas: negros contra blancos, hombres contra mujeres, empleados contra patrones, poseedores contra desposeídos, conformistas contra individualistas, los «normales» frente a los locos.

III. *Todo tipo de diversas oposiciones* pueden convertirse en importantes sobre la base de datos que, a primera vista, no tengan un fundamento psicológico o ideológico, incluso si, en una consideración posterior, resulta evidente que están a menudo vinculados con oposiciones psicológicas o ideológicas. Sobre la base de la apariencia física se pueden formar grupos: rubios frente a morenos o pelirrojos, una oposición que en las obras de la narrativa popular parece coincidir con la que hay entre bien y mal, o su paralelo, la oposición entre bueno, pero aburrido y emocionante. Otra oposición de tintes ideológicos que encontramos a menudo en la narrativa popular es la que hay entre alto y delgado frente a bajito y gordo y que se relaciona con su consecuencia: posibilidad de casamiento o soltería inevitable. A partir de la experiencia pasada, de la herencia, las posesiones, las relaciones con terceros, la edad, el modo de vida, pueden tomar forma otros grupos, los cuales a menudo también se vinculan con relaciones psicológicas o ideológicas. Además, en la mayoría de los casos un análisis global del desarrollo de la fábula nos ofrece indicaciones de la dirección en la que buscar.

#### 4. TIEMPO

Se ha definido a los acontecimientos como procesos. Un proceso es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una *sucesión en el tiempo* o una *cronología*. Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden. Ambos aspectos del elemento tiempo se comentarán ahora.

##### *Duración: dos tipos*

La fábula de Pulgarcito ocupa un periodo de unos tres días. El primer acontecimiento, la escucha accidental de la intención de los padres de liberarse de sus costosos hijos, tiene lugar de noche. También de noche sucede la recogida de piedrecitas. La expedición al bosque y el viaje de vuelta ocupan el día siguiente a esa noche. La próxima noche, o, en algunas versiones, otra noche en un tiempo indeterminado, Pulgarcito vuelve a oír accidentalmente a sus padres, de nuevo intenta recoger guijarros, pero se ve imposibilitado para dejar la casa. La noche después se pierden los niños, y lle-

gan vagando a la guarida del gigante. Esa noche, el gigante se come a sus propios hijos por equivocación. Al día siguiente, Pulgarcito y sus hermanos vuelven sanos y salvos en posesión de las botas de siete leguas que garantizan unos ingresos fijos que impedirán la repetición de la fábula en el futuro. El lapso temporal de esta fábula forma un todo continuo, posiblemente con la excepción de la primera noche a la que cabe considerar como preludeo a la fábula propiamente dicha. En tres días cambia sustancialmente la vida familiar de una pobreza desesperada a un futuro próspero y feliz. En *Caperucita Roja* toda la fábula ocupa sólo medio día. Lo fundamental de *Las mil y una noches* presenta una fábula que ocupa una estación, *Guerra y paz* ocupa muchos años. La fábula del *Antiguo Testamento* dura incluso muchos siglos. Las investigaciones de Maigret terminan, como norma general, en unos pocos días, mientras que Hércules Poirot y Miss Marple suelen tardar más. La tragedia clásica tiene reglas incluso en lo referente al tiempo. El lapso temporal de esta fábula, que no debería extenderse más allá de un día y una noche, funciona así como criterio estético o, al menos, como criterio distintivo en lo referente al género. Mientras la «unidad temporal» como exigencia genética se mantiene restringida a la tragedia clásica, el lapso temporal de una fábula —que puede mostrar diferencias tan grandes—, es también significativo en las fábulas de textos narrativos. Una primera y muy global distinción podría realizarse entre *crisis* y *desarrollo*: el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un periodo mayor que presenta un desarrollo. En sí mismas, ninguna de estas dos formas tiene claras ventajas sobre la otra. Se ha dicho a veces que un desarrollo será más realista, más acorde con la experiencia de la «vida real». Ello parece dudoso por decir poco. En la realidad también se presentan momentos de crisis, momentos durante los cuales, en un breve instante, toma un giro decisivo la vida de personas o de toda una nación. Depende, además, del punto de vista personal sobre literatura el que se prefiera un mayor grado de similitud. Sí parece, sin embargo, posible que una preferencia por una de estas formas implique una cierta concepción de la fábula, y, a menudo, de la realidad. Es, por tanto, muy posible que una forma así sea significativa en sí misma, o que pueda serlo.

### *Motivos de esta distinción*

Cierto tipo de fábulas son adecuadas para ambos tipos de duración, o incluso dependen de ella, (auto)biografías, *Bildungsromane*, novelas bélicas, narraciones de marco (*Las mil y una noches*, *El*

*decamerón*); las novelas de viajes precisan de un periodo de tiempo bastante extendido: el tópico de mayor importancia de entre los que se presentan es precisamente el tiempo y su paso. Otros textos narrativos, sin embargo, necesitan de un breve periodo de tiempo, especialmente al describir un momento de crisis. La tragedia clásica y las novelas que en ella se inspiran no son los únicos ejemplos. También muchas novelas e historias modernas y contemporáneas se han escrito con esta forma de crisis. Las novelas *La modificación* de Michel Butor y *Agarra el día* de Saul Bellow, cada una de ellas bien conocidas como representantes de nuevas evoluciones en la novela de posguerra, se han comparado, en este sentido, a la tragedia clásica. Aunque la fábula *Los embajadores* de Henry James no cubre un periodo de veinticuatro horas, sino varios meses, se puede ver como crisis. Visto desde la perspectiva de toda una vida, unos cuantos meses es muy poco. Es difícil, por consiguiente, proponer principios fijos. Sin embargo, ello no tiene por qué ser un obstáculo, ya que la distinción entre crisis y desarrollo es relativa. Una forma se inmiscuye en la otra. Una fábula tiende a una mayor o menor grado de una de ellas, o se queda en medio.

También suele ser posible distinguir ambas formas dentro de un tipo de texto. A veces, cuando es éste el caso, cabe considerarlos característicos de una cierta subforma, de un autor, o de una fase de desarrollo de ese tipo. Hemos sugerido antes una diferencia entre las novelas de Simenon y Agatha Christie. Sería necesario un análisis más sistemático de toda su obra para confirmar la impresión obtenida a partir de una cantidad relativamente limitada de novelas, es verdad. Sin embargo, la cuestión ahora es que una distinción de esta clase puede dar lugar a una tipología de textos. La preferencia por una crisis o por el desarrollo no implica meramente una cierta visión de la realidad o una elección de cierto tipo de textos. Una vez elegida, ambas formas contienen implicaciones en la construcción de la fábula. Anotaré aquí unas cuantas. El lector descubrirá por sí mismo otras consecuencias más específicas.

1a) Un desarrollo puede presentar, en orden histórico, tanto material como parezca oportuno. No es accidental que estas novelas sean a menudo, no siempre, sin embargo, bastante largas.

1b) La selección de una forma de crisis supone una restricción: sólo se presentan breves periodos de la vida del actor.

2a) Por consiguiente, en un desarrollo, el significado global se construye lentamente a partir de la cadena de acontecimientos. El conocimiento de los actores y sus relaciones mutuas toma forma por medio de la calidad de los acontecimientos.

2b) En una crisis, el significado es central e informa lo que po-

driamos denominar los elementos circundantes. La crisis es representativa característica de los actores y de sus relaciones.

3a) Pero un desarrollo también exige una selección. No se presenta toda una vida, sino partes de ella; otras se desechan, se abrevian, o se resumen. Otras se elaboran, se les da representación especialmente detallada. De una novela a otra podemos encontrar grandes diferencias en la representación del desarrollo. Esto se elaborará en la Parte 2.

3b) La crisis no ocurre tampoco casi nunca en su forma ideal. Corneille se encontró con el reproche de que su Cid estaba demasiado atestado de acontecimientos para un periodo de veinticuatro horas; la lucha contra los moros no podría haber tenido lugar en un lapso tan breve. En la narrativa —puesto que se rige menos por el precepto que el drama—, la forma básica se varía y desvía con mayor facilidad. En una crisis esto no sucede primordialmente a través del resumen, la selección o el acto de destacar —hablaremos de esto en 2.3— sino por medio de apartes. Así, nos encontramos con los recuerdos. De esta forma, el lapso temporal de *Sobre ancianos* se extiende de una estación a sesenta años; o podemos encontrar referencia al pasado y al futuro: al final de la mayoría de los cuentos infantiles, y *Pulgarcito* no supone una excepción, se alude brevemente al futuro del (de los) protaginista(s). Existe otro tipo de desviación que puede servir también para ampliar el lapso temporal de la forma de crisis: un actor secundario puede convertirse en protagonista de su propia fábula: de ese modo se crea una subfábula.

Las posibilidades de ampliar el compás de la crisis y de reducir el desarrollo se encuentran fuertemente vinculadas con el otro aspecto mencionado: el de cronología.

### *Cronología; interrupción y paralelismo*

En el último apartado señalé la posibilidad de variar la secuencia temporal por medio de la eliminación o de la condensación de la duración, y del desarrollo paralelo de diversas ramas de la fábula. Estas técnicas tienen una repercusión en la cronología de la fábula. La eliminación causa lagunas en la secuencia cronológica. Se pasa por alto un periodo de tiempo, a menudo sin que lo note el lector. ¿Qué se ha eliminado? Esta es, por supuesto, una pregunta sin sentido. La fábula no es, al fin y al cabo, más que la presentación de una serie de acontecimientos. Nadie se va a preguntar cuál será la profesión de Pulgarcito, o a qué edad empezó a andar. Con todo, ocurre a menudo que los acontecimientos que se han omitido se traen a primer plano en otras partes del texto. Así la *elipsis* —la

ómisión de un elemento que pertenece a una serie— consigue su poder expresivo. *El Mirón* de Robbe-Grillet es quizá el ejemplo ilustrativo más espectacular. En esta novela se omite un acontecimiento que según una información posterior que se da en la fábula, tiene que haber ocurrido. Incluso parece que sea el acontecimiento más importante de toda la fábula: el asesinato sádico de una joven cometido probablemente por el protagonista. A lo largo de la fábula, Mattias se esfuerza por llenar este vacío en el tiempo, elaborando una cronología «inocente». Hasta el final del todo no se hace evidente que Mattias sea el asesino. Por consiguiente, la fábula no se puede describir por completo.

Aunque no sea tan fundamental como en *El mirón*, la elipsis puede desempeñar en otros textos narrativos una función también significativa. La frase «Cuando dejaron Tostes, Madame Bovary estaba embarazada», que es tan característica del estilo de Flaubert, indica por la facilidad con la que pasa por encima del acontecimiento, que la concepción y el posterior parto son de muy escasa importancia para Emma Bovary, y el momento en el que se engendra carece por completo de relevancia. Efectivamente, la relación sexual entre Emma y Charles se «representa» por entero a través de la elipsis del acontecimiento. En este caso tampoco se nos da en ningún momento de la fábula una seguridad completa sobre los acontecimientos.

La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo. No es siempre posible decidir si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa. La vaguedad de la cronología es a veces tan significativa como su laboriosa presentación. En *Las tardes* los acontecimientos se suceden cronológicamente con exactitud, y esta cronología se indica con tal precisión que surge la sugerencia de una obsesión causada por el tiempo sobrante. En *Cien años de soledad*, de G. G. Márquez, la secuencia estricta de acontecimientos se ve minada desde dentro, y el lector que quiera mantenerse consciente del curso de la fábula se ve impotente entre las siempre renovadas líneas de la historia que convierten cien años en una eternidad. En tanto que este efecto se causa con cambios, inversiones de la cronología, el problema pertenece al asunto tratado en el apartado 2. Lo que nos ocupa ahora es que una información incompleta que nunca se dé, deja vacíos en la fábula construida, y con ello confunde la impresión que de ella tengamos. Es también de importancia aquí la aparición de un paralelismo, y el hecho de que la acronía, la imposibilidad de establecer una cronología precisa, es a menudo el resultado de una interferencia de diversas líneas.

## Secuencia lógica

La secuencia es un concepto lógico. Es un problema de lógica la suposición de que alguien que vuelva tiene que haberse ido primero; que la vejez sigue a la juventud, la reconciliación a la pelea, el despertar al sueño. Sobre la base de la información ofrecida en el texto, es posible encontrar la cronología de la fábula incluso si el orden no va por secuencias.

¿Qué ventaja hay en hacerlo así? Las secuencias cronológicas se pueden distinguir de otras lógicas. Constituye un error frecuente creer que las conexiones están siempre interrelacionadas. Es cierto, por supuesto, que sólo se puede matar al padre tras haber sido engendrado. Incluso se puede hacer por haber sido engendrado, pero puede haber también motivos diametralmente opuestos. Otro error generalizado es que lo que sucede primero es por ello mejor. Para algunas personas esto ha sido una razón para proclamar la superioridad del macho frente a la hembra, a partir de la explicación de la creación que se da en *Génesis 2*; para otros, sobre la base del mismo fragmento, ha sido causa para denunciar esta explicación como antifeminista. Ambos grupos basan implícitamente su opinión en el supuesto de que una prioridad cronológica conlleva una prioridad cualitativa. Limitándonos a conexiones puramente cronológicas, podemos exponernos a tales prejuicios.

Cabe contrastar y comparar el lapso temporal con la cronología. Un acontecimiento breve, por ejemplo un encuentro, sigue a un largo acontecimiento, por ejemplo un proceso de extrañamiento entre dos actores. En este orden, el encuentro tiene o puede tener otro significado y otras consecuencias de las que hubiera tenido si se hubiese invertido el orden. Mediante la ordenación de los acontecimientos en una secuencia cronológica, nos formamos una impresión de la diferencia entre fábula e historia. Las intervenciones en la cronología que se hacen manifiestas pueden ser significativas por la concepción de la fábula que implican. Comentaremos esto de forma más detallada en el próximo capítulo.

## 5. LUGAR

Los acontecimientos suceden en algún lugar. Los sitios donde ocurre algo pueden, en principio, deducirse. Cuando leemos:

- a) Juan empujaba su carrito de compras cuando de repente vio a su odiado vecino frente a la caja registradora.

podemos imaginarnos que el lugar de encuentro sea el supermercado.

b) Isabel cruzó la calle.

Indica una calle, sea ésta ancha o estrecha, larga o corta.

c) Suspirando de placer se abandonó en las almohadas cuando ella se inclinó sobre él.

Esta frase tampoco deja mucho lugar a dudas en cuanto al lugar de la acción.

Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario. El crítico ruso Lotman lo ha explicado aduciendo la predominancia de la dimensión espacial en la imaginación humana. En apoyo de su propuesta nos ofrece un cierto número de términos espaciales que usamos para indicar conceptos abstractos, como «infinito» para una cantidad medida, o «distancia» para una relación deficiente entre personas. De hecho, incluso la misma palabra «relación» parece apoyar el postulado de Lotman.

Si el pensamiento espacial es verdaderamente una propiedad humana, no sería sorprendente que los elementos de este campo jugaran un importante papel en las fábulas. Es posible, por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula, y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elementos, la identidad de los actores, y el lugar.

La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre *interior* y *exterior* es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a estas oposiciones; es igualmente posible que el *interior* sugiera una reclusión y el *exterior* la libertad, o que veamos una combinación de estos significados, o un desarrollo de uno a otro. Así en *Chéri*, de Colette, el dormitorio de Lea es, al principio, un puerto seguro para Chéri, pero, llegando al final, se convierte en una prisión de la que escapa con un alivio escasamente reprimido. Otra oposición relacionada es la existente entre la plaza céntrica que opera como lugar de encuentro donde se confrontan los actores entre sí, y el mundo circundante donde cada actor ha de encontrarse a sí mismo. La ciudad y el campo se contrastan a menudo en novelas románticas y realistas, a veces como el pozo de pecados frente a la inocencia idílica, o como posibilidad de adquirir riquezas mágica-

mente en contraste con la labor de los granjeros; o como el emblema del poder frente a la impotencia de la gente del campo.

Este contraste se puede invertir también cuando parece que las riquezas de la ciudad se limitan a las de unos cuantos y el hombre corriente de los suburbios está en peor situación que el campesino que, al menos, se puede comer su propia cosecha. En la serie británica de televisión *Arriba y abajo*, el contraste entre la cocina y el salón representa la diferencia radical entre amos y criados. Un lugar de encuentro público como un bar opera como terreno neutral, lo que le otorga una función social: puede ser un lugar de reunión para compañeros en la adversidad que aumentarían su valor con la comprensión y la solidaridad; por otra parte, puede ser también un sitio donde encontrar refugio en el alcohol, llegando a una completa destrucción, como en *Assommoir* de Zola.

Las oposiciones espaciales pueden ser mucho más abstractas que las de los ejemplos aquí mencionados. Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, y que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo.

Las fábulas a veces se centran estructuralmente en una oposición espacial. Así Robinson Crusoe huye primero de la opresión social yéndose al mar, luego se ve oprimido por su soledad, y finalmente aprende a convertir su reclusión en una forma de libertad. Sin embargo, continúa la añoranza de una sociedad que le oprimía, pero que también le prometía seguridad y protección ante la aventura; aquí somos testigos del entrecruzarse de otro par de opuestos.

La frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial. Al igual que en la mitología cristiana el purgatorio actúa de mediador en la oposición entre cielo e infierno, del mismo modo la puerta principal puede connotar una barrera crucial para alguien que pretenda entrar en ciertos círculos. La tienda como lugar de transición entre el interior y el exterior, el mar entre sociedad y soledad, la playa entre tierra y mar, los jardines entre la ciudad y el campo, operan como mediadores. Es posible verse atrapado en un lugar así.

Muchos acontecimientos se sitúan en vehículos de transporte, como trenes, barcos, carruajes y aviones. Por consiguiente, estos acontecimientos, por ejemplo, el asesinato en Agatha Christie, el

sexo en Flaubert, los encuentros, las peleas, los atracos, suspenden temporalmente la segura inmutabilidad y claridad del orden social.

## 6. OBSERVACIONES Y FUENTES

En este capítulo indiqué que los objetos y los procesos eran los elementos más importantes de la fábula. Primero se comentaron los acontecimientos, luego los actores. Estas dos categorías se consideran los elementos más relevantes. En ambos casos comenté primero los criterios de selección sobre cuya base se puede restringir con fundamentos explícitos una gran cantidad de la materia en discusión. Subsiguientemente tomé en consideración la relación entre los elementos restantes. Los acontecimientos se consideran siempre en relación con los actores que en ellos participaban, y los actores en relación con los acontecimientos que inician o sufren. Con respecto a los acontecimientos presté una especial atención a los diferentes criterios de selección, mientras que al discutir a los actores nos encontrábamos ocupados primordialmente en su clasificación. Esta distinción se relaciona con la otra en la cual se comentaban sujetos; no es necesario comentar de nuevo los diversos criterios de selección cuando ya se ha hecho en el apartado anterior, aunque fuera respecto a un sujeto distinto.

Finalmente, tiempo y espacio han recibido tan sólo una breve consideración. Los comentaré mucho más ampliamente en el próximo capítulo, ya que estos elementos son interesantes sobre todo a causa de la forma en que se ordenan en la historia.

Los diferentes apartados de este capítulo muestran un claro parecido. En cada caso he intentado describir los elementos en sus relaciones recíprocas, y no como entidades aisladas. Se puede llamar a esto aproximación estructuralista: su axioma es que las relaciones fijas entre clases de fenómenos son las que forman la base del sistema narrativo de la fábula. Elegí esta aproximación porque ofrece, entre otras ventajas, la de la coherencia. Los diferentes elementos se pueden ver así inmersos en el marco de una aproximación teórica. Puesto que toda elección tiene ventajas e inconvenientes cabe realizar objeciones a esta aproximación. La más repetida es que conlleva una restricción. Ello es inevitable: toda elección supone una limitación. Que esta aproximación sea demasiado rígida en su limitación y que excluya otras aproximaciones posibles es, sin embargo, incierto.

Una consecuencia de la aproximación elegida en este libro es que se haya prestado una gran atención a la *clasificación*. Cuando se tratan determinadas relaciones entre clases de fenómenos, se de-

ben hacer explícitos los principios de ordenación que forman la base de estas clases. La clasificación, sin embargo, no es para el estudioso de la literatura un fin en sí misma. Su utilidad es instrumental; la clasificación será una ayuda en la descripción del texto sólo cuando sirva para lograr una mayor penetración en los fenómenos que constituyen las clases. Por lo tanto, el significado se puede derivar del hecho de que un fenómeno pertenezca a cierta clase. Las características específicas de un objeto se pueden describir en la clase a la que pertenecen —o, frente a lo esperado— en aquella a la que no pertenecen.

Entre otras cosas, es para hacer hincapié en ese aspecto de la aproximación por lo que he seleccionado, en mis ejemplos, aspectos tipológicos con la misma frecuencia que textos específicos. La clasificación *puede* llevar a la creación de tipologías, incluso aunque la gran cantidad de investigación inductiva necesaria para elaborar y poner a prueba una tipología haya constituido hasta ahora un obstáculo de los resultados concretos. Las tipologías, sin embargo, se manejan a menudo de forma implícita: al decir que el texto muestra «una visión tan original de la sociedad», se acepta implícitamente que una cierta visión de la sociedad constituye el fundamento de la clase de textos a la que pertenece éste en concreto.

Los que estudian literatura comparada necesitan tipologías para estructurar su interpretación de los movimientos literarios. Del mismo modo, la persona que analiza un solo texto se puede ver ayudada por criterios formales para contratarlo con un grupo de textos a los que parece pertenecer por completo o en parte.

### Fuentes

Los criterios de selección de acontecimientos provienen de Barthes (1966) y Hendricks (1973).

Chatman (1969) ha llevado a cabo una aplicación crítica de las propuestas de Barthes. Las relaciones entre los acontecimientos se han comentado según las propuestas de Bremond (1972). Éste distingue una tercera posibilidad de combinación de series elementales; la yuxtaposición. No he incluido esta posibilidad porque no me parece del mismo orden que la sucesión y la intercalación. La «yuxtaposición» no da como resultado una serie completa de acontecimientos, sino diversas visiones de un único acontecimiento. Esta cuestión se trata en el capítulo II. El modelo actancial, del modo en que se presenta aquí, procede de Greimas (1966). Disiento de su propuesta posterior (por ejemplo, 1976), de sustituir *opossant* y *adjuvant* por los conceptos de *antiactante* y *coactante* — distin-

ción entre sujetos autónomos cuyas pretensiones entran en contradicción con las del primer sujeto (antisujeto), con lo cual el oponente accidental se perdería. Prefiero considerar la duplicación del actante principal como posibilidad, además de mantener el modelo con seis partes. Una alternativa al modelo de Greimas es el de siete partes, menos sistemático pero más sugerente, de Souriau (1956). De los modelos estructurales elaborados, sólo me he referido a los más conocidos y útiles. Todos encuentran, en mayor o menor grado, su inspiración en Propp, cuya obra sólo comenzó a ser ampliamente conocida en los años 60. Los principios de la obra de Todorov, Van Dijk, algunos estudios de Doležel (por ejemplo, 1973), y Prince (1973) corresponden también a este desarrollo. Las observaciones de Lotman sobre el lugar están publicadas en Lotman (1973).



## II

### Historia: Aspectos

#### I. OBSERVACIONES PRELIMINARES

He denominado *aspectos* a los rasgos que distinguen la historia estructurada frente a la fábula. Con este término quiero indicar que la historia —el punto medio de los tres estratos que distinguimos en el texto narrativo— no se elabora a partir de un material diferente al de la fábula, sino que ese material se contempla desde un cierto ángulo específico. Si se considera a la fábula primordialmente como producto de la *imaginación*, cabría entender la historia como resultado de una *ordenación*. Obviamente, esta distinción es de naturaleza meramente teórica. En la práctica, escritores diferentes procederán de formas igualmente diferentes. El objetivo del análisis textual no es la explicación del proceso de escritura, sino de las condiciones del proceso de percepción. ¿Cómo se explica que un texto narrativo le llegue al lector de cierta forma? ¿Por qué creemos que la misma fábula es hermosa cuando nos la ofrece un escritor, y vulgar si nos la presenta otro? ¿Por qué es tan difícil, en la edición simplificada de un clásico, o de una obra maestra de la literatura mundial, preservar el efecto original?

De una parte éste es probablemente el resultado del funcionamiento del texto mismo. Su efecto cambia con cualquier alteración en el uso que el autor haga del lenguaje. Pero esa no es la única razón. El efecto dependerá al menos en igual grado de la forma en que se haya manejado el material, la fábula. Esta es la razón de que muchas traducciones de textos —que pierden necesariamente una parte sustancial del efecto del original en su uso del lenguaje, pero no tanto de los aspectos técnicos de la narración— parecen en ocasiones relacionarse más fuertemente con la experiencia del lector original de lo que lo hacen las adaptaciones, las ediciones escolares, las versiones cinematográficas, etc., que tienden a interferir más seriamente en la ordenación del material.

El principio de ordenación más conocido consiste en la presentación de acontecimientos en un orden distinto del cronológico. En la tradición de la teoría de la literatura, este aspecto ha sobrevivido a la distinción entre *fábula* y *suzjet* tal como la utilizaban los formalistas rusos. Por lo tanto, comenzamos ahora de nuevo con los acontecimientos. Los personajes —actores individualizados— se tratarán esta vez en un sentido más tradicional. Habrá quedado claro, a partir de las observaciones del capítulo I, que recomiendo un análisis inicial de las relaciones entre los diversos actores en forma de unidades abstractas, antes de proceder a la investigación de rasgos individuales como las apariencias, personalidad, cualidades psicológicas y pasado. Cuando esas relaciones estén claras, será más fácil distinguirlas de las existentes entre el lector y los personajes, los flujos de comprensión y desagrado entre los personajes y lector y personajes individuales; ya que la visión que de los personajes y acontecimientos tenga el lector habrá de explicarse con la ayuda de los conceptos que se manejan en este capítulo. *Manipulación* significa en un principio sencillamente «manejo», «tratamiento», e incluso aunque su sentido actual ha cambiado para incluir connotaciones más desfavorables, el sentido original continúa siendo sinónimo de «operación». La «fábula» se trata, y el lector se ve manipulado por este tratamiento. Dicha manipulación no se refiere sólo a que los actores se convierten en localizaciones específicas con relaciones simbólicas y circunstanciales mutuas. El medio de manipulación fundamental que ha ido tomando una importancia creciente en la literatura de los últimos siglos, es lo que se conoce tradicionalmente como *perspectiva*. Este punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importancia decisiva en el significado que el lector atribuirá a la fábula. Además juega un papel en la mayor parte de las situaciones cotidianas. Un conflicto se juzga mejor dejando que las dos partes den su propia versión de los acontecimientos, su propia *historia*. Cabe reducir cualquier tratamiento al *punto de vista* desde el cual se construye la imagen de la fábula y el mundo (ficticio) en el que tiene lugar. La *perspectiva*, entonces, en el aspecto técnico, la localización del punto de vista de un agente específico.

Si el primer aspecto que vamos a considerar (desviación de la cronología) es primero y ante todo un rasgo técnico de la historia —que en la mayoría de los casos contribuye sólo indirectamente a dar forma al significado— este capítulo finaliza con un aspecto (*perspectiva*) que tiene mucho más peso en el significado. El orden en que se van a tratar diversos aspectos se puede explicar también en ese sentido: aunque todos los aspectos señalan a técnicas narrativas, en la mayoría de los casos la importancia de esas técnicas en la

formación del significado será más expresiva a medida que avancemos.

## 2. ORDENACIÓN POR SECUENCIAS

En estos apartados se investigan relaciones entre la secuencia de acontecimientos en la historia y su orden cronológico en la fábula. Este último orden constituye una elaboración teórica que podemos realizar sobre la base de las leyes de la lógica cotidiana que rigen la realidad común. De acuerdo con esa lógica no se puede llegar a un sitio antes de haber salido hacia allí. En una historia, sin embargo, ello es posible.

a) María llamó a la puerta de sus vecinos. Había sentido de forma tan irresistible la necesidad de estar frente a frente con un ser humano, que no fue capaz de permanecer tras la máquina de coser.

Este es un párrafo bastante normal, que a nadie sorprendería encontrarse en un texto narrativo. Pero todo el mundo sabe que en la realidad (sea o no ficticia), la secuencia tiene que haber sido en el otro sentido: *primero* María tiene que haber sentido el deseo de ir a ver a alguien; *luego* ha actuado consecuentemente y ha ido a llamar a la puerta.

Se precisan datos para una confrontación así entre la ordenación de los acontecimientos en la historia, y su secuencia en la fábula. La última ha de ser posible de deducir a partir de datos explícitos o indicaciones indirectas. En a), por ejemplo, los tiempos de los verbos en el texto indican la secuencia de acontecimientos: pretérito indefinido para el último acontecimiento; pretérito pluscuamperfecto para los precedentes. Pero, incluso sin esas indicaciones en el texto, hay datos en el contenido que nosotros, con nuestro sentido de la lógica cotidiana, podemos combinar de tal forma que digamos: el sonido del timbre es probablemente el resultado de la aparición del deseo. No es siempre posible reconstruir la secuencia cronológica. En muchas novelas experimentales modernas nos encontramos con, por ejemplo, confusiones intencionales de cuestiones, y ocultaciones expresas de las relaciones cronológicas. En un caso de este tipo, obviamente, nos vemos reducidos a la impotencia. Pero lo sorprendente en estos casos es que el caos cronológico que observamos sigue siendo a menudo bastante expresivo.

Este caos se puede esconder incluso tras una cronología aparente como en *Cien años de soledad* de García Márquez y en *L'après-midi de monsieur Andesmas* de Duras. En los demás sentidos ambas novelas son por completo diferentes. El significado, por lo tanto, que cabe atribuir a este inaudito juego con la cronología, es de igual forma diferente. El efecto de la novela de García Márquez consiste en dejar que la gente, las generaciones, los contextos sociales, se sucedan en veloz torbellino a lo largo de cien años que parecen contener una historia de la humanidad, para finalizar con el absurdo fracaso de la vida (comunitaria); Duras sencillamente hace que un hombre espere a su hija durante tres horas, y presente en esas tres horas la visión de un desesperarse creciente a través de una mezcla de inercia y caos cronológico, la indolencia y el esfuerzo para soportarla —uno de los aspectos trágicos del ser que envejece, que debe continuar viviendo aunque, de hecho, esté ya muerto. En ninguna de las dos novelas resulta sencillo captar desviaciones en el orden de secuencias; ambas parecen rigurosamente cronológicas. También aquí se aplica lo que se puede decir de todas las ramas de la narratología: el fracaso de un análisis realizado con el apoyo de una concepción sistemática constituye un resultado significativo por sí mismo. Por otro lado, sigue siendo necesario que se investiguen las relaciones cronológicas cuando se puedan encontrar indicaciones de una secuencia de esa clase. Ello es al menos un argumento de lo pertinente de dicha investigación —no siempre se puede encontrar un argumento de tal magnitud.

Frente a otras formas de arte —arquitectura, artes visuales— un texto lingüístico escrito es *lineal*. Una palabra, una frase, sigue a otra; y cuando se ha acabado el libro a veces se ha olvidado ya el principio. En un texto narrativo es posible hablar incluso de una doble linealidad: la del texto, la serie de frases, y la de la fábula, la serie de acontecimientos. Además, los textos narrativos suelen ser considerablemente largos, más que la mayor parte de los poemas, que es la razón por la que se suelen leer de corrido, sin volver sobre los propios pasos como se tiende a hacer en el caso de los poemas. Hay varias formas de romper una linealidad tan rígida, forzando al lector a un ejercicio más intenso. Las desviaciones en el orden por secuencias pueden contribuir a una lectura más intensa. En el capítulo siguiente comentaré algún otro medio. Si las desviaciones en el orden cronológico se corresponden con ciertas convenciones, no sobresaldrán. Pueden, sin embargo, ser tan intrincadas que exijan el mayor de los esfuerzos para seguir la historia. Para no perder el hilo se hace necesario poner atención a la ordenación de secuencias, y ese mismo esfuerzo ya nos obliga a reflexionar también sobre otros elementos y aspectos. Jugar con la ordenación por se-

cuencias no es tan sólo una convención literaria, es también un medio de centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento, indicar la sutil diferencia entre lo esperado y lo que se realiza, y muchas más cosas. Giros tales como:

- b) Poco podía yo entonces saber.
- c) Tan sólo ayer estaba yo pensando.

señalan, por ejemplo, hacia diferentes interpretaciones de acontecimientos. En b) habla, quizá, un anciano desengañado que recuerda los errores cometidos en su juventud; en c) alguien puede haber descubierto recientemente algunos datos importantes a partir de los cuales ha cambiado de opinión. Estas son meras hipótesis en torno a ejemplos ficticios que cabría explicar de múltiples formas. A menudo, los recelos y errores de los actores que carecen de información correcta se explican y aclaran «después» de este modo.

Denominamos *desviaciones cronológicas* o *anacronías* a las diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula. No es preciso decir que no se deben atribuir connotaciones negativas a estos términos; se pretende que sean puramente técnicos. No es cuestión de anormalidad, sino de especificidad, de algo en lo que un texto puede diferir de otro. Cabe encontrar anacronía en casi todas las novelas, incluso en *Las tardes*, a pesar de la ordenación aparentemente cronológica. En gran parte de las narraciones cortas se pueden encontrar también aunque en menor medida. Parece ser que las desviaciones de la cronología tienden a ser más drásticas cuanto más compleja sea la fábula. Esto puede ser, con toda probabilidad, resultado de la necesidad de explicar mucho en una fábula compleja. La explicación suele tomar forma de referencias al pasado. De igual manera, la dificultad de juntar los múltiples hilos de una fábula para formar una unidad coherente puede ser la causa de la necesidad de referirse al pasado o anticiparse al futuro. En especial la novela «clásica», según el modelo de la novela realista decimonónica, hace un gran uso de esta posibilidad. La construcción convencional de una novela es el comienzo *in medias res*, que zambulle al lector en mitad de la fábula. Desde ese punto se le retrotrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final. La anacronía por sí misma, por tanto, no es de ningún modo escasa.

En la ficción popular y en otras poco elaboradas nos encontramos con todo tipo de variantes de esta forma. Sea como fuere, la anacronía se puede usar como medio de realización de efectos literarios específicos.

Comentaré sucesivamente tres aspectos de la desviación cronológica: la dirección, la distancia y la extensión. En cuanto a la dirección, existen dos posibilidades. Contemplado desde el momento de la fábula en que hace acto de presencia la anacronía, el acontecimiento que en ella se nos cuenta se sitúa en el pasado o en el futuro. Para la primera categoría se puede usar el término retrospectión; para la segunda, anticipación sería un término adecuado. Evito las denominaciones más comunes de «salto atrás» y «salto adelante» a causa de su vaguedad y sus connotaciones psicológicas. Un ejemplo de anacronía completa se encuentra en el principio de *La Iliada* de Homero:

d) Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Júpiter— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles.

¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan? El hijo de Júpiter y de Latona. Airado con el rey, suscitó en el ejército maligna peste y los hombres perecían por el ultraje que el atrida infiriera al sacerdote Crises. Éste, deseando redimir a su hija, habíase presentado en las veleras naves aqueas con un inmenso rescate y las infulas del flechador Apolo, que pendían de áureo cetro, en la mano; y a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, así les suplícaba:

«Atridas y demás aqueos de hermosas grebas! Los dioses, que poseen olímpicos palacios, os permitan destruir la ciudad de Priamo y regresar felizmente a la patria. Poned en libertad a mi hija y recibid el rescate, venerando al hijo de Júpiter, al flechador Apolo.»

(HOMERO, *La Iliada*, Austral, Madrid, 1973;  
trad. de Luis Segalá y Estalella.)

El primer objeto que se presenta aquí es el rencor de Aquiles. Posteriormente se nos habla del desastre de los aqueos, que fue efecto de ese rencor. Luego se trata la disputa entre Aquiles y Agamenón, la cual, en su calidad de causa directa de la furia de Aquiles, debería precederla. La enfermedad (la plaga) es, a su vez, la causa de la disputa, y el insulto a Crises fue a su vez la causa de la plaga. Indicamos las cinco unidades que hemos presentado como A, B, C, D, E en el orden en que se encuentran en la historia. Cronológicamente, sus posiciones son 4, 5, 3, 2, 1, de tal forma que cabe

presentar las anacronías con la fórmula A4-B5-C3-D2-E1: a excepción del principio, constituyen una vuelta directa al pasado. Este principio complejo de *La Ilíada* responde a la convención que prescribe que se debe indicar de qué trata la historia. La serie aparentemente infinita de causas y efectos indica, además, cuán fuertemente vienen determinadas las visicitudes de los humanos por poderes más allá de ellos. Y al mismo tiempo se le presenta al lector, ya al principio, un resumen del contenido del libro: lo que se le pide a la musa que cante es lo que oírás el lector.

Otro ejemplo, sacado de una historia, actual en este caso, muestra una ordenación por secuencias enteramente distintas:

e) <sup>A</sup>Comprendí que no lo podía aceptar. Con su rostro agotado contempló lo que quedaba de Masuro. Quería una *razón* —¿si no, dónde estaba? Y lo único que podía parecerlo, con mucho de buena (y oculta) confianza, era el miedo. <sup>B</sup>Pero no había miedo. Masuro no había conocido el miedo. <sup>C</sup>Yo conocía bien a Masuro. <sup>D</sup>Así que se lo diré como si fueran un amigo, caballeros, aunque para mí es un misterio lo que harán con la información cuando la tengan.

<sup>E</sup>Hace dos años, cuando se le destinó a mi sección en Potapègo, estaba yo charlando con el jefe de la aldea. Llegó el camión de Kaukenau, y de la cabina bajó un tipo moreno y fuerte de cabeza grande, ojos redondos y gruesos labios. <sup>F</sup>Entonces, de repente, vi su nombre en la carta del mayor frente a mí de nuevo. <sup>G</sup>«(Heintje Masuro!»

(De: HARRY MULISCH, «¿Qué le sucedió al sargento Masuro?»; trad. de Vicente Astadi y Mario Lleguet, en *Universum* 66, Barcelona, Ed. Géminis, 1967.)

Las mayúsculas voladas indican las diversas partes cronológicas en las que se puede dividir el fragmento. Cronológicamente, todas menos una preceden al tiempo de la historia propiamente dicha, el momento en el que una primera persona, informando sobre los acontecimientos, se dirige a las autoridades holandesas, al Departamento de Guerra, con las palabras: «Es un hombre tranquilo el que les escribe esto —un hombre con la calma que sale a la superficie cuando toda esperanza ha huido.»

Cabe inferir que se nos va a presentar una intrigante historia de final desgraciado. En A el hablante está en contacto con un oficial médico —un contacto bastante emotivo por lo que podemos juzgar. No es sorprendente, puesto que entre ellos yacen los «restos» de un cuerpo humano, el de Masuro, que se ha ido convirtiendo progresivamente en piedra, de forma misteriosa. B trata los posibles temores de Masuro, que ya ha muerto en A. Por ello, en la fábula,

B precede a A; C ocupa un periodo mayor, digamos que entre la relación reanudada entre Masuro y el hablante, y el principio de los siniestros acontecimientos, causados o no por los miedos que se mencionan en B. En D volvemos al presente de la historia: una primera persona redacta su informe al departamento. E recuerda el momento en el que tuvo lugar la reanudación de la relación en Nueva Guinea, y por ello precede inmediatamente a C, o, más bien, E introduce el principio de C, F se sitúa aún más atrás en el pasado: el hablante recuerda el momento en que, antes de la llegada de Masuro, ve su nombre mencionado en una carta. Si indicamos las diversas partes con mayúsculas, y su posición cronológica con cifras, se elaboraría la siguiente fórmula: A5-B4-C3-D6-E2-F1-G2. El fragmento comenzó con una agotada mirada y con confusión, y termina en la placidez de un renovado encuentro con el hombre: «iHeintje Masuro!», en el que resulta sorprendente el contraste entre la familiaridad del nombre, un diminutivo holandés, y el exótico apellido. En vista de los acontecimientos misteriosos que le ocurren al hombre en cuestión, este contraste, combinado con las circunstancias conflictivas de los actores (un conflicto que ya se presenta con el nombre del lugar: Nueva Guinea *Holandesa*), no es de ningún modo accidental. La secuencia cronológica de acontecimientos, violada de forma tan clara aquí, se mantiene a grandes rasgos desde este momento en adelante. Pero este confuso principio nos ha ofrecido ya una imagen de la confusión que subyace en la fábula como conjunto.

### *Dificultades*

He ignorado una cosa en este análisis. Las desviaciones cronológicas no son todas del mismo orden. F, por ejemplo, tiene lugar en la «conciencia» del actante de primera persona. De hecho, el acontecimiento no es la *visión* del hombre, sino el *recuerdo* de la visión. En ese sentido el fragmento no es una desviación cronológica, y pertenece a E («Entonces»). En muchos textos, sin embargo, nos encontramos casi exclusivamente con este tipo de anacronía irreal. La denominada literatura del «monólogo interior», por ejemplo, se limita a la reproducción de los «contenidos de la conciencia», y, por lo tanto, no está sujeta a ningún análisis cronológico. Para solucionar este problema, y también para ser capaz de indicar en otros textos la diferencia entre esas «falsas» anacronías y otras —como E en el ejemplo anterior—, cabe añadir los términos *subjetiva* y *objetiva*. Una anacronía subjetiva sería, entonces, una que sólo cabe considerar como tal si el «contenido de la conciencia» se

sitúa en el pasado o en el futuro; no en el pasado de ser «consciente», sino en el momento de pensarlo.

Un problema equiparable sucede cuando se presenta una retrosección o una anticipación en estilo directo. Hablando con propiedad, aquí tampoco es cuestión de una anacronía real. El momento del *discurso* es simplemente parte de la historia (cronológica); el pasado o el futuro se mencionan sólo en los contenidos. El ejemplo a) podría, pongamos por caso, continuar así:

f) Sollozando, Juan se sentó en el sofá de su vecino, dejando fluir sus desgracias. «No sabía, cuando me casé con María hace cinco años que lo sacrificaría todo a su trabajo, ¿verdad? ¿Que para ella ya no sería nada más que un criado barato, siempre a mano para servirle una bebida y alcanzarle el cenicero?»

La explosión misma sigue cronológicamente al tocar del timbre en e). Pero la esencia del lamento de Juan tiene que ver con el pasado, con su matrimonio de cinco años atrás, junto con todo el periodo desde su matrimonio hasta la actualidad. Este problema de *niveles narrativos* será tratado en el próximo capítulo. De momento sólo necesitaremos señalar que el discurso tiene lugar en el segundo nivel.

Surge un tercer problema cuando intentamos determinar la posición de las unidades narrativas que hemos diferenciado entre sí. ¿Qué tiempo debemos considerar *el tiempo primordial de la historia?*, esto es, el tiempo en relación con el cual se pueda llamar a las otras unidades saltos adelante o anticipaciones. Naturalmente, la respuesta a esta pregunta es en extremo relativa. En e) etiqueté el tiempo en el que el hablante escribe la carta como *primordial*. Con respecto a este tiempo primordial, todos los acontecimientos que constituyen realmente los contenidos de la fábula, la fosilización gradual del sargento Masuro, son retrosecciones. Si el resto de la historia se presentase ahora cronológicamente, carecería de sentido señalar en cada frase que nos referimos al tiempo de la historia 2, el periodo de la amistad reanudada hasta la muerte de Masuro. Hay textos, además, en los que la relación entre historia y fábula es tan compleja que un análisis sistemático sería inútil. En esos casos puede bastar una indicación general de las diferentes unidades de tiempo, mientras que cabe estudiar en detalle los fragmentos interesantes o complejos. Este es el método que ha seguido Genette en su análisis de *En busca del tiempo perdido* de Proust, una novela que ocupa más de mil páginas. La pregunta sobre qué tiempo se puede juzgar primordial no es en sí misma especialmente significativa; lo que puede tener importancia es situar las diversas unidades tempo-

rales en sus relaciones mutuas. En el texto de Mulisch, por ejemplo, es también posible tomar 2, el momento de la renovación de la relación, como punto de partida y con ello considerar todas las referencias a los periodos 3 al 6 ambos inclusive, hasta la escritura de la carta al Ministerio de la Guerra, como anticipaciones.

Finalmente, se puede presentar un cuarto problema. Es perfectamente posible que las anacronías estén intercaladas, que estén entrelazadas hasta tal punto que se haga en extremo difícil su análisis. Ese es ya el caso, de hecho, del segundo grado de retrospección en f): «cuando me casé con ella hace cinco años». El contenido de las palabras de Juan constituye una retrospección: «yo no lo sabía, ¿verdad?» pertenece a ella, pero lo que sigue, la esencia de lo *sabido* es, con respecto a «hace cinco años» a su vez anticipación (subjettiva); un hecho que se confirma claramente por la forma del verbo «sacrificaría».

Los cuatro problemas se pueden resolver. Los he sacado a la luz sobre todo para que se desvanezca la ilusión de que este análisis por secuencias sea sencillo, pero también para indicar las numerosísimas posibilidades de variación que nos son asequibles si queremos crear una historia a partir de una fábula.

Un último problema es, sin embargo, en algunos casos, insoluble. Una vez más, el ejemplo e) puede ser ilustrativo. Allí afirmé que C cubre el periodo entre la relación reanudada del hablante en primera persona con Masuro, y la muerte de éste. Que sea el periodo referido parece probable en vista del hecho de que es durante esta sección de tiempo cuando sucedieron los acontecimientos que debe relatar el hablante. Sin embargo, si continuamos leyendo el texto de Mulisch, se hace claro que los dos actores se conocieron «en cierto modo» en el pasado. Por consiguiente, ya no es posible determinar si C se refiere sólo al periodo de Nueva Guinea, o si incluye también el tiempo en que se conocieron en Holanda. Por usar un término derivado de la lingüística, podríamos referirnos aquí a una *homonimia cronológica*. De la misma forma que en ciertos contextos es imposible determinar si la palabra *banco* se refiere a la institución financiera o al asiento colectivo, también en este caso es imposible asegurar a qué periodo de la fábula corresponde la referencia. Y al igual que es posible usar juegos de palabras para lograr ciertos efectos (confusión, humor, un sentido del absurdo), también la homonimia cronológica se puede usar conscientemente por la misma razón. Después de todo, en el caso de Masuro, ya nos hemos enfrentado con indicios de confusión entre los periodos de Holanda y Nueva Guinea.

## Distancia: Tipos

Por «distancia» entendemos que un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del «presente», esto es, del momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe. Por mor de simplicidad, volvamos de nuevo al ejemplo e). La llegada de Masuro a Potapègo sucede, tal como se indica, *dos años* antes de la escritura de la carta. Las otras unidades temporales son más difíciles de localizar con exactitud, aunque sí sabemos que A debería situarse tras la muerte de Masuro y poco antes de la escritura de la carta, puesto que el examen del lector y la escritura de la carta son ambas parte de la reconstrucción administrativa del extraordinario óbito, el certificado de la causa de la muerte, un proceso que suele realizarse con la mayor rapidez. Un poco después en el texto observamos que este periodo ocupa seis días.

En *La Modification* de Butor la distancia es mucho mayor. El tiempo de la historia primordial es el viaje en tren París-Roma. Las retrospecciones subjetivas al pasado, y al matrimonio roto del hombre que hace el viaje, se asocian con hechos almacenados en su memoria. Claramente, todos los saltos atrás en esta narración son subjetivos. Sobre la base de la «distancia» podemos distinguir dos tipos de anacronía. Cuandoquiera que una retrospección tiene lugar completamente fuera del lapso temporal de la fábula primordial, nos referimos a una *analepsis externa*, una retrospección externa. Este es el caso en *La Modification*, si creemos que sólo el viaje de vuelta sea la fábula primordial. Si la retrospección sucede dentro del lapso temporal de la fábula primordial, entonces nos referiremos a una *analepsis interna*, una retrospección interna. Si la retrospección comienza fuera del lapso temporal primordial y finaliza dentro de él, nos referimos a una *retrospección mixta*. Volvamos al ejemplo e). El fragmento A se convierte en una retrospección interna, si tomamos como lapso temporal primordial el periodo que va desde la relación reanudada hasta el «presente», la escritura de la carta. Si, sin embargo, consideramos sólo la escritura de la carta como fábula primordial, todas las retrospecciones pasan a ser externas. Parece más prudente optar por la solución que nos permita explicar el mayor número de fenómenos. Por consiguiente, en este caso, nuestra elección recaerá en la primera. Así, establecemos como tiempo primordial el periodo entre el encuentro y la escritura. Si entonces, como propuse anteriormente, consideramos el fragmento C como homonimia cronológica, esta retrospección se hace mixta: comienza antes del encuentro en Potapègo y continúa hasta la muerte de Masuro. Aunque sólo he ofrecido ejemplos de retros-

pecciones, las anticipaciones funcionan igual, aunque menos frecuentes. También tienen tres posibilidades: externas, internas y mixtas.

### *Funciones*

La retrospectión externa ofrece a menudo indicaciones sobre los antecedentes, el pasado de los actores a que se refiera, en cuanto el pasado pueda ser de importancia en la interpretación de los acontecimientos. Ya he afirmado que en *La Modification* las retrospectiones subjetivas explicaban el desagrado del actor hacia su esposa y su nerviosismo ante el enfrentamiento con su amante. El hecho mismo de que sean retrospectiones subjetivas aumenta, en este caso, la función explicativa: el desagrado, al fin y al cabo, es subjetivo. En un momento de *Qué le sucedió al sargento Masuro* se recuerda una anécdota sobre los años de ambos actores, su primer encuentro, sus sentimientos de amistad mutua que ninguno de los dos expresó jamás. Esta anécdota arroja luz sobre la extraña y sobria relación entre los dos hombres en Nueva Guinea, lo cual, a su vez, es una explicación de la incapacidad del narrador para explicar la extraña muerte de Masuro, al tiempo que niega de forma tan terminante que el miedo fuese la causa. Todo ello se corresponde con los otros hechos que hemos descubierto en el texto. A causa de estos datos, la peculiar atmósfera de misterio amenazador se hace cada vez más obvia en el texto.

Las retrospectiones internas pueden coincidir en parte con la narración primordial, la pueden «adelantar». No lo hacen si la información comunicada en las retrospectiones internas es nueva, cuando es una cuestión secundaria en la fábula. Este es el caso cuando se ofrece información sobre un actor presentado recientemente, que se ha dedicado a otras cosas «durante» los acontecimientos de la fábula primordial y que luego resultan haber sido de importancia.

Si el contenido de una retrospectión interna coincide en parte con el de la fábula primordial, entonces la retrospectión suele servir de compensación de una laguna en la historia. Esto sucede porque la información no era todavía completa. Puede, por ejemplo, haber un vacío en la sucesión cronológica. Cuando se nos dice, en un capítulo de una novela, que la heroína está embarazada y, al principio del capítulo siguiente, nos encontramos en la habitación del bebé, ya en uso, falta la información sobre el parto. En las novelas victorianas, «por decencia», no se llenará normalmente un hueco de este tipo, una elipsis en el flujo de información pero en

principio sería posible rellenarlo por medio de una retrospección interna.

Además de esta función complementaria, las retrospecciones internas pueden tener otra función más. Cuando no rellenan una elipsis o parálipsis —o sea, una falta de información referida a una cuestión secundaria— sino que operan sobre información ya dada, parecen ser repeticiones. La reiteración de un acontecimiento descrito con anterioridad sirve normalmente para cambiar, añadir, hacer hincapié en el significado del acontecimiento. El mismo acontecimiento se nos transforma como más o menos agradable, inocente o importante de lo que lo habíamos creído en un principio. De tal forma que es tanto *idéntico* como *diferente*: los hechos son los mismos, pero su significado cambia. El pasado recibe una interpretación distinta. En Proust, estas retrospecciones internas forman parte de la interrupción de la linealidad, famosa y específicamente proustiana, al buscar, y recuperar, la parte esquiva. Pero también en una literatura mucho más simple se hace un uso frecuente de posibilidades de este tipo. Las novelas policíacas y toda clase de textos que se construyen en torno a misterios, farsas, rompecabezas, adoptan esta técnica como importante instrumento estructural.

### Lapso

Con el término «lapso» damos a entender la extensión de tiempo que ocupa una anacronía. Como su distancia, el lapso de una anacronía puede variar grandemente. Si una carta afirma:

g) El año pasado, fui a Indonesia durante un mes.

El lapso de la retrospección es un mes, mientras que su distancia es un año. En *Sobre ancianos* de Couperus todas las alusiones al asesinato en las Indias son retrospecciones subjetivas (cuando los ancianos recuerdan de nuevo la escena) o son de segundo grado (cuando hablan sobre ello) con una distancia de sesenta años, y un lapso que va de un cuarto de hora a una noche hasta, en ocasiones, a unos cuantos días.

Con respecto al lapso de una anacronía podemos de nuevo definir dos clases, la anacronía puede ser *completa* o *incompleta*. Una retrospección, por ejemplo, es incompleta si después de un (breve) lapso se hace de nuevo un salto adelante. La información desconectada se ofrece entonces sobre una parte del pasado, o, en el caso de la anticipación, del futuro. En *Sobre ancianos* las retrospecciones que se refieren al asesinato son incompletas, al igual que, por lo de-

más, lo son en toda novela policiaca. Sólo cuando se comenten todas las consecuencias del crimen —en *Sobre ancianos* la ansiedad que ha permanecido con ellos— «hasta el presente», será completa la retrospección. Sólo entonces se habrá presentado todo el desarrollo de la retrospección desde su punto de partida hasta su conclusión. Se habrán recordado entonces todos los antecedentes. Esto sucede con bastante frecuencia, entre otras, en la tradición del comienzo *in media res*, en el que la narración empieza en medio de la fábula y los acontecimientos precedentes se recuerdan entonces en su totalidad. Esta es una clase especial de anacronía: la distancia y el lapso se cubren mutuamente con exactitud; la retrospección termina donde comenzó.

Un ejemplo conocido de anacronía incompleta es la retrospección en la que se explica el origen de la cicatriz de Ulises en el libro decimonoveno de *La Odisea*. Cuando Ulises, aún de incógnito, aparece en su propia casa y la sirvienta, que lo crió de pequeño, le lava los pies según las costumbres de la hospitalidad, y le reconoce por la cicatriz. Ella comienza a llorar de alegría, pero Ulises detiene su llanto. En ese momento, la historia se interrumpe con una larga explicación de la forma en que el joven Ulises recibió la cicatriz. Tras esta extensa retrospección se reanuda la narración cronológica; Ulises intenta todavía acallar a su sirvienta. La *distancia* de esta retrospección es de muchos años, el lapso de unos pocos días: el proceso de la herida y su curación.

El lapso de una anacronía es a menudo más difícil de determinar con exactitud que la distancia. Pero en general es suficiente indicar la diferencia entre la anacronía completa e incompleta. Hay aún otra forma más de clasificar la anacronía sobre la base de su lapso. O sea, distinguiendo entre anacronías *puntuales* y *durativas*. Estos términos se han tomado prestados de la distinción lingüística de los aspectos temporales de los tiempos verbales. Lo puntual se corresponde con el pretérito indefinido en castellano y con el *aoristo* en griego. Lo durativo indica que la acción lleva más tiempo: en castellano se usa el imperfecto para indicar un aspecto durativo, en inglés se expresa con el uso de la forma progresiva o continua. Lo puntual se usa en este apartado para indicar que sólo se evoca un instante del pasado o del futuro, el momento en que se le infligió la herida a Ulises; lo durativo significa que se refiere a un periodo de algún modo más largo, los días de convalecencia que siguieron. A menudo una anacronía puntual recuerda un acontecimiento breve pero significativo; la expresividad justifica entonces la anacronía, a pesar de su corto lapso. Las anacronías durativas esbozan normalmente una situación que pueda o no ser resultado de un acontecimiento, recordado en una anacronía puntual. A veces esta distin-

ción cubre la existencia entre anacronías completas e incompletas, como es el caso en el ejemplo f). La presentación del matrimonio entre Juan y María es tanto puntual como incompleta. Lo que sigue, la situación de Juan que, tras el periodo de la romántica luna de miel, se siente despreciado por su ambiciosa esposa, se puede etiquetar tanto de durativo como de completo. Pero durativo y completo no coinciden de ningún modo siempre. En *Sobre ancianos* el recuerdo del asesinato es en sí mismo una retrospectión puntual (subjética); el del periodo que le sigue, la inquietud y el sentimiento de culpa, el chantaje del doctor, constituye una retrospectión durativa (subjética) pero incompleta. Estas posibilidades pueden determinar en gran medida el «estilo» del autor, y pueden incluso ofrecer una penetración en su concepción de la vida. El uso frecuente de la anacronía puntual se suele usar en un estilo llano; las combinaciones sistemáticas de retrospectiones puntuales y durativas pueden crear —o al menos aumentar— la impresión de que la narratología se desarrolla según unas leyes claras y causativas: un cierto acontecimiento causa el surgir de una situación que posibilita la aparición de otro acontecimiento, etc. Si las retrospectiones durativas son las dominantes, entonces el lector recibe rápidamente la impresión de que no está sucediendo nada de especial espectacularidad. La narración parece una sucesión de situaciones inevitables.

### *Anticipación*

Todo lo que hemos comentado hasta ahora con respecto a la anacronía se aplica, en principio, tanto a las retrospectiones como a las anticipaciones. No es una coincidencia, sin embargo, que casi todos los ejemplos hayan sido de retrospectiones. Para comenzar, las anticipaciones se dan con mucha menor frecuencia. Se reducen en su mayoría a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula —un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales. Pueden servir para generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida.

Una forma más o menos tradicional de anticipación es el resumen al comienzo. El resto de la historia ofrece la explicación del desenlace que se presentó al principio. Este tipo de anticipación puede sugerir un sentimiento de fatalismo o predestinación: no se puede hacer nada, sólo contemplar el proceso hacia el resultado final, con la esperanza de que la próxima vez podamos reconocer los augurios. Ello anula la tensión de lo narrado, por lo menos cierta

clase de tensión. Desaparece la tensión que se genera con la pregunta «¿Cómo va a acabar?»; al fin y al cabo, ya sabemos cómo va a acabar. Sin embargo, puede sustituirla otro tipo de tensión que incite a preguntas así: «¿Cómo pudo suceder de este modo?», con variantes del tipo de «¿Cómo pudieron la heroína o el héroe ser tan estúpidos?» o «¿Cómo permite la sociedad que ocurra una cosa así?», o, «¿Cómo se enteraron el héroe o la heroína?», etc., según la dirección en que las convenciones del género encaminan al lector. Pero los llamados textos «de primera persona» son los más adecuados para referencias al futuro. Una narración que relata alguien que pretende estar presentando su propio pasado puede fácilmente contener alusiones al futuro, las cuales, en relación con el tiempo de la historia, son «el presente» o pueden incluso ser ya el pasado. Una frase como:

h) Mal podía yo entonces sospechar que diez años después me toparía de nuevo con el hombre que es ahora mi marido.

Contiene una anticipación de esta clase. Respecto al tiempo de la fábula («entonces») es una anticipación («diez años después»), pero en relación con el tiempo narrativo («ahora») es una retrospectión, aunque la distancia de la retrospectión sea más pequeña que la de la otra en la que (bajo la forma de anticipación) se ha intercalado. De nuevo es una cuestión de cómo desee el investigador contemplar la situación. Que una frase así se considere retrospectión o anticipación es de escasa importancia; lo que es importante es que haya tres momentos distintos, así como la relación que mantienen entre sí.

Las anticipaciones se pueden agrupar también como internas o externas, aunque no siempre sea posible establecer la línea divisoria con total seguridad. En *La Modification* se evoca constantemente la visita de Cecile a París. Al final de la historia no sabemos todavía si esa visita va a tener lugar. La incertidumbre encaja bien con la defensa a toda costa del hombre que escapa de una situación y no quiere saberlo. Las alusiones a la mudanza de Cecile, siempre anticipaciones subjetivas, no se pueden clasificar de externas o internas, aunque es probable que sean internas; ello, sin embargo, es una cuestión de interpretación. Las anticipaciones internas complementan con frecuencia una futura elipsis o paralipsis. Las cosas se aclaran ahora para poder pasarlas por alto después, o mencionarlas sólo de pasada. A la inversa, estas anticipaciones pueden tener un papel de conexión o énfasis cuando no son más que el señalizador «volver a ello». Ese es el caso de este libro, por ejemplo, cuando me veo forzada a detenerme brevemente en una cuestión que preferiría discutir en detalle después.

Un uso muy efectivo de la anticipación es la llamada *anticipación iterativa*. En una anticipación iterativa se presenta un acontecimiento como el primero de una serie. Una anticipación así comienza a menudo del siguiente modo:

i) Entonces Giscard apareció en la escena, un espectáculo que pesaría en nuestros espíritus todos los viernes a partir de éste.

Posteriormente, el espectáculo en cuestión se presenta en detalle, y el lector debe considerar cada particularidad como ejemplo de algo que se repetirá una y otra vez en el futuro. Cuanto más completo el informe, menos creíble será su carácter iterativo. Es, después de todo, improbable que se ejecutaran cada semana las mismas acciones exactamente de la misma forma, hasta el menor detalle. En un caso así es fácil de olvidar rápidamente que el acontecimiento era el primero de una serie, y se desvanecerá, con su carácter iterativo, su aspecto anticipatorio. Una ventaja técnica obvia de esta forma es que ofrece una buena oportunidad de mostrar más a través de la mirada de un recién llegado curioso, lo que hace inmediatamente creíble su carácter detallado. Precisamente esta combinación de iteración y de originalidad de la *primera vez* otorga a esta forma sus posibilidades especiales.

La novela que ya hemos mencionado varias veces, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, se construye en su mayor parte en torno a la tensión entre la promesa hecha justo antes del comienzo de la fábula presentada, y el cumplimiento de dicha promesa, justo antes del fin de la fábula. Tanto la anticipación de la prometida vuelta de la hija de Monsieur Andesmas, y la incertidumbre respecto a la *distancia* de esa anticipación, determinan la importancia de los acontecimientos en la historia, que en última instancia consiste en varias fases de espera.

Normalmente se distingue entre las anticipaciones cuya realización es segura, y aquella en que no lo es. Esta distinción, sin embargo, exige ser adaptada cuando se usan los términos *anuncio* e *insinuación*. Los anuncios son *explícitos*. Se hace mención del hecho de que nos referimos a algo que sólo tendrá lugar más tarde. Los adverbios como «después», los verbos como «esperar» o «prometer» se usan en el texto o se le pueden añadir lógicamente. Las insinuaciones son *implícitas*. Una insinuación no es más que un germen, del cual sólo veremos después la fuerza germinante. Las pistas en una novela policiaca operan a menudo como insinuaciones. En esos casos, se debe tener cuidado de evitarle ese conocimiento al lector, de evitar que esas insinuaciones sean anticipaciones, si no, el rompecabezas se resolverá antes de tiempo. Por otro

lado, debe ser posible que el lector atento vislumbre su naturaleza anticipatoria.

Es esta posibilidad la que inicia el juego entre la historia y el lector; los *anuncios* operan contra la tensión; las insinuaciones la incrementan, porque un lector habituado a las novelas policíacas se preguntará constantemente si cierto detalle es o no una anticipación. Esta curiosidad se puede entonces manipular por medio de insinuaciones *falsas*: detalles que crean la ilusión de ser pistas, pero que resultan ser meros detalles. Un buen ejemplo de lo anteriormente dicho es *La granja de Blithedale* de Hawthorne. Los impulsos a menudo no son realmente falsos, pero resultan irrelevantes.

### *Acronia*

En los apartados anteriores hemos partido de la base de que es posible determinar, con mayor o menor exactitud, la dirección, la distancia y el lapso de una desviación en la cronología. Esto, sin embargo, no es siempre cierto. A veces, aunque podamos ver claramente que tratamos con una desviación, será imposible de definir, bien porque la información no se puede separar, o porque hay demasiado poca. Llamamos a estas desviaciones *acronias*, una desviación del tiempo que no admite un mayor análisis.

Son posibles varios tipos de desviaciones que parecen acronias. Una de ellas ya se ha comentado brevemente en conexión con el problema de determinar la dirección (apartado *Dificultades*, página 64). Esa era la forma: anticipación dentro de retrospección, remontándose hacia adelante dentro de una referencia al pasado. Esta forma no tiene por qué conducir siempre a la acronia. El ejemplo f) parece claramente definible como anticipación dentro de una retrospección y en conjunto forman una compleja y completa retrospección de segundo grado. Sin embargo, cuando una anticipación dentro de una retrospección nos retrotrae de nuevo al «presente» se puede hacer difícil continuar hablando sobre una cierta dirección. Si una continuación de f) rezase:

j) Cuando me pidió que nos casásemos, me prometió que estaría en casa todas las tardes, que tendría mucho tiempo para mí.

Un futuro que tendría que ser «presente» se evoca desde el pasado. Este «presente» esperado se halla en gran contraste con el «presente» realizado: en lugar de correr a casa al acabar el trabajo, Juan llama con cada vez mayor frecuencia para decir que un asunto urgente le retendrá durante unas horas... La situación que se pro-

duce en j) debería, en lo que respecta al paso del tiempo, haberse realizado ya. Sólo que la realidad ha resultado distinta, como para desengañarme por confiar demasiado en las anticipaciones. Una anticipación dentro de una retrospectión así, que roza la acronía, puede tener un efecto de enfrentamiento entre un «presente» esperado y el realizado.

Una segunda posibilidad es la contraria, la retrospectión dentro de la anticipación. Esto sucede, por ejemplo, cuando se nos dice antes de tiempo cómo se nos van a presentar las circunstancias en el «presente». El significado de un acontecimiento sólo se puede saber después; y la llegada de esa revelación se anuncia «ahora»:

k) más tarde, María comprendería que había interpretado incorrectamente la ausencia de Juan.

La revelación del error de María vendrá después, pero «ahora» se oculta. En el momento de la relación se hace referencia a un error cometido en el pasado; pero en relación con el futuro, ese pasado es el «presente» evocado por medio de una retrospectión dentro de una anticipación.

Una tercera anacronía posible que se aproxima a una acronía, puede darse cuando una anticipación en relación con la historia resulta ser una retrospectión en la fábula. Un acontecimiento que cronológicamente todavía debe tener lugar ya se ha presentado en la fábula. Se le alude con una anticipación con respecto a la fábula, pero una retrospectión con respecto a la historia (más tarde Juan comprendió que...).

Además de estos tres tipos, difíciles de definir con exactitud, a causa de su compleja estructura y que por consiguiente se acercan a la acronía, hay dos posibilidades más de verdadera «acronía»; esto es, desviaciones imposibles de analizar por falta de información. Para comenzar, una acronía puede «carecer de fecha», puede no indicar nada sobre su dirección, distancia o lapso. Un ejemplo:

l) Nunca lo he visto sin su peluca.

Aquí hay una especie de relación con el pasado. A primera vista, se podría ver esta frase como retrospectión completa de distancia indeterminada. Sin embargo, de hecho nada indica que el lapso se reduzca al pasado; en cualquier caso incluye el «presente» si nada establece que ha llegado a su fin. Una segunda posibilidad se encuentra en agrupar los acontecimientos sobre bases distintas a un criterio cronológico; sin mención alguna a la secuencia cronológica. Proust presenta a veces una serie completa de acontecimientos,

todos los cuales han sucedido en el mismo lugar. Las conexiones espaciales sustituyen entonces a las cronológicas. Si una serie así se construyese sólo según criterios espaciales o de otro tipo (asociación, por ejemplo), el texto ya no encajaría en la definición de narración que se dio en la introducción. Pero si se da una serie así en una narración, en la que se indiquen las conexiones cronológicas en el resto, trataremos, en cualquier caso, con una acronía. Con esta última forma de acronía hemos agotado las posibilidades de estructurar el flujo cronológico en una historia para que forme una secuencia específica. Aquí, la linealidad de la fábula y la de su presentación al lector ya no se corresponden en absoluto.

### 3. RITMO

#### *Contexto y problemas*

Son ya antiguas las investigaciones sobre la relación entre la cantidad de tiempo que cubren los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que ocupa su presentación. En los años 20 Percy Lubbock escribió su *Craft of Fiction* en el que hizo una diferenciación entre la presentación *de resumen*, acelerada y otra amplia y escénica. Veinte años después en Alemania, Müller escribió unos extensos estudios sobre este tema. Los estudiantes aplicaron los principios de Müller a un gran número de textos.

Un problema fundamental de esta búsqueda es la cuestión de qué considerar como principio de medida de la velocidad de presentación, del *ritmo*. Normalmente se puede calcular, al menos aproximadamente, el tiempo que cubren los acontecimientos. Sin embargo, el problema consiste en saber con qué clase de tiempo se debería comparar el de la fábula. ¿Qué clase de tiempo es? ¿Es el tiempo que lleva la escritura de la narración, como se ha propuesto? Normalmente no es solo imposible descubrir qué periodo de tiempo se invirtió en la escritura, sino que es también de escasa importancia en el efecto del texto sobre el lector. ¿Deberíamos tomar como canon de medida el tiempo necesario para leer la narración? Éste *varía*. Si fuera necesario se podría calcular grosso modo un tiempo medio de lectura para cada novela. Este tiempo de lectura sería entonces, en principio, comparable con el cubierto por la ejecución de una pieza teatral o de concierto, incluso aunque ese tiempo de ejecución no varía con cada receptor (oyente o espectador) sino con cada ejecución. El resultado final de estos cálculos sigue siendo dudoso, puesto que estamos trabajando con medias; y luego aún habría que establecer pertinencias, por no hablar de los

problemas que traería calcularlas. De momento, debemos concluir que el denominado *tiempo para contar* (éste es el término que emplean Müller y sus seguidores) no nos es asequible, y que, por lo tanto, la comparación entre dos tiempos es imposible.

Es posible, sin embargo, calcular la velocidad con la que se presentan los diversos acontecimientos. Al igual que se estima la velocidad en el tráfico yuxtaponiendo la cantidad de tiempo invertido en la distancia cubierta (va a 60: está viajando a 60 Km por hora), del mismo modo la cantidad de tiempo que cubre la fábula se puede yuxtaponer con la cantidad de espacio que requiere cada acontecimiento en el texto: el número de páginas, líneas o palabras. Esta es la solución elegida por Müller y sus seguidores.

Han surgido muchas objeciones contra el análisis de la escuela de Günther Müller, que en ocasiones lo hacía llegar verdaderamente muy lejos. Es cierto que esas investigaciones *pueden* llevar a una estéril cuenta de líneas, carentes de relevancia a la hora de interpretar el texto en cuestión. Esa objeción no se aplica, sin embargo, a este tema. Todo proyecto de investigación debe continuar probando su propia pertinencia una y otra vez, y no es preciso decir que carece de sentido iniciar un cálculo detallado de relaciones temporales a menos que quepa predecir algún grado de pertinencia.

Como ya hemos dicho, entonces, una investigación así no debería estar dirigida simplemente al cálculo exacto del número de palabras o líneas por acontecimiento; la cantidad de texto que atribuimos a cada acontecimiento sólo indica algo sobre cómo se modela la *atención*. La atención que se presta a los diversos elementos nos da una imagen sobre la concepción que en la fábula le está siendo comunicada al lector. Esa es la causa de que haya elegido comentar este asunto ahora y no en el capítulo 3. La atención que se presta a cada elemento se puede analizar sólo *en relación* con la atención que se presta a todos los demás elementos. Si consideramos esta división de la atención como el objetivo principal de la investigación, no debemos limitarnos a contar líneas solamente, sino que deberíamos pretender el establecimiento de comparaciones y cálculos como ayuda. De hecho, éste era también el objetivo principal de Müller: el hecho de que algunos de sus estudiantes hayan perdido de vista, en ocasiones, esa meta originaria no hace disminuir el interés de su empresa.

### *Ritmo global*

Para lograr un análisis del ritmo narrativo es necesario elaborar primero un estudio general sobre el curso del tiempo en la fábula. Esto se comentó ya en el apartado «Cronología». Una vez hecho el

estudio sobre la cantidad de tiempo que cubren diversos acontecimientos o series de acontecimientos, *episodios*, se hace posible usar estos datos para determinar el ritmo global. Tomemos como ejemplo la historia de toda una vida del tipo frecuente en el siglo XIX. La fábula contiene el nacimiento del héroe, su infancia, adolescencia, servicio militar, primer amor, el periodo de ambición social y su muerte. Es posible determinar el número de páginas que se dedican a cada episodio. A menudo, este sencillo ejercicio por sí sólo aclararía que a ciertos episodios se les conceda más atención que a otros. La infancia, por ejemplo, a menudo se resume rápidamente, mientras que el «primer amor» recibe una atención mucho más detallada. Por otro lado la novela puede reflejar también una división equitativa de la atención. En *Dombey e hijo* de Dickens, por ejemplo, la historia comienza con el nacimiento de Paul Dombey. En ese momento su padre tiene cuarenta y ocho años. Transcurrido aproximadamente un tercio de la historia muere Paul, a la edad aproximada de doce años. La historia continúa hasta la vejez de Dombey, así que podríamos decir que, en lo concerniente al ritmo, la muerte de Paul tiene lugar «en el momento justo», porque entonces a Dombey le quedan unos veinte años más de vida.

Se exprese la atención más o menos equitativamente en la fábula, siempre habrá una especie de alternancia entre la presentación extensa y el resumen. Esta alternancia se considera generalmente la característica más importante del género narrativo: sea como fuere, es claramente un señalizador de importancia. Lubbock ya hizo una distinción entre estas dos formas. La *escena* y el *resumen*. Se ha señalado correctamente que este contraste relativo debería llevarse hasta su extremo. Por un lado podemos distinguir la *elipsis*, una omisión en la historia de una parte de la fábula. Cuando a una cierta parte de tiempo de una fábula no se le presta ninguna atención, la cantidad de TF (tiempo de fábula) es infinitamente mayor que el TH (tiempo de historia). Por otro lado podemos distinguir la *pausa*, cuando un elemento que no ocupa tiempo (por lo tanto, un objeto y no un proceso) nos es presentado en detalle. El TF es entonces infinitamente menor que el TH. Normalmente es éste el caso en los fragmentos descriptivos de tesis. Esto se comentará en el próximo capítulo.

Tanto el resumen como la declaración se deberían considerar relativamente, en su relación recíproca. La forma más sencilla de establecer una comparación así es elaborando una especie de tiempo ideal, una línea de cero. La *isocronía* real, una coincidencia completa del TF y el TH, no se puede determinar con precisión. Podemos, sin embargo, aceptar que, por ejemplo, un diálogo sin comentario ocupa tanto en TF como en TH. El diálogo, y en prin-

cipio cualquier *escena*, cualquier presentación detallada de un acontecimiento con pretensiones de isocronía, funciona entonces como punto de comparación. Por *escena*, queremos dar a entender aquí un segmento de texto en el que  $TF=TH$ . En total, se podrían distinguir cinco *tempi*:

Elipsis: $TF = n$ $TH = \emptyset$	así: $TF > \infty TH$
Resumen:	$TF > TH$
Escena:	$TF = TH$
Deceleración:	$TF < TH$
Pausa: $TF = \emptyset$ $TH = n$	así: $TF < \infty TH$
	(Aquí $>$ significa mayor que
	$<$ significa menor que
	$\infty$ significa infinito
	$=$ significa es $\pm$ igual.)

Mi presupuesto es que se puede dividir cualquier narración en secciones, cada una de las cuales corresponderá a uno de estos cinco *tempi*. En los apartados siguientes comentaré algunas características inherentes a cada tempo.

### *Elipsis*

Una elipsis de verdad no se puede ver realmente. Según la definición, después de todo, nada se indica en la historia sobre la cantidad de tiempo de la fábula que implica. Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo que se debería indicar. Todo lo que nos queda a veces es deducir lógicamente sobre la base de cierta información que se ha omitido algo. Lo que se ha omitido —el contenido de la elipsis— no tiene por qué carecer de importancia, al contrario. El acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida. O el acontecimiento es tan difícil de expresar verbalmente, que es preferible mantener un total silencio sobre él.

Otra posibilidad que ya he mencionado es la situación en la cual, aunque el acontecimiento ha tenido lugar, el actor quiere negar el hecho. Acallándolo intenta que deje de existir. Así la elipsis se usa con propósitos mágicos, como exorcismo.

¿Cómo vamos a descubrir estas elipsis que pueden, aparentemente, ser tan importantes que parece valer la pena buscarlas? Para empezar, nuestra atención se dirige a veces hacia un acontecimiento elidido a causa de una retrospectión. No es siempre posible localizar una elipsis de esta clase, exactamente, en la fábula. Sabemos que algo tiene que haber ocurrido, y a veces sabemos aproximadamente dónde, pero normalmente es difícil indicar la localización exacta.

Sí sucede a veces, sin embargo, que la elipsis se indique. Se hace una mención al tiempo que se ha pasado por alto. Si un texto reza:

a) Cuando volví a Nueva York dos años después.

Sabemos exactamente al tiempo que se ha marginado. Está aún más claro cuando la elipsis se menciona en una frase aparte:

b) Pasaron dos años.

De hecho ésta ya no es una elipsis, pero se podría denominar resumen mínimo o más bien resumen a la velocidad máxima; dos años en una frase.

Una pseudoelipsis así, o miniresumen, se puede agotar con una breve especificación sobre su contenido:

c) Pasaron dos años de amarga pobreza.

La pseudoelipsis comienza a parecerse cada vez más a un resumen. Si todavía consideramos la siguiente frase como pseudoelipsis o si la etiquetamos de resumen, depende tan sólo de hasta dónde queremos llegar: la frontera entre ambos tempi es flexible:

d) Pasaron dos años de amarga pobreza, en los que perdió dos hijos, se quedó sin trabajo, y fue arrojada de su hogar porque no podía pagar el alquiler.

### Resumen

Pretendía que este último ejemplo mostrase lo difícil que es elaborar una línea divisoria absoluta; de hecho, está bastante claro que deberíamos referirnos a él como ejemplo. En el c) la especificación de contenido indicaba una *situación*. No se menciona ninguno de los acontecimientos de esos dos años elididos, aunque sea improbable que no tuviese lugar ninguno. En d), sin embargo, se presentan varios elementos, al menos tres, pero probablemente cuatro o más. Los hijos murieron probablemente uno tras otro y esa pérdida cuenta entonces como dos acontecimientos. El alquiler impagado supone un buen número de acontecimientos, las visitas del casero, la desesperación de la mujer y su expresión, sus intentos de encontrar dinero y el fracaso de esos intentos. La mujer es desahuciada. ¿Luego qué? En ese momento, en la fábula, cambia la situación. Por consiguiente, cambia el ritmo de la narración. Se adopta un tempo más lento, el próximo acontecimiento —¿un encuentro?, ¿una herencia?, ¿un descubrimiento?— debe alterar la situación ra-

dicalmente. Por consiguiente, este acontecimiento clave recibe toda la atención. Éste al menos es el modelo en términos muy generales en la tradición de la novela. Los denominados «clímax dramáticos» —acontecimientos con una fuerte influencia en el curso de la fábula—, los puntos sin retorno, momentos en los que cambia la situación, que rompen una línea, se presentan por extenso en escenas, mientras que los acontecimientos insignificantes —insignificantes en el sentido de que no tienen una gran influencia en el curso de la fábula— se resumen rápidamente. El comienzo de *Oliver Twist* de Dickens, un ejemplo sobresaliente de la novela realista, exhibe algo parecido a este ritmo. El nacimiento de Oliver se presenta con gran amplitud: tres páginas. Luego, a la edad de nueve meses, se envía al héroe a una institución benéfica. La situación en ella se esboza en página y media y de repente Oliver tiene nueve años y es conducido a otra parte: tres páginas. El ritmo de *Madame Bovary* de Flaubert es muy distinto. Muchos acontecimientos, que cabrían esperar que hubiesen sido presentados como clímax dramáticos, reciben un rápido resumen, mientras que acontecimientos rutinarios —por ejemplo, situaciones que suceden cada semana, se presentan ampliamente. Esta inversión del ritmo tradicional es, por supuesto, muy adecuada en una fábula que refleja el aburrimiento, el vacío de la existencia de una persona. En gran medida la originalidad de la obra de Flaubert viene determinada por esta técnica. Como debería estar claro por lo anteriormente dicho, el resumen es un instrumento perfecto para presentar información de fondo, o para conectar varias escenas. La posición del resumen en una historia depende mucho del tipo de fábula implicada: una fábula de crisis exigirá muchos menos resúmenes que una fábula de desarrollo (ver apartado *Duración: dos tipos*, pág. 45).

## Escena

Si nos paramos a pensarlo, la escena es, por definición, mayoritaria. Eso es inevitable. La cuestión no es, como ya he dicho, sencillamente contar páginas y estimar el significado de un acontecimiento por medio de cifras. Una investigación de esa clase sólo resultaría en pistas sobre relaciones internas entre los diversos tiempos. Esta relación no es siempre la misma.

Aunque tradicionalmente el objetivo solía ser una alternativa equitativa entre resumen y escena, para no cansar al lector con un tempo demasiado rápido, ni aburrirlo con uno demasiado lento, con el transcurso del tiempo, se ha sentido un rechazo hacia el modelo estereotipado.

Ya hemos visto en *Madame Bovary* que las escenas suelen presentar un acontecimiento extensamente en calidad de *ejemplo* de toda una serie de acontecimientos semejantes. Cada jueves la heroína iba a Rouen a visitar a su amante: así sigue una larga escena en la que se presenta en detalle una de esas visitas. El efecto de esta técnica es el de anular la novedad del acontecimiento, indicar que la rutina diaria se ha restablecido en la vida de Emma, en el momento exacto que pretende demostrar sus esfuerzos por romper con esa rutina. Una empresa desesperada habrá de ser nuestra conclusión. Proust, al que Flaubert inspiró mucho, también mostraba una preferencia por las escenas. Pero su obra funciona de una forma distinta. En *En busca del tiempo perdido* las escenas son a menudo la *primera* de una serie de escenas similares. Esto las transforma en anticipaciones. La curiosidad, la intensidad de las sensaciones de la «primera vez» justifican, en estos ejemplos, lo profuso de la presentación.

En una *escena* la duración de la fábula y la de la historia son aproximadamente iguales. Será probablemente útil indicar por qué esa coincidencia no se puede calificar con un adverbio distinto de «aproximadamente». La mayoría de las escenas están llenas de retrospecciones, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones. Esto es comprensible si nos damos cuenta de que una escena realmente sincrónica en la que la duración de la fábula coincidiera completamente con la de la presentación en la historia, sería ilegible. Los momentos en blanco de la conversación, las observaciones sin sentido o incompletas se suelen omitir, incluso un escritor que intenta darles lo que es suyo a estos aspectos de la conversación —como Marguerite Duras— se ve obligado a reducirlas considerablemente, por el peligro de ilegibilidad. Si un escritor desea llenar una escena, empleará automáticamente material más emocionante —material que pueda servir también para conectar los capítulos precedente y posterior. Así, una escena consta a menudo de un momento central a partir del cual la narración puede proseguir en cualquier dirección. En esos casos, la escena es realmente antilineal. La coincidencia del TF y el TH ya no es más que apariencia. Un ejemplo muy claro de esta paradoja es *El extranjero* de Camus. Esta novela, en la que se mantiene la secuencia cronológica se compone casi por completo de escenas. Naturalmente estas escenas no pueden coincidir completamente con el tiempo de la fábula. Después de todo, éste ocupa unos pocos días. De hecho, son pseudoescenas, escenas que se presentan de una forma fuertemente acelerada, y en las que debe haber presente un sin fin de elipsis invisibles. Esta falta de sincronía se indica incluso explícitamente, cuan-

do Meurseault, el protagonista, consulta su reloj con regularidad para asegurarse de que es, de nuevo, mucho más tarde. Las escenas, normalmente de lento desarrollo, se usan aquí para indicar la rapidez del tiempo junto con el vacío inconmensurable a la hora de llenarlo: se refleja un exceso de tiempo cuando se sugiere demasiado poco. La escena es la forma más adecuada de hacerlo.

### *Deceleración*

Nos basta con ser breves en la cuestión de la deceleración, un tempo que está en contraste directo con el resumen. En la práctica este tempo se da rara vez. Es en extremo difícil conseguir una perfecta sincronía en una escena, porque pronto se experimenta la excesiva lentitud de la presentación. A pesar de todo, no se puede ignorar la posibilidad teórica de este tempo. Aunque en general se le margina para su uso sólo en pequeñas secciones de la narración, puede con todo tener un gran poder creador. En los momentos de gran suspense, la deceleración puede operar a modo de lupa. Este es el caso, por ejemplo, en *L'après-midi de Monsieur Adesman*, en la que al final unos pocos segundos de la fábula se extienden a lo largo de páginas enteras. La ocasión es la largamente esperada vuelta de la hija de Monsieur Andesmas. La voz de la muchacha, sus pisadas, se pueden oír y, sin embargo, hace falta un tiempo terriblemente largo antes de que realmente aparezca. Y no se nos permite siquiera ver este último acontecimiento. Como para indicar que su retraso es definitivamente excesivo para su padre, como prueba de que la ha perdido, la llegada misma ni se presenta. Por consiguiente, sucede fuera de la historia y, hablando con propiedad, fuera de la fábula. La fábula de la novela se extiende el tiempo justo tras su partida hasta el tiempo justo antes de su vuelta.

A veces se da una breve deceleración dentro de una escena, en estos casos reforzada, por ejemplo, por una retrospectiva subjetiva. El ejemplo más frecuente es la llegada de un visitante o una carta. En el breve periodo entre el sonar del timbre y la apertura de la puerta, el actor se ve asediado por todo tipo de pensamientos, sus nervios están tensos —toda una vida cruza su mente y pasan páginas enteras hasta que acaba de abrir.

### *Pausa*

Las pausas suceden con mucha frecuencia. Este término incluye todas las secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacio-

naria. Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo. En ese caso tratamos con una pausa. No es preciso decir que una pausa tiene un efecto de fuerte retraso; por otro lado el lector olvida con facilidad que la fábula se ha parado, mientras que en una deceleración nuestra atención se dirige hacia el hecho de que el paso del tiempo se ha ralentizado.

En diversos periodos de la historia de la literatura se han mantenido distintas opiniones sobre las pausas. En Homero se evitan las pausas. Con frecuencia se sustituyen las descripciones de objetos por retrospecciones, que tienen también un efecto de deceleración, pero que, con todo, sustituyen la línea temporal rota por otra secuencia temporal.

Este es el caso durante la explicación de la cicatriz de Ulises, por la que su vieja criada le reconoce a su vuelta. El escudo de Aquiles se describe en una retrospección mientras se está haciendo. La armadura de Agamenón se describe mientras se la está poniendo, de forma que ya no podemos referirnos a una interrupción sino a una escena.

Durante el periodo de naturalismo la pausa era menos problemática. Al fin y al cabo la meta de estas novelas solía ser la de esbozar un cuadro de realidad. Para hacerlo se hacían necesarias un buen número de descripciones de objetos, mientras que el flujo del tiempo de la fábula era de importancia secundaria. Las secciones descriptivas largas y las exposiciones generalizadas de tesis no son ciertamente excepciones en este periodo. La pausa era un tempo aceptado. Y cuando una de esas descripciones llevaban a interrupciones excesivamente largas de la fábula, su presencia se justificaba vinculándolas a la visión de un espectador. Esta última solución la adoptaron los novelistas posnaturalistas. Cuando se tenía que insertar una larga descripción se aseguraban de que la costura estuviese oculta. Un actor *mira* a un objeto y se describe lo que ve. Se hace así implícito el paso de una cierta cantidad de tiempo, de forma que esas descripciones no constituyen una verdadera pausa, sino una escena. El fluir del tiempo se indica por medio de un verbo de percepción —normalmente— *ver* apoyado en muchos casos por adverbios de tiempo: *en primer lugar, posteriormente, y luego finalmente*; sugieren todos el paso del tiempo, incluso si todo lo demás indica que esto difícilmente puede ser así. De esta forma, se oculta la pausa.

La completa cuestión de la delimitación y la definición de las secciones descriptivas y de tesis como opuestas a las narrativas será brevemente comentada en el siguiente capítulo. Ahora sólo es importante señalar que esas secciones interrumpen el flujo del tiempo y operan, por lo tanto, como pausas.

#### 4. FRECUENCIA

Los dos aspectos del tiempo tratados anteriormente, orden y ritmo, se ven a menudo distorsionados por un tercero, que de momento ha recibido escasa atención en el desarrollo de la teoría literaria. Genette denomina *frecuencia* a este aspecto. Con ello quiere dar a entender la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula y en la historia.

El fenómeno de *repetición*, que está siendo discutido aquí, siempre ha tenido una faceta problemática. Dos acontecimientos no son nunca exactamente iguales. El primer acontecimiento de una serie difiere del que le sigue, aunque sólo sea porque uno es el primero y el otro no. Hablando con rigor, de igual modo sucede en la repetición verbal de un texto: sólo uno puede ser el primero. Sin embargo, una serie como:

- a) Me fui a la cama temprano. Me retiré pronto. Estaba acostado antes de oscurecer.

Será considerada por mucha gente como la repetición de un único acontecimiento: *el actor se fue a la cama temprano*. Obviamente, es el espectador, en este caso el investigador, el que recuerda las similitudes entre los acontecimientos de una serie e ignora las diferencias. Cuando me refiero a una repetición, quiero decir: acontecimientos distintos o presentaciones alternativas de acontecimientos, que muestran similitudes; éstas serán, entonces, nuestro principal centro de atención. La frecuencia más habitual consiste en la presentación única de un acontecimiento único:

- d) *The story of an Hour* de *Portrait's* de Kate Chopin: «Ella llegó por fin y abrió la puerta a la pesadez de su hermana.»

Sin embargo, una historia elaborada por completo de tales presentaciones únicas crearía un efecto muy extraño y confuso. Normalmente se usa una combinación de estas y otras frecuencias posibles. Una segunda posibilidad consiste en que un acontecimiento suceda más a menudo y se presente cada vez que ocurra. Entonces habrá una repetición de ambos niveles de forma que, de nuevo, deberíamos denominarlo en realidad una presentación única. No es éste el caso si el acontecimiento ocurre a menudo, y se presenta a menudo pero no cada vez que sucede. Si pasa algo todos los días en el transcurso de tres meses, y se presenta en cinco ocasiones, tendremos una desproporción numérica. Que una frecuencia así cree o no un efecto fuertemente repetitivo depende de la naturaleza del

acontecimiento y de la cantidad de atención que se le preste. «Cuanto más banal el acontecimiento, menos sorprendente será la repetición», podría servir de línea maestra aproximada.

Nos referiremos a una *repetición* real cuando un acontecimiento se dé sólo una vez y se presente varias. Algunas novelas experimentales utilizan profusamente esta posibilidad, en general se usa mucho más discretamente. Además, la repetición se puede disfrazar hasta cierto punto por medio de variaciones estilísticas, como en el ejemplo a). A veces las variaciones de la «perspectiva» se usan también para justificar la necesidad de una repetición, el acontecimiento puede ser el mismo, pero cada actor lo contempla desde su propio punto de vista. Este proceder se usaba ya con regularidad en la novela epistolar del siglo XVIII. Otro ejemplo famoso es *El sonido y la furia* de Faulkner.

Toda retrospcción o anticipación interna que no encaje en una elipsis, corresponderá a esta frecuencia. Al fin y al cabo, constituyen repeticiones de algo ya mencionado anteriormente.

Lo contrario de una repetición es una *presentación iterativa*: toda una serie de acontecimientos idénticos se presentan en una sola vez. Ya hemos visto ejemplos de ello. Flaubert y Proust hacen un uso sistemático de la iteración. La presentación iterativa solía considerarse subordinada de la presentación única.

Se usaba para esbozar un fondo contra el cual resaltan los acontecimientos únicos. Flaubert fue el primero en conferir a la iteración una posición dominante en su obra. Proust fue aún más lejos: su novela se compone en su mayoría de escenas iterativas. A menudo son tan extensas que su naturaleza iterativa se hace cuestionable. Una visita se describe en 80 páginas: Las conversaciones, los gestos, los huéspedes, todo se presenta en detalle. Ya no es creíble que esa visita sea un ejemplo de visitas semanales realizadas año tras año. Este será entonces un caso de pseudoiteración.

Hay tres tipos de iteración. Si *generalizan* y se refieren a hechos generales que también existen fuera de la fábula entonces se acercarán mucho a ser descripciones de situación. El inicio antes citado de *Oliver Twist* es un buen modelo: la escena en el orfanato es un ejemplo de lo que pasaba, en general, en los orfanatos de la época, aparte de la fábula de este pobre niño. También se pueden resaltar acontecimientos que se relacionan con una fábula específica pero que superan su lapso temporal. A éstas las podríamos llamar iteraciones *externas*.

c) «The Story of an Hour.» — «Y sin embargo le había amado, a veces.»

Este amor se ha sentido repetidamente, aunque no a menudo, pero se menciona en sólo una ocasión. El periodo al que se refiere supera los límites de la fábula, y la iteración podría entonces llamarse externa. No es, sin embargo, generalizador puesto que concierne a una sola mujer, la mujer que es el actor en la fábula. Además, nos encontramos también con la iteración «normal». Para favorecer una anotación rápida y eficaz he elaborado una fórmula, según la cual se pueden definir estas clases de frecuencias; permítaseme añadir con énfasis que esta fórmula no abriga pretensiones de mayor exactitud.

1F/1H: único: un acontecimiento, una presentación.

nF/nH: múltiple: varios acontecimientos, varias presentaciones.

nF/mH: múltiple: varios acontecimientos, varias presentaciones, desigual en el número.

1F/nH: repetitivo: un acontecimiento, varias presentaciones.

nF/1H: iterativo: varios acontecimientos, una presentación.

En los capítulos precedentes hemos contemplado la organización temporal de los acontecimientos de una historia. Al igual que en el capítulo anterior, esta organización se debe al efecto estructural de los acontecimientos —vistos como *procesos*— en la mayoría de los textos narrativos. En los apartados siguientes se comentarán aspectos que pertenecen a *objetos*, actores y lugares.

## 5. DE LOS ACTORES A LOS PERSONAJES

Hasta ahora he usado constantemente el término *actor*. Lo hice porque deseaba unificar las diversas entidades actuantes con el término más amplio posible. El término cubre un área mayor de lo que haría un término más específico. Con otras palabras: un perro, una máquina podrían actuar a modo de actores. En este capítulo emplearé el término *personaje*: con él quiero dar a entender al actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje. En el transcurso de este capítulo la diferencia entre el término general y el abstracto *actor* y el más específico *personaje* se irá aclarando progresivamente. Para comenzar, baste decir que un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué. Lo que significa la similitud en términos narratológicos, y cuáles sean sus limitaciones, será algo que comentaremos después. De momento aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa.

El término *actante* indica una *clase* de actores, considerados en sus relaciones entre sí. Estas relaciones mutuas vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos. Esta aproximación al actante no toma en cuenta la función semántica del actor como unidad narrativa específica. En el nivel de la historia, los personajes difieren entre sí. En ese sentido son individuales. Sobre la base de las características que les han correspondido, cada uno evoluciona de forma distinta respecto del lector. Éste llega a conocerlos, mejor o peor que otros personajes, los encuentra más o menos interesantes, se identifica con mayor o menor facilidad con ellos. El objetivo de estos párrafos no es la *determinación* (definición) de los personajes (*¿quiénes son?*), sino su *caracterización* (*¿qué son y cómo nos enteraremos?*).

### *Problemas*

Los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática que con la misma facilidad la ocultamos. Por otro lado, la gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel, sin carne ni hueso. El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este aspecto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

El primer problema que surge cuando intentamos explicar el efecto del personaje es el de trazar una clara línea divisoria entre la persona humana y el personaje. La similitud entre ambos es demasiado grande para poder hacerlo: incluso llegamos hasta el punto de identificarnos con el personaje, de llorar, reír y buscarlo a él o buscar con él. Podemos intentar solucionar este primer problema restringiendo nuestra investigación sólo a los hechos que se nos presentan bajo la forma de discurso. Pero ésta es sólo una delimitación inicial que es difícil hacer más específica y que en cualquier caso no resuelve todos nuestros problemas. Dentro del material de la historia —toda la masa de información que nos presenta el agente narrativo— es también difícil trazar líneas divisorias. Cuando nos encontramos con un retrato detallado de un personaje ya mencionado, estaremos justificados al decir que la información —el retrato— «pertenece» al personaje, «crea» el personaje, lo localiza, lo

construye. Pero todos sabemos que una historia contiene otra información, que, aunque conecta menos directamente con un personaje concreto, contribuye igualmente a la imagen del personaje que se ofrece al lector. No es siempre fácil, ni siquiera posible, determinar qué material debería incluirse en la descripción de un personaje.

Otro problema es la división de personajes en los tipos de categorías que tanto gustasen a la crítica literaria. La distinción clásica entre *personajes redondos* y *llanos*, que se ha usado durante más de medio siglo se basa en criterios psicológicos. Los *personajes redondos* son personas «complejas» que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los *personajes llanos* son estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente. Incluso si estas clasificaciones se moldearan en distinciones manejables (los intentos de hacerlo no incitan al optimismo), seguirían siendo aplicables sólo a un corpus limitado: el de la narración psicológica. Géneros enteros, como los cuentos infantiles y el policiaco, y literatura no elaborada, seguirían entonces excluidos de la observación. Es posible una distinción sobre la base del modelo actancial, pero sólo si se refiere a las relaciones entre los elementos de la fábula y no a la forma en que se «encarnan» en la historia. De nuevo, esto nos capacitaría para definir la visión específica que recibe el lector sobre cada personaje. Es esencial que establezcamos un criterio para la clasificación de personajes narrativos específicos, si hemos de explicar el efecto del personaje. Un resumen del tipo de información que el lector tiene a su disposición para elaborar una imagen de un personaje; y otra de la información que usa realmente al hacerlo, haría que esto fuera posible.

La denominada situación extratextual crea otro problema más: la influencia de la realidad en la historia, en cuanto la realidad juegue un papel en ella. Incluso si no deseamos estudiar, como objeto de investigación independiente, las relaciones entre texto y contexto, no podemos ignorar el hecho de que el conocimiento directo e indirecto de ciertos personajes contribuye expresivamente a su significado. El personaje del presidente Eisenhower en *The Public Burnig* de Coover no es el presidente real de los Estados Unidos tal como lo conocemos a partir de la evidencia histórica. Pero la impresión que recibamos de ese personaje depende, en gran medida, del enfrentamiento entre nuestra imagen de Eisenhower y la que ofrece la historia, que a su vez está determinada por otro contexto. La influencia de los datos de la realidad es tanto más difícil de determinar puesto que están implicados la situación personal, el conocimiento, el contexto, el momento histórico, etc., del lector.

Finalmente, la descripción de un personaje está siempre muy

matizada por la ideología del investigador, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos. Por consiguiente, lo que se presenta como descripción no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito. Los personajes son objeto de ataques y defensas como si fueran personas. Además, autor y personajes se consideran uno y el mismo. La crítica existencialista tendía a hacer esto. Los sentimientos se dispararon ante la publicación de *Lolita* de Nabokov. La mentalidad de Humbert era completamente errónea, era un hipócrita inmoral y esto se podía probar con citas del texto. Si estudiamos, sin embargo, todas las expresiones del hablante de primera persona, entonces, como poco, surge una imagen mucho más problemática. E incluso si el hablante de primera persona fuera hipócrita inmoral, él no querría decir que toda la novela lo fuese, o que se pretendiera que lo fuese. Haría falta mucha más investigación para respaldar esta pretensión de inmoralidad.

Estos problemas no se han presentado por nada. No se deberían negar ni ignorar. Por el contrario, deberían formularse y categorizarse con claridad. Los comentarios ideológicos y los juicios de valor no se deben censurar, pero se deberían clasificar correctamente. Sólo entonces se podrán discutir, y esto sólo puede beneficiar al análisis.

Un procedimiento así es más productivo que los comentarios que no superan un nivel emocional. El modelo que sigue podría ayudar a facilitar este procedimiento.

### *Lo predecible*

Sobre la base de ciertos datos, el personaje se hace más o menos predecible. Estos datos lo determinan. Para comenzar nos referimos a información que concierne a la situación no textual, en la medida en que le sea conocida al lector, consideramos esa sección de la realidad a la que se remite la información sobre la persona como marco de referencia. El cual no es nunca el mismo para cada lector, o para el lector y el escritor. Por marco de referencia queremos dar a entender la información que puede con algún grado de certidumbre llamarse común. Para todo lector americano, el *Eisenhower* de Coover encaja en un marco de referencia.

Los personajes históricos se llevan a menudo a las novelas. A Napoleón incluso nos lo encontramos con cierta frecuencia. Los personajes legendarios como el rey Arturo, o Santa Claus también encajan en un marco de referencia. En contraste con lo que se puede esperar en un principio, los personajes históricos no están determinados más poderosamente que los legendarios. Por el contrario, a los personajes de leyenda se les pide un cierto comportamiento

estereotipado y atributos prefijados; si la historia se alejase demasiado de esos rasgos prefijados ya no serían reconocibles. Santa Claus ama a los niños; toda su calidad de personaje legendario se basa en eso. Es difícil imaginar una historia sobre Santa Claus en la que el buen hombre le juegue una mala pasada a un niño.

Cuando están implicados los personajes históricos las posibilidades son algo mayores. Puesto que estamos más seguros de la identidad del personaje, se podrá mostrar (y aceptar) con mayor facilidad una faceta desconocida; un tirano en una situación de debilidad; un santo con dudas o tentaciones, un partido que se hace revolucionario. Pero así las posibilidades son también limitadas a causa del marco de referencia. Un Napoleón maduro que fuese presentado como un pobre crearía un extraño efecto; ya no sería Napoleón. Los personajes míticos y alegóricos encajan de otra forma más en un modelo prefijado a partir de nuestro marco de referencia. La diosa de la justicia no puede tomar decisiones deshonestas, sin destruir su identidad como personaje. Sólo será problemática una diosa de la justicia de aguda mirada para aquellos que sepan que es ciega. Todos estos personajes que podríamos denominar *referenciales*, a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes. O no. En ambos casos la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que éste crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra. Optar por un personaje referencial significa, en este sentido, optar por ese enfrentamiento. La determinación subsiguiente, y la medida en que se realice, puede por lo tanto constituir un interesante objeto de investigación.

Los personajes referenciales están determinados más profundamente que los demás. Pero, de hecho, cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final. Toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades. La referencia a un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y, en general, esto entonces pone en marcha toda una serie de limitaciones. Un *él* no puede encontrarse embarazado involuntariamente. Una *ella* no puede, en general, ni convertirse en sacerdote católico ni en albañil. Esas limitaciones se relacionan también con la posición actancial que mantiene el personaje (ver capítulo 1, 3). En cuanto determinadas tradicionalmente, estas limitaciones se encuentran sujetas a cambios. Un análisis más profundo revelará probablemente que las mujeres pueden operar como sujetos sólo en ciertas fábulas en las que el objeto constituye una característica del

sujeto (felicidad, sabiduría) y no un objeto concreto que precisaría de un largo viaje o de una tarea física de las que ponen a prueba. Así, los tópicos tratados en 1, 3 y las especificaciones de los personajes que hemos comentado aquí están fuerte y mutuamente relacionados. Cuando un personaje se indica con *yo* no serán (todavía) aplicables las restricciones sexuales, pero en ese caso son posibles otras restricciones. El personaje *Yo* no se presenta desde una distancia espacial, lo que, a su vez, supone todo tipo de limitaciones. Cuando al personaje se le atribuya su propio nombre, éste determina no sólo su sexo/género (como norma), sino también su posición social, origen geográfico, y a veces más. Los nombres pueden también estar *motivados*, pueden contener alguna referencia a características del personaje. A esta categoría no pertenecen sólo nombres como Pulgarcito o Blancanieves. El Poirot de Agatha Christie ostenta una cabeza en forma de pera. Miss Marple (la señorita Marple) no es sólo una mujer, sino que también está soltera, y ese estado supone un cierto número de cualidades estereotipadas conectadas con las damas mayores y solteras: curiosidad, mucho tiempo libre, fiabilidad, inocencia, ingenuidad; características necesarias para el desarrollo de las fábulas. De hecho, a causa del vínculo inseparable entre el título de señorita y el apellido Marple —razón también para considerar el «señorita» como nombre propio— este personaje es también enormemente referencial.

Un retrato, la descripción del exterior de un personaje, limita más aún las posibilidades. Si un personaje es viejo, hará cosas distintas de las que haría si fuese joven. Si es atractivo vive de forma distinta que si fuese feo. La profesión determina mucho también el marco en el que tienen lugar los acontecimientos o a partir del cual reciben su significado. Un albañil se cae de un andamio (*L'Assommoir*, Zola); tarde o temprano un minero se verá atrapado en una galería que se ha hundido (*Germinal*, *Sans Famille*) si es que no muere de alguna enfermedad respiratoria; un soldado muere en el frente o se le envía a países lejanos (Hemingway, *Adiós a las armas*). Ninguno de estos factores determinantes son absolutamente seguros. El hecho de que se mencione la profesión, el sexo, factores externos o peculiaridades de la personalidad crea una expectativa. La historia puede dar la respuesta, pero puede igualmente dejarla sin desarrollo.

El *género* juega un papel en lo predecible que sea un personaje. Un detective debe, en principio, encontrar el asesino. Esta expectativa ligada al género se rompe a veces: por ejemplo en *La habitación cerrada* de Sjöwall y Wahlöö, en el que el personaje es detenido por otro crimen y los misterios nunca se resuelven por completo. Las alteraciones a que está sujeto un género, se ven influencia-

das por el juego entre la evocación, la satisfacción y la frustración de lo esperado. Cuanto mayor la determinación, mayor el cambio de la tensión generada por las preguntas sobre el desenlace a la tensión generada por la pregunta de si el personaje realizará lo que pretende y/o se escapará de ello. Lo predecible de un personaje está fuertemente relacionado con el marco de referencia del personaje. Pero el efecto de lo predecible depende también de la actitud del lector hacia la literatura y del libro que está leyendo. ¿Tiende a «reescribir» o se dejará llevar por la historia? ¿Lee rápidamente o interrumpe su lectura a menudo para pensarla detenidamente? La información sobre lo predecible en un personaje sólo puede ofrecer pistas sobre su determinación potencial. La pronosticabilidad real no se ha probado.

Es interesante analizar la forma en la que la posible determinación surge en la historia. En muchos casos, concluimos *después* que un cierto detalle sobre un personaje estaba relacionado con un acontecimiento, o con una serie completa de acontecimientos. Establecer conexiones, coherencia, de esta forma no es lo mismo que señalar lo predecible *de antemano*. Lo predecible facilita la búsqueda de coherencia, contribuye a la formación de la imagen de un personaje a partir de una abundancia de información. Pero no es la única forma de componer esa imagen. Podemos distinguir diversas relaciones entre datos, sobre la base de los cuales se puede formar también una imagen de un personaje.

### *Elaboración del contenido*

Cuando un personaje aparece por primera vez no sabemos todavía mucho sobre él. Las cualidades que se implican en la primera presentación no son «captadas» completamente por el lector. En el curso de la narración las características pertinentes se repiten con tanta frecuencia, pero de formas distintas, que surgen de forma más o menos clara. La repetición es por lo tanto un principio importante de construcción, al crear la imagen de un personaje. Sólo cuando nuestra atención se ha centrado en ello varias veces comenzaremos a ver, por ejemplo, la tendencia de Frits Van Egters (*Las tardes*, de Van het Reve) a darse cuenta de la calvicie de los demás como característica de este personaje. Y sólo entonces somos conscientes de que ese rasgo reaparece constantemente a lo largo de la narración.

Además de la repetición, el almacenamiento de datos también cumple una función en la construcción de una imagen. La *acumulación* de características hace que los datos anteriores se unan y complementen, y formen así un todo: la imagen de un personaje.

En *Las tardes* no somos testigos sólo de la preocupación de Frits hacia la calvicie, sino también de su obsesión por otros indicios de decadencia: el otoño, la enfermedad, la vejez, la muerte, el tiempo. Y estos hechos *conjuntamente* comunican una clara imagen del personaje, en las áreas en las que los datos desconectados podrían haber sido sorprendentes, pero no especialmente significativos.

En tercer lugar, las *relaciones* con los demás determinan también la imagen de un personaje. La relación del personaje consigo mismo en un fase anterior pertenece también a esta categoría. Estas relaciones se pueden dividir en *similitudes* y *contrastes*. Necesitamos un modelo semántico para describir estas categorías, las cuales serán presentadas en el próximo apartado.

Finalmente, los personajes pueden cambiar. Los cambios o transformaciones que sufre uno alteran a veces toda la configuración de personajes tal como aparecía durante el análisis de las relaciones mutuas. Una vez seleccionados los rasgos más importantes de un personaje, será más fácil seguirles el rastro a las transformaciones para describirlas con claridad.

La repetición, la acumulación, las reacciones con otros y las transformaciones son cuatro principios distintos que operan conjuntamente para construir la imagen de un personaje. Sin embargo, sólo cabe describir su efecto cuando el contenido del marco del personaje haya sido, a grandes rasgos, descubierto.

### *Rellenando el contorno*

¿Cómo determinamos cuáles son las características pertinentes de un personaje y cuáles las secundarias? Un posible método es la selección de *ejes semánticos* pertinentes. Los ejes semánticos son pares de significados opuestos. Rasgos como *grande* y *pequeño* podrían ser ejes semánticos pertinentes; o *rico-pobre*, o *hombre-mujer*, *amable-cruel*, *reaccionario-progresista*. La selección de los ejes semánticos supone centrarse sólo, de entre todos los rasgos mencionados —normalmente una cantidad no manejable—, en aquellos ejes que determinan la imagen del mayor número de personajes posibles, positiva o negativamente. De los ejes que implican sólo a unos pocos incluso en un solo personaje, sólo se analizarán los «fuertes» (sorprendentes o excepcionales) o los que se relacionen con un acontecimiento importante. Una vez hecha una selección de ejes semánticos pertinentes, ésta puede funcionar como medio de localización de las similitudes y las oposiciones entre las personas. Con la ayuda de esta información podremos determinar las cualidades con que se ha dotado a un personaje. Algunos co-

rresponden a un papel social o familiar. En ese caso entrará en juego la determinación. Un personaje es, por ejemplo, campesino y padre. Ambos papeles determinan fuertemente la clasificación que recibe. En un caso como éste a nadie sorprendería si el personaje —en una historia tradicional— fuese fuerte, trabajador y estricto. Lo opuesto a fuerte es débil; a trabajador, vago; a estricto, flexible. El otro polo de estos ejes se llena probablemente con un personaje cuyo papel es igualmente claro. Sorprendería poco si el campesino tiene su contraste en su débil y afeminado hijo estudiante. Según este prejuicio, el joven será holgazán. La calificación de «flexible» es difícilmente aplicable al hijo; no ocupa la clase de situación de poder que le permita elegir entre la rigidez y la indulgencia. Este polo lo llenará —¿cómo iba a ser de otra forma?— su madre. Si intentásemos ahora reunir las diversas calificaciones que hemos aislado para todos estos personajes, acabaría con un diagrama de la naturaleza del que viene a continuación, el cual, para mayor claridad, se ha esbozado incompleto.

Papel del personaje \ Calificación	Fuerza	Diligencia	Flexibilidad
Campesino/padre	+	+	-
Estudiante/hijo	-	-	∅
Madre	∅	∅	+

Donde: += polo positivo  
 -= polo negativo  
 ∅ = no marcado.

Tenemos como resultado el cuadro de un conjunto de personajes, fuertemente determinados por papeles sociales y familiares. El padre no sólo está clasificado fuerte, sino que es también la persona más fuertemente calificada. Dos de las tres calificaciones marcan como positivo; las tres se le aplican. La madre juega un papel menos preeminente de acuerdo con su posición social. Está marcada con una sola cualidad, aunque positiva. El joven está marcado en dos ocasiones, ambas de forma negativa. Las relaciones mutuas entre los personajes son visibles inmediatamente. De este modo se pueden delinear conjuntos de personajes estructurados de forma más compleja.

Una vez analizados qué personajes están marcados en cierto eje

semántico, seremos capaces de diseñar, usando un diagrama como el anterior, una jerarquía de personajes fuerte y débilmente marcados. Si un cierto número de personajes están marcados por los mismos ejes con los mismos valores (positivos o negativos) podrán considerarse personajes *sinónimos*: personajes de igual contenido. Se podrán así sacar a la luz duplicaciones apenas visibles de personajes. No hay que limitarse, sin embargo, a divisiones en ejes demasiado simplistas. Puede ser de utilidad determinar si las diferencias de *grado* y *modalidad* son evidentes en cada calificación. El *grado* puede transformar una escala polar en otra matizada: muy fuerte, razonablemente fuerte, no lo bastante fuerte, algo débil, un debilucho. La *modalidad* puede dar el mismo resultado: ciertamente, probablemente, quizá, probablemente no. En especial si se han descubierto personajes sinónimos podremos conseguir un valioso refinamiento del modelo descriptivo.

Quien desee continuar más allá la investigación de los contenidos del personaje puede examinar las conexiones que existan entre las diversas características. ¿Están, por ejemplo, en ciertos sexos siempre combinados con una posición ideológica concreta? En muchas novelas del xvii y del xviii se puede discernir una clara conexión entre el sexo masculino y la ideología militarista. No hay, sin embargo, ninguna conexión en el mismo corpus entre el sexo femenino y una actitud pacifista. En los personajes femeninos, el eje militarismo-pacifismo queda, por lo tanto, sin marcar. La cuestión que surge en relación con esto sería si el hecho de que un cierto personaje o grupo de personajes (por ejemplo, todas las personas con un mismo papel) que no están marcados en un cierto eje tiene o no algún significado. No tiene por qué, desde mi punto de vista, ser significativo, pero tampoco tiene por qué ser inexpresivo. El hecho de que en las novelas del siglo xvii las mujeres no tomasen un claro partido a favor o en contra de la guerra se puede ciertamente considerar significativo: indica algo sobre su (falta de) posición social.

Un personaje no exhibe sólo similitudes y diferencias respecto a otros personajes. A menudo hay una conexión entre el personaje, su situación y su contexto. Ello se comentará más adelante. De momento sólo deseo señalar la posibilidad de analizar los contenidos de un personaje y de examinar más profundamente la conexión con su contexto.

Finalmente, la descripción obtenida de un personaje se puede contrastar con un análisis de las *funciones* que ejecuta en una serie de acontecimientos (ver capítulo I). ¿Qué clases de acciones ejecuta un personaje y qué papel juega en la fábula? Este enfrentamiento puede ofrecer información sobre la construcción de la historia respecto a la fábula. Los cambios en el personaje suelen coincidir con ciertos

acontecimientos en la fábula. A causa de un acontecimiento, pueden tener lugar alteraciones en la construcción de un personaje, y pueden cambiar las relaciones internas entre los diversos personajes. A la inversa, las alteraciones en la estructura de un personaje pueden tener influencia en los acontecimientos y determinar el desenlace de la fábula.

### *Fuentes de información*

La próxima cuestión respecto a la historia es la siguiente: ¿Cómo llegamos a tener nuestra información sobre un personaje? Hay dos posibilidades. O bien el personaje mismo menciona explícitamente las características o las deducimos de lo que hace. En realidad sólo será correcto referirse a una *calificación* cuando el personaje dé directamente la información. Hay varias posibilidades para que lo haga. Si un personaje habla sobre sí mismo y a sí mismo estará practicando un autoanálisis. No podemos estar seguros de que se esté juzgando correctamente, y la literatura nos muestra muchos casos de autoanálisis inmaduro, «no fiable», engañoso, incompetente o desequilibrado. Los géneros especialmente adecuados a esta forma de calificación son obviamente los autobiográficos: diario, confesiones, novela autobiográfica. En *The Tell-Tale Heart*, E. A. Poe deja que su personaje explique por qué no está loco, aunque haya asesinado a alguien, y estas confesiones demuestran claramente, por su negación, la existencia de su locura. Un personaje les puede hablar a otros sobre sí mismo. Normalmente recibirá una respuesta, de forma que la calificación se hará múltiple al derivarse de varias fuentes. Si un personaje dice algo sobre otro personaje, lo que diga puede o no conducir a un enfrentamiento. El personaje en discusión puede o no estar presente. Si lo está, puede reaccionar, confirmando o negando lo dicho. Si no lo está, puede o no saber ya lo que la gente cree de él. Una tercera posibilidad de calificación explícita está en un tercer elemento fuera de la fábula: el narrador se expresa sobre el personaje. Este agente puede ser un juez más o menos fiable. El que, por ejemplo, presenta a Dombey en *Dombey e hijo* de Dickens como un hombre del todo decente no es fiable. A veces esto supone una ironía obvia. Cuando un personaje se presenta por medio de sus acciones podemos deducir de ellas algunas calificaciones implícitas. Esta calificación implícita e indirecta se puede denominar *calificación por función*. Un desertor será, por tanto, calificado de pacifista o de cobarde. Un revolucionario que forma parte de la guerrilla se presentará como epicúreo o hipócrita. Además un personaje le puede hacer algo a otro que califique a este

último, o que lo lleve a calificarse a sí mismo. Un detective que desenmascara a un asesino lo califica de tal. En ese caso la calificación se explicita. Pero antes de que tenga lugar la detención final el detective puede lanzar a su víctima a una trampa de forma que se califique a sí mismo como asesino. Puede también, sin palabras, ponerle una pistola en el pecho, sacar una prueba y calificarlo directamente de asesino.

Si incorporamos ahora las diversas posibilidades de frecuencia, se hará posible una mayor diferencia. Se podrá considerar cada calificación como *única* o *repetitiva*. Una calificación única es siempre durativa de forma que las posibilidades de frecuencia se limitan a dos. La calificación implícita por medio de la acción que se puede dividir en acciones *potenciales* (planes) y *realizadas*.

Resumiendo: la diferencia entre la primera y la segunda categoría de fuentes de información es que la primera conduce a una calificación explícita y la segunda a una implícita. Las calificaciones explícitas arrojan más luz que las implícitas, pero esa luz no tiene por qué ser fiable. Las calificaciones implícitas e indirectas se pueden interpretar de formas distintas por lectores distintos, como en el caso del desertor. Pero las calificaciones implícitas pueden ofrecer también un medio de descubrir mentiras y revelar secretos. (Ver cap. III, parte I.)

Sobre la base de este estudio de las fuentes de información, se puede elaborar una división clasificando al personaje según el grado de *énfasis* con el que se le califica. Cuanto mayor sea el número de formas en que se comunique una calificación, *con mayor frecuencia* se calificará el personaje, y mayor será el énfasis que reciba. Se puede conseguir una conjunción con el número de ejes semánticos con que se marca, y una clasificación del personaje, que sea algo más plausible y sutil que lo normal basado en *personajes enteros y planos*.

Por conveniencia haré de nuevo una lista de las fuentes de información posibles, esta vez en un diagrama. El diagrama no es más que un resumen de este párrafo. Se refiere sólo a la forma en que se da la información sobre el personaje. Cabe colocar a cualquier personaje que nos encontremos en una narración en una de estas veinte categorías. Además ese personaje ocupa naturalmente un lugar en, o con respecto a, el modelo actancial en el análisis semántico. En principio se han cubierto todas las posibilidades. No es preciso decir que aquí también será el investigador el que decida cuánto esfuerzo desea invertir en la descripción de un personaje.

El diagrama debe leerse como sigue. Cada línea presenta una combinación específica de diversos datos referidos a la forma en que se ofrece la imagen de un personaje. Las combinaciones posi-

bles vienen indicadas con números, los diversos aspectos de la presentación con letras.

	a) Método	b) Frecuencia	c) Sujeto-objeto	d) Destinatario	e) (a/en presencia de)	f) Realización
1.	+	-	+	+	∅	∅
2.	+	+	+	+	∅	∅
3.	+	-	+	+	+	∅
4.	+	+	+	-	+	∅
5.	+	-	-	+	∅	∅
6.	+	+	-	+	∅	∅
7.	+	-	-	-	+	∅
8.	+	+	-	-	+	∅
9.	-	-	-	+	∅	-
10.	-	+	-	+	∅	-
11.	-	-	-	+	∅	+
12.	-	+	-	+	∅	+
13.	-	-	-	-	+	-
14.	-	+	-	-	+	-
15.	-	-	-	-	+	+
16.	-	+	-	-	+	-
17.	-	-	-	-	-	-
18.	-	+	-	-	-	-
19.	-	-	-	-	-	+
20.	-	+	-	-	-	+

a) Explicito + implícito -

b) Único - repetitivo +

c) Personaje sobre sí mismo + personaje sobre otro -

d) Sujeto sobre sí mismo + sujeto sobre otro -

e) No-sujeto = objeto + no-sujeto = no-objeto - (tercer personaje)

i) Ejecución + no ejecución - (plan)

### *El problema del héroe*

Desde los mismos orígenes del estudio de la literatura ha sido costumbre referirse al *héroe* de una historia. ¿Quién es el héroe? Esta pregunta se formula a menudo. Normalmente se realiza una elección intuitiva.

En ocasiones se hacen intentos de definir el término *héroe*, pero

no han tenido ningún resultado concreto. Se puso como criterio la habilidad del lector para identificar al héroe. Pero ésta difiere en muchos casos según el lector. Se ha sugerido otro criterio: la cantidad de aprobación moral que recibe el héroe del lector. De nuevo ello varía según el lector y es difícil de determinar. Sin embargo, la historia de la literatura ofrece ejemplos de la evolución del héroe que parecen cumplir con este requisito moral. Los héroes del XIX eran personajes capaces de sobrevivir en una sociedad dura y despiadada, o que lo intentaban pero fracasaban. El héroe existencial es antiburgués y está comprometido políticamente. Las preguntas respecto a la identidad del héroe quizá no sean pertinentes, pero surgen tan a menudo que exigen un intento de formular criterios con los cuales tomar una decisión. Se han hecho intentos de definir el término con mayor claridad mencionando una serie de criterios según los cuales el héroe se rechazaría, o se podría explicar la elección intuitiva del lector. Mencionaré brevemente esos criterios. A veces el héroe se puede equiparar también, de muchas formas, con el *sujeto*. (Ver parte I, cap. III.)

Si el título del héroe o su denominación explícita no provocan una decisión, podemos intentar descubrir si algún personaje sobresale del modo que sigue:

- Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.
- Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes de la fábula.
- Independencia: El héroe puede aparecer solo o tener monólogos.
- Función: Ciertas acciones sólo le competen al héroe: llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.
- Relaciones: Es el que más relaciones mantiene con otros personajes.

Se debería, sin embargo, hacer una distinción entre el héroe activo y con éxito, el héroe víctima y el pasivo (Tom Wilhem Bellow, *Agarra el día*). El héroe víctima se enfrentará con sus oponentes pero no los vencerá. El antihéroe difícilmente se distinguirá por esta función, porque es pasivo. Si cumplirá, sin embargo, los otros cuatro criterios.

## 6. DEL LUGAR AL ESPACIO

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

### *Lugar y espacio*

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

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

### *Aspectos espaciales*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Contenido y función*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Relaciones con otros elementos*

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

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

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

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

### *Información*

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

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

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

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

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

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

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

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

(CHARLES DICKENS, *Grandes esperanzas*.)

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

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

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

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

## 7. FOCALIZACIÓN

### *Dificultades*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *El focalizador*

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

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

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

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

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

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

## El objeto focalizado

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

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

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

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

(JAN WOLKERS, *El beso*.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Niveles de focalización*

Comparemos las frases siguientes:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Suspense*

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

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

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

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

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

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

## 8. OBSERVACIONES Y FUENTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



### III

## Texto: Palabras

#### 1. OBSERVACIONES PRELIMINARES

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

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

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

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

## 2. EL NARRADOR

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

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

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

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

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

«Yo» y «él» son ambos «yo»

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

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

En la frase se pueden distinguir:

1. Un acontecimiento en una fábula (en este caso ficticia): el sonido de una voz perteneciente a Steyn.
2. Alguien que oye la voz retumbar, que no es sensible a su timbre, y a la específica resonancia (hueca) que adquieren los sonidos en el vestíbulo.
3. Un agente hablante que nombra el hecho y su percepción.

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

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

si lo dicho anteriormente es válido, podremos reescribir:

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

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

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

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

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

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

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

### *Todo tipo de «yo»*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. COMENTARIOS NO NARRATIVOS

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. DESCRIPCIÓN

##### *Delimitación*

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

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

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

(HENRY JAMES, *The Golden Bowl*.)

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

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

(CHARLES DICKENS, *Dombey e hijo*.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Tipos de descripción*

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

#### a) La descripción referencial, enciclopédica

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

#### b) La descripción retórica-referencial

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

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

### c) Metonimia metafórica

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

### d) La metáfora sistematizada

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

### e) La metáfora metonímica

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

## f) La serie de metáforas

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

## 5. NIVELES DE NARRACIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

El fragmento f) contiene las mismas posibilidades:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Relaciones entre textos básicos e intercalados*

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

## Textos narrativos intercalados

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

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

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

### *Relaciones entre fábula básica e intercalada*

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

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

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

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

La fábula intercalada explica y determina a la básica:

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

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

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

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

### *Las fábulas se parecen*

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

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

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

### *Una indicación al lector*

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

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

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

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

### *Una indicación al actor*

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

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

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

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

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

## 6. OBSERVACIONES Y FUENTES

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

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

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

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

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

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

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

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

*Para los que quieran saber más*

### Estructuralismo

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

### Barthes y Greimas

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

### Genette

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

## Personajes

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

## Descripciones

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

## Estilo libre indirecto y uso del lenguaje personal

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

## Focalización

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

## Diálogos

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

## La audiencia y el lector

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

## Publicaciones periódicas

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

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

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



## Bibliografía

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1977.
- BAL, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, 1977, Utrecht, Hes, 1980.
- «*Mise en abyme et inconicité*», en *Littérature*, 29, 1978, págs. 116-128.
- «*Notes on Narrative Embedding*», *Poetics Today*, 2:2, 1981.
- «*On the Meaning of Descriptions*», *Twentieth Century Literature* (edición especial sobre el Análisis Estructural del Significado, editor: Nomi Tamir-Ghez), en espera de ser editado.
- BANFIELD, Ann, «*Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech*», en *Foundations of Language*, 10, 1973, págs. 1-39.
- «*The Formal Coherence of Represented Speech and Thought*», en *PTL*, 3, 1978, págs. 289-314.
- BARTHES, Roland, «*Introduction à l'analyse structurale des récits*», en Barthes c.a., *Poétique du récit*, Paris, 1977.
- BENVENISTE, Emile, «*L'homme dans la langue*», en *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, 1966.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961. Versión española: *La retórica de la ficción*, traducción de Santiago Gubern, Editorial Antoni Bosch, 1974.
- BREMOND, Claude, «*La logique des possibles narratifs*», *Communications*, 4, 1966.
- CHATMAN, Seymour, «*New Ways of Analysing Narrative Structures. with an Example from Joyce's, Dubliners*», *Languaje and Style*, 2, págs. 3-36.
- «*On the Formalist-Structuralist Theory of Character*», *Journal of Literary Semantics*.
- COURTÈS, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, 1976.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres, 1975. Versión española: *La poética estructuralista*, Anagrama, 1979.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire; Essai sur la mise en abyme*, París, 1977.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, 1973.
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Londres, 1976. Versión española: *Tratado de Semiótica General*, traducción de Carlos Manzano, ed. Lumen, 1981.

- *The Role of the Reader*, Londres, 1979. Versión española: *Lector in Fabula*, ed. Lumen, 1981.
- FOKKEMA, D. W. y Elrud KUNNE-IBSCH, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, Londres, 1977. Versión española: *Teorías de la literatura del Siglo XX*, traducción de Gustavo Domínguez, Cátedra, 1981.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Londres (1927), 1974. Versión española: *Aspectos de la novela*, ed. Debate, 1983.
- FRIEDMAN, Norman, «Point of View in Fiction. The Development of Critical Concepts», en *PMLA*, 70, págs. 1160-1184.
- GENETTE, Gérard, «Frontières du récit», en *Figuras*, II, París, 1969. *Figures*, III, París, 1972. *Narrative Discourse*, traducción de Jane Lewin, con prefacio de Jonathan Culler, Ithaca, 1980.
- GLOWINSKI, M., «Der Dialog im Roman», *Poetica*, 1-16, 1974.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*, París, 1966. Versión española: *Semántica Estructural*, traducción de Alfredo de la Fuente, Gredos, 1976.
- «Les actants, les acteurs et les figures», en Cl. Chabrol e.a., *Sémiotique narrative et textuelle*, París, 1973. Versión española: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*, Paidós Ibérica, 1983.
- *Maupassant*, París, 1976.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», en *Poétique*, 1972.
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, 1981.
- *Le personnel du roman*, Ginebra, Droz.
- HARVEY, W. J., *Character and the Novel*, Londres, 1965.
- HENDRICKS, William O., «Methodology of Narrative Structural Analysis», en *Semiotica*, 7, 1973, págs. 163-184. Versión española: *Semiología del discurso literario*, traducción de José Antonio Millán, Cátedra, 1976.
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading*, 1979.
- JAKOBSON, Roman, «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en Th. A. Sebeok (ed.), *Language and Style*, 1960. Versión española: *Lingüística y poética*, traducción de Ana M.<sup>a</sup> Gutiérrez Cabello, Cátedra, 1981. Otra versión: *Lingüística, poética, tiempo*, traducción de Juan A. Argenta, Editorial Crítica, 1981.
- KESTEREN, Aloysius y Herta SCHMID, *Modern Dramentheorie*, Kronberg/Ts., 1975.
- KITAY, Jeffrey S., ed. *Towards a Theory of Description*, New Haven (edición especial del departamento de Estudios Franceses de Yale).
- LÄMMERT, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955.
- LINK, Hannelore, *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, 1976.
- LODGE, David, «Types of Description», en *The Modes of Modern Writing*, Londres, 1977.
- LOTMAN, Yuri M., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt-am-Main, 1973. Versión española: *Estructura del texto artístico*, ed. Istmo, 1982.
- MC HALE, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL*, 3, 1978, págs. 243-287.
- MUIR, Edwin, *The Structure of the Novel*, Londres, 1949.
- PELC, Jerzy, «On the Concept of Narration», en *Semiotica*, 1971.

- PERRY, Menakhem, «Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings», en *Poetics Today*, 1979.
- «Combined Discourse», en *Poetics Today* (a la espera de ser editado).
- PLATZ-WAURY, Elke, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen, 1978.
- PRATT, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977.
- PRINCE, Gerald, *A Grammar of Stories*, La Haya, 1973.
- PROPP, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Indiana, 1938. Versión española: *Morfología del cuento*, traducción de José Arancibia, ed. Fundamentos, 1981.
- RIMMON, Shlomith, «A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction», en *PTL*, 1, 1976, páginas 33-62.
- RON, Moshe, «Free Indirect Discourse. Mimetic Language Games and the Subject of Fiction», en *Poetics Today*, 2, 2, 1981.
- SCHMID, Wolf, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoievskijs*, Munich, 1973.
- SOURIAU, Etienne, *Les 200.000 situations dramatiques*, París, 1950.
- STANZEL, Franz, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964.
- TAMIR, Nomi, «Personal Narrative and its Linguistic Foundation», en *PTL*, 1976.
- USPENSKIJ, Boris A., *A Poetics of Composition*, Berkeley, California, 1973.
- WALCUTT, Charles C., *Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*, Mineápolis, Minn., 1966.



## Índice temático

Acción .....	13	estilo indirecto .....	144
acontecimiento .....	13	estilo indirecto libre .....	145
acronia .....	74	estructura .....	26
actante .....	34	Fábula .....	13
actor .....	13	flash back (ver retrospección)	
acumulación .....	93	focalización .....	108
anacronía .....	61	focalizador .....	110
anacronía durativa .....	70	frecuencia .....	85
anacronía puntual .....	70	Historia .....	13
anacronía subjetiva .....	64	Insinuación .....	73
análisis de contenido .....	122	interferencia textual .....	143-144
anticipación .....	71	isocronía .....	78
anuncio .....	73	iteración .....	86
aspectos .....	15-57	iteración externa .....	86
ayudante .....	38	iteración generalizada .....	86
Bisagra .....	119	Lapso .....	32-69
Caracterización .....	88	Marco de referencia .....	103
ciclo narrativo .....	30	marco (espacial) .....	102
comentarios no narrativos .....	132	<i>mise en abyme</i> .....	150
crisis (frente a desarrollo) .....	46	modalidad .....	96
Dador (remitente) .....	36	Narrador .....	125
deceleración .....	83	narratología .....	11
desarrollo (frente a crisis) .....	46	nivel de focalización .....	116
descripción .....	106	nivel de narración .....	140
destinatario (receptor) .....	36	Objeto focalizado .....	112
distancia .....	67	objeto (frente a proceso) .....	21
Eje semántico .....	94	objeto (frente a sujeto) .....	34
elementos .....	15	oponente .....	38
elipsis .....	48-79	Pausa .....	78-83
enunciado emotivo .....	140	personaje .....	87
escena .....	78, 81		
espacio .....	101		
espacio tematizado .....	103		
estilo directo .....	142		

personajes referenciales .....	91	ritmo .....	76
personajes sinónimos .....	96	Serie elemental .....	28
proceso (frente a objeto) .....	21	sistema narrativo .....	11
punto de vista (ver focalización)		sujeto .....	34
Receptor (destinatario) .....	36	Técnica narrativa .....	126
remitente (dador) .....	36	texto .....	13
repetición .....	85	texto espejo .....	151
resumen .....	76-80	texto narrativo .....	13
retrospección .....	62	topos .....	104
retrospección externa .....	67	Verbos declarativos .....	140
retrospección interna .....	67		
retrospección mixta .....	67		