

VOCES Y CONCIENCIAS EN EL RELATO LITERARIO-FICCIONAL*

Susana Reisz de Rivarola

Pontificia Universidad Católica del Perú

Como lo sugiere el título, el problema que está en el centro de la atención es el establecimiento de claras fronteras y, a la vez, de interrelaciones y posibles interferencias entre el *origo* del discurso (entendido fundamentalmente como *voz*, a la que pueden corresponder o no, según los casos, rasgos concretizadores que la erijan en *persona*) y la conciencia en la que tienen lugar los procesos verbalizados (pensamientos, recuerdos de situaciones o discursos propios o ajenos, sentimientos, percepciones, sensaciones elementales, fenómenos ubicables en el umbral de lo verbalizable, etc.).

El punto de partida de la reflexión sobre la posibilidad y la conveniencia de distinguir estas dos esferas en la descripción de textos narrativos se remonta a la propuesta —ya clásica— de Genette (1972) de mantener estricta separación entre la *voz* y la *focalización*, categorías que, en su formulación más simplificada, se resumen respectivamente a través de las preguntas “¿Quién habla?” y “¿Quién ve (o vive) los sucesos?”.

* Este trabajo constituye una versión muy ampliada de la ponencia que presenté al Congreso sobre “Semiótica e hispanismo”, celebrado en Madrid, junio de 1983.

Ahora bien, en la medida en que tanto las críticas suscitadas por el modelo de Genette (por ej. Rimmon, 1976) como los más valiosos estudios narratológicos inspirados en él (señaladamente Bal, 1977a, 1977b, 1981a y 1981b) han puesto en evidencia que las mencionadas preguntas sólo en apariencia son fáciles de responder y, sobre todo, de un modo que respete su rigurosa independencia, considero útil efectuar una rápida revisión de esas dos categorías genettianas, así como prolongar —y corregir cuando el caso así lo exija— la reflexión sobre la necesidad de llevar hasta sus últimas consecuencias el esfuerzo por mantenerlas sistemáticamente separadas.

Bajo el rubro de la *voz* Genette estudia las diversas relaciones existentes entre el sujeto de la enunciación narrativa y lo narrado (ubicación temporal del narrador respecto de la historia, participación o no-participación en ella en calidad de actor y su ubicación en una jerarquía de niveles narrativos). Bajo el rótulo del *modo* incluye, en cambio, dos aspectos que, como se ha señalado repetidamente, no se integran de modo coherente dentro de una misma clase de fenómenos: la *distancia* (que corresponde a la vieja distinción platónica *diéguesis-mimesis* y a la más reciente *showing-telling* y que Genette define tomando como criterio la cantidad de información y el grado de presencia del informante) y la *focalización*, categoría que se presenta como una reelaboración correctiva de nociones por lo común manejadas con acierto intuitivo pero no suficientemente diferenciadas de otras similares pero correspondientes al plano de la voz, como es el caso de los conceptos usualmente asociados a los términos *punto de vista*, *perspectiva*, *visión*, *restricción de campo* u *omnisciencia*.

Más adelante me ocuparé en forma pormenorizada de la más controvertida de estas categorías: la *distancia*, ya que para ello estimo necesario esclarecer previamente qué entiende Genette por *focalización* y cuáles son sus aciertos y desaciertos en esta materia.

Hay que reconocer, como lo puntualiza M. Bal en los trabajos mencionados, que Genette no da en ningún momento una definición explícita del fenómeno en general y que, como por su parte acota S. Rimmon (1976, p. 58), la definición de los tres tipos de focalización ("cero", "interna" y "externa") es meramente ostensiva. Ambos críticos coinciden en poner de relieve que Genette no es consecuente con su propia premisa de mantener separadas *voz* y *visión* pero cada uno de ellos arriba a una con-

clusión distinta: Rimmon sugiere la imposibilidad de escíndirlas totalmente y, más bien, la necesidad de delinear con precisión sus interrelaciones. Bal, por su parte, consagra todo su esfuerzo a demostrar la posibilidad de practicar una distinción sistemática y extenderla a otras esferas no contempladas por Genette.

Por mi parte, intentaré demostrar que si bien es preciso corregir y/o ampliar el modelo genettiano en aquellos puntos que han quedado difusos o lagunosos, es igualmente necesario indicar ciertas debilidades de las propuestas correctivas y reivindicar el valor de la mencionada tipología focalizativa —por asimétricos que sean los criterios empleados— para esbozar una clasificación del relato literario-ficcional.

Uno de los más interesantes aportes de M. Bal es la distinción *focalizador-focalizado*, que permite analizar el fenómeno de la focalización como el resultado de la acción de un sujeto sobre un objeto. La autora no es, empero, del todo consecuente en el mantenimiento de la dicotomía cuando propone entender el término *focalización* en el sentido amplio de "centre d'intérêt", noción que a su vez comprendería el resultado de la selección de los materiales temáticos incluidos en el relato, el modo de verlos y considerarlos y su forma de presentación (Bal, 1977a, p. 119). En verdad, "centro de interés" es una definición adecuada para *focalizador* mas no para *focalización*, término ambiguo que alude tanto a la actividad de un sujeto como al resultado de dicha actividad. "Centro de interés" es, de otro lado, algo muy similar a lo que en términos lotmanianos llamaríamos *conciencia modelizante* (Cf. Lotman, 1978, pp. 17-36 y 1972, p. 38)¹: esa instancia que organiza el continuo de los datos de la experiencia a través del filtro preclasificador constituido por la lengua en su carácter de sistema modelizador primario.

El hecho de que Genette descarte el tipo de narración llamada "omnisciente" del ámbito de la focalización —ya que habla en este caso de "relato no-focalizado"—, parecería demostrar que para él la actividad focalizadora sólo es atribuible a una conciencia modelizante tal y como ella funciona en la realidad: se trataría, por tanto, de una conciencia inevitablemente lingüística (si es que en este punto se sigue a Lotman) y, sobre todo, limitada, sólo capaz de aprehender lo aprehensible con categorías humanas.

1 Una exégesis del aparato conceptual lotmaniano se hallará en Reisz de Rívarola 1980.

Por cierto que Genette no se pregunta quién —ni por qué medios no-humanos— registra los procesos interiores de la o las conciencia(s) modelizante(s) en que se centra un relato con “focalización interna”, pregunta que lo llevaría al reconocimiento de una forma más sofisticada de omnisciencia.

Bal prescinde de planteos semejantes y, ubicándose desde un comienzo dentro de las convenciones ficcionales, parte del supuesto de que lo narrado, cualesquiera sean sus características, comprende un objeto previamente focalizado. El focalizador es, por tanto, la instancia que aprehende, selecciona, evalúa y presenta cierto material que puede pertenecer tanto al ámbito de lo perceptible (objetos físicos) como al de lo imperceptible (objetos psíquicos, interioridad del personaje); una instancia tal que, como se comprueba, está libre de todo tipo de restricción en su actividad modelizadora, se diferencia nítidamente del narrador a condición de que se entienda que éste es tan sólo la fuente lingüística de la que procede la verbalización de cierta manera de registrar, ordenar, estructurar y apreciar los más diversos fenómenos.

Una confrontación de estas ideas con lo que, en mi opinión, constituye el aporte más valioso de A. Banfield al tema del discurso indirecto libre, puede resultar particularmente esclarecedora, como la propia Bal parece reconocerlo².

En un trabajo dedicado a fundamentar epistemológicamente la diferencia entre “discurso y pensamiento representados” (es decir, las dos variantes de lo que ella considera “estilo sin narrador”) y el tipo de discurso del narrador que ella designa como “percepción representada”, A. Banfield introduce la oposición entre *conciencia reflexiva* y *conciencia no-reflexiva*, la que a su vez se apoya de modo inmediato en la distinción sartreana entre *conciencia tética* y *conciencia no-tética* (Banfield, 1981). De especial relevancia para el tema que nos ocupa es el reconocimiento de que hablar supone necesariamente una conciencia reflexiva de lo que se habla, mientras que percibir implica una conciencia espontánea de la percepción, i.e., un proceso psíquico que no se piensa a sí mismo y que, en consecuencia, no va acom-

2 “The attraction of Banfield’s position to me, apart from the thorough and rigorously logical thinking, is the distinction she draws between reflective and non-reflective consciousness, where I see a strong congeniality with the concept of focalization”. (Bal, 1981b, p. 207).

pañado de un interno discurrir a través de las imágenes acústicas de las palabras o de los conceptos asociados a ellas.

Aplicado a las convenciones ficcionales literarias, dentro de las cuales el pensamiento es "discurso interior", podría decirse que todos los fenómenos ubicables en el ámbito de la conciencia reflexiva se manifiestan en forma de discursos del personaje que el narrador puede referir de variadas maneras: desde la 'cita literal' (entendida como mera propuesta de literalidad de lo pensado o, lo que es lo mismo, como la formalidad de atribución inmediata de lo pensado a la 'voz interior') hasta el puro resumen conceptual en el discurso indirecto no-mimético o incluso en el discurso narrativizado³. En cambio, todo lo ubicable en el ámbito de la conciencia no-reflexiva se manifiesta exclusivamente en la forma del discurso del narrador pues lo que el personaje 've' (aprehende de modo espontáneo, sin reflexión sobre su propia actividad) no va acompañado de palabras: la ficción quiere que en este caso se respete el fenómeno de la no-verbalización propia concomitante.

Así planteadas las cosas, la noción de focalización de Bal, como ella misma lo admite, guarda estrecho parentesco con la "percepción representada", en la que Banfield ve la manifestación textual de la conciencia no-reflexiva del personaje. En apariencia la división es tajante y nítida: hablar supone reflexionar; focalizar supone no-reflexionar y, en consecuencia, no hablar. El focalizador, en tanto instancia perceptiva, carece de voz; esta última es patrimonio del narrador, quien verbaliza, en un acto propio de su conciencia reflexiva, una materia previamente focalizada sin participación de la reflexión ni del lenguaje que le es concomitante.

He hablado de apariencia porque una mirada más atenta a los procesos psíquicos que ahora nos ocupan nos revela que ni en la realidad ni en la ficción resulta fácil deslindar la pura percepción (algo semejante al registro mecánico de una cámara fotográfica) del conjunto de pre-conceptos, sentimientos y valoraciones que suelen acompañarla. A diferencia de la máquina, el hombre interpreta lo que ve, le adjudica un sentido y un valor, lo asocia a placer o disgusto, si bien en diferentes grados de conciencia reflexiva y con distinta intensidad según los casos. Las percepciones son algo más que la pura aprehensión de los obje-

3 Sobre las diferentes maneras de referir el discurso ajeno véase Rojas 1980-1981 y Rivarola-Reisz de Rivarola, 1983.

tos y sus comportamientos: es natural que se integren dentro de sistemas conceptuales y valorativos por cuanto se relacionan también con las cualidades de los objetos percibidos y las relaciones abstractas que éstos mantienen entre sí. Por cierto que en la ficción literaria se puede hacer caso omiso de la complejidad del proceso y reducir la visión a una suerte de descripción pictórica. Pero que por lo común no es así surge claro del hecho de que en la mayoría de los pasajes citados por quienes han estudiado los rasgos lingüísticos de la "percepción representada" (por ej. Brinton, 1980) suelen aparecer fragmentos en estilo indirecto libre que parecen corresponder al trabajo de la conciencia reflexiva en torno a la percepción.

Otra de las más importantes contribuciones de Bal a la ampliación y ajuste del modelo genettiano es la transferencia de la idea de *niveles narrativos* a las esferas de la voz y de la focalización respectivamente. También en este aspecto Bal es más consecuente y estricta que Genette en la separación: considera que hay *incrustación* (i.e., cambio de nivel) toda vez que una fuente de discurso cede la palabra a otra fuente de discurso y toda vez que un focalizador cede la visión a otro focalizador. Dado que parte del supuesto de que entre narrador y focalizador existe una relación jerárquica (independientemente del hecho de que ambas instancias puedan coincidir en una misma entidad personal) en la medida en que lo narrado —los enunciados del nivel inmediato inferior a aquel en que se ubica el acto de enunciación— comprende un objeto ya focalizado pero no viceversa, da por sentido que el cambio de voz supone cambio de focalizador mientras que puede haber cambio de focalizador sin cambio de voz.

Para que haya incrustación la transición de una a otra unidad debe estar asegurada por claras señales. Las unidades en cuestión deben estar ordenadas jerárquicamente (en una relación de subordinante-subordinado) y deben pertenecer a la misma clase. En el caso de incrustación de discursos, la transición aparece asegurada por el discurso atributivo o por otro tipo de marcas (signos gráficos como dos puntos, guiones, separación de frases, atribución implícita en la frase del nivel superior, etc.) que funcionan como los introductores habituales del discurso directo o 'citado' (Bal, 1981a, p. 43). Considera Bal que sólo en este caso hay cambio de nivel —independientemente de que el discurso di-

recto sea narrativo o no lo sea— mientras que en el discurso indirecto libre no lo hay (Bal, 1977a, p. 122) y, por cierto, tampoco en el discurso indirecto.

Uno de los aspectos en que su propuesta resulta poco convincente es la postulación de una simetría demasiado estricta entre incrustación de voz y de visión. Algo mecánicamente asume Bal que la presencia en un enunciado de un verbo que designa cualquier proceso mental de un personaje, implica un cambio de focalización. En mi opinión, resulta abusivo homologar las funciones de tales verbos con las de un *verbum dicendi*. Mientras que la presencia de este último por lo común obliga a suponer que no sólo cambia el sujeto de la acción verbal sino también que el producto de dicha acción —el discurso— es un hipodiscurso incrustado en el discurso que contiene el *verbum dicendi*, no ocurre otro tanto con un verbo como *recordar*, *desear*, *oír* o *ver*: en muchos casos el verbo en cuestión señala la presencia de un segundo focalizador pero no necesariamente el paso de un nivel a otro. Los textos con los que Bal trata de ilustrar incrustaciones focalizativas (1981a, pp. 46-47) son todos discutibles, ya que si bien hay más de un sujeto focalizador dentro de una misma frase, no puede afirmarse que el focalizador primero le 'ceda la visión' al segundo del mismo modo que en un discurso directo el hablante primero le 'cede la palabra' al segundo (lo que implica que el hablante primero no habla sino que se limita a re-producir un discurso ajeno sin asumirlo como propio ni comprometerse con él, Cf. Martínez-Bonati, 1978, p. 142). Así, en un ejemplo del tipo: *Entonces recordé que la vispera había oído en sueños un chirrido desagradable*, es verdad que hay dos focalizadores con la misma identidad personal (el yo que recuerda y el yo que oye en sueños), pero ello no permite afirmar que cada yo focalice —concretamente oiga— el chirrido de diferente manera. Si habría una verdadera incrustación si el yo que recuerda, por ej. un adulto que reconstruye una experiencia de infancia, presentara la vivencia recordada de un modo que correspondiera a su conciencia modelizante infantil y no a su actual conciencia adulta. Para que la transición esté asegurada y resulte nítida, el objeto focalizado debe estar presentado de tal forma que surja inequívocamente que es producto de una actividad modelizadora —perceptiva, interpretativa, evaluadora— diferente de la del focalizador primario.

La división en dos niveles y el paso de uno a otro es evidente —incluso sin que medie ninguna señal textual— cuando un focalizador primario extra – y heterodiegético, cuya actividad es verbalizada por un narrador con las mismas características, presenta el producto de la actividad perceptiva de un personaje cuyos procesos de conciencia están alterados por razones permanentes o coyunturales (demencia, debilidad mental, borrachera, situación traumática, etc.) y que, en consecuencia, no reconoce bien los objetos del mundo circundante, los percibe con un considerable grado de distorsión, no logra establecer relaciones coherentes entre ellos o no les adjudica el sentido adecuado. Así por ej., en el siguiente pasaje del cuento de J. Cortázar “La noche boca arriba” se pueden distinguir claramente la visión de un focalizador primario objetivo y anónimo que registra las experiencias externas e internas de un motociclista que a raíz de un accidente de tránsito es conducido a un hospital, y la visión del personaje, quien por efecto del fuerte trauma psico-físico vive buena parte de los sucesos como a través de una bruma, sin capacidad de identificar con precisión la naturaleza y funciones de personas y objetos:

La ambulancia policial llegó a los cinco minutos, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto. Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba.

.....
Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. *Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás.* (Cortázar, 1964, pp. 170-171).

La verbalización del producto de la actividad focalizadora incrustada (aquí en cursiva) muestra a las claras la transmutación del médico cirujano en una indeterminada figura blanca, la de la enfermera ayudante en la sensación táctil de manos femeninas en acción y la del bisturí en una mera cosa brillante.

En cambio de nivel es igualmente nítido en el siguiente fragmento del cuento de J.R. Ribeyro "Terra incógnita", en el que todo lo que pongo en cursiva representa la visión incoherente y confusa del protagonista, un culto profesor amante de la antigüedad clásica que sufre los efectos de una borrachera:

Se entretuvo mirando las repisas cimbradas por el peso de la botellería, pero cuando quiso realmente implantar un sentido, un orden a lo que lo rodeaba se dio cuenta que nada comprendía, que no había entrado a ningún lugar ni nada había entrado en él [...] *Figuras cetrinas en saco blanco patinaban sobre las baldosas con platos en la mano, una sirena gorda surgió en un apartado acosada por una legión de perfiles caprenses, por algún sitio alguien secaba vasos con un trapo sucio, algo así como un chino hacía anotaciones en una libreta, alguien rió a su lado y al mirarlo vio que desde millones de años atrás afluían a su rostro los rasgos del tiranosaurio, se llevó un vaso más a la boca buscando en la espuma la respuesta y ahora la sirena era la Venus Hottentote lacerada por los tábanos, sátiros hilares se dirigían con una mano en la bragueta hacia una puerta oscura [...]* Dejó unos billetes y salió mirando escrupulosamente sus zapatos, [...] (pp. 9-10).

En otros casos el tránsito de un nivel a otro aparece asegurado por la presencia de operadores modales epistémicos y/o valorativos o expresiones equivalentes que verbalizan la actitud de distanciamiento del focalizador primario en relación con el producto de la actividad perceptiva del focalizador secundario. Así, en el siguiente pasaje de *Pubis angelical* de M. Puig resulta evidente que el focalizador anónimo extra- y heterodiegético que presenta a la protagonista de la historia ("el Ama") con la minucia objetiva de una cámara cinematográfica, le cede la visión pero dejando reiteradas señales de que lo que ella ve es el resultado de su estado anímico y de su fantasía desbordada:

Volvió la mirada hacia el cuarto. El respaldo de la cama, de madera tallada policroma, terminaba en nubes y ángeles flotantes. *Uno de ellos, de mirada extraña, como de pez, parecía observar al Ama.* Esta a su vez lo miró fijo. *El ángel parecía pestañear, sus párpados bajaron y volvieron a subir, según impresión del Ama* (pp. 10-11; mía la cursiva).

Un ejemplo aun más drástico de separación entre el nivel de focalización englobante y el nivel englobado, así como de distanciamiento irónico-crítico del focalizador primario frente a lo que perciben, interpretan y presentan como auténtico personajes focalizados por él, es un curioso pasaje de *La guerra del fin del mundo* de M. Vargas Llosa (pp. 44-45) en el que alternan contrapuntísticamente dos visiones opuestas: fría, objetiva, totalizante la una, comprometida y limitada la otra. En él un focalizador y un narrador extra- y heterodiegéticos confluyentes en una misma entidad anónima e impersonal, cercana a la omnisciencia, ceden primero la visión —mas no la voz— a un focalizador intra- y homodiegético de carácter colectivo, los policías, quienes no identifican al protagonista (un fanático predicador) ni a sus seguidores sino que tan sólo ven:

un enjambre de seres amorfos, arremolinados en torno a alguien que debía ser el que buscaban.

El discurso indirecto libre se infiltra de pronto en los mecanismos de la percepción representada, como muy frecuente suele ser el caso (Cf. supra, p. 192):

¿Eran cien, ciento cincuenta, doscientos?

expresión correspondiente a la evaluación de la percepción, i.e., al trabajo de la conciencia reflexiva de los policías en torno a lo que están viendo con dificultad. Enseguida, el narrador-focalizador retorna a la representación de la percepción ajena y anticipa el previsible discurso jactancioso de los policías acerca de esa percepción:

Todos mostraban —así lo contarían a sus mujeres, a sus queridas, a las putas, a sus compañeros, los guardias que regresaron a Bahía— unas miradas de inquebrantable resolución.

para desenmascarar de inmediato la falsedad de tal discurso e implícitamente el falseamiento de la percepción al acotar:

Pero, en verdad, no tuvieron tiempo de observarlos ni de identificar al cabecilla [...]

A partir de este punto, el narrador-focalizador primario impone su propia visión y valoración correctivas en un estilo narrativo autoritario:

[...] la turba se les echó encima, en un acto de flagrante temeridad, considerando que los policías tenían fusiles y ellos sólo palos [...]

A la luz de las reflexiones precedentes es posible redescubrir con exactitud los tres tipos de focalización de que habla Genette y replantear sus criterios clasificatorios de un modo que permita salvar en parte las incongruencias señaladas por Bal. Considero que esta revisión, a la vez correctiva y reivindicativa, puede ser de utilidad, en la medida en que la tipología en cuestión no carece de valor para caracterizar técnicas narrativas ligadas a códigos estéticos epocales o a preferencias de autor.

Bal (1977a, p. 113) observa que la distinción entre "focalización cero" y "focalización interna" radica en la instancia focalizadora, la cual en el primer caso 've' más que el personaje y en el segundo caso exactamente tanto como él. A esta diferencia de grado de conocimiento se opondría —sin relación alguna con ella— una diferencia en los objetos focalizados, que separaría la "focalización interna" de la "externa", ya que en aquélla el personaje 've' mientras que en ésta 'es visto' desde afuera. Así planteadas las cosas, y tal como el propio Genette las presenta, la asimetría es innegable. Sin embargo, el hecho de que Genette caracterice la clase de narración tradicionalmente llamada "omnisciente" como relato "no-focalizado", deja entrever que no se guía tan sólo por el inadecuado criterio de la "ciencia" del narrador —la que, indudablemente disminuye del primero al tercer tipo— sino que, como lo señalamos más arriba (Cf. supra, p. 190), sólo admite que haya focalización cuando el producto de la actividad focalizadora muestra las naturales limitaciones de una conciencia modelizante que opera con categorías humanas: "focalización interna" y "externa" tendrían como rasgo común que en el primer caso el personaje-focalizador no tiene acceso a las conciencias de los demás personajes y que en el segundo caso el focalizador primario impersonal y anónimo que ve a los personajes tampoco puede tomar conocimiento de sus motivaciones internas. Insisto aquí en que Genette no se plantea qué instancia suprahumana aprehende los procesos interiores del personaje-focalizador en los relatos con "focalización interna", quizás porque tal pregunta abriría la posibilidad de un *regressus ad infinitum*

(¿quién focaliza al que focaliza al que focaliza...?). El hecho de que él considere que el único exponente puro de "focalización interna" es "el relato en 'monólogo interior'" (1972, pp. 209-210) parece confirmar esta presunción, ya que en él la ausencia fenoménica de un narrador extra— y heterodiegético convierte al focalizador primario en una mera presuposición sin manifestación textual alguna.

La idea genettiana —contraria a la de Bal— de que es posible un relato no-focalizado se entiende mejor cuando se parte de una reinterpretación de la "focalización interna" aplicando algunas de las distinciones que la propia Bal introduce (en particular la noción de *incrustación*). En conformidad con ellas, un relato con "focalización interna" supondría la presencia efectiva o sólo presupuesta de un narrador-focalizador extradiegético que cede la visión a un focalizador intradiegético. Ello implicaría a su vez —para que haya *incrustación* en sentido estricto— que el personaje focalizado y erigido en focalizador secundario no sea llamado por su nombre y que sus pensamientos, sentimientos o percepciones no sean referidos sino representados o, lo que es lo mismo, presentados en su inmediatez. Toda vez que el trabajo de la conciencia reflexiva o no-reflexiva del personaje sea objeto de análisis o comentarios que no correspondan a una actitud introspectiva del propio personaje, salimos del ámbito de la "focalización interna" y entramos al de la "focalización cero". Cuando los procesos interiores son referidos, descriptos sumariamente, comentados o evaluados, el personaje deja de actuar como focalizador para convertirse en mero objeto de conocimiento de una instancia superior a él que coincide con la voz que narra sus vivencias a modo de informe o diagnóstico (el tradicional "narrador omnisciente"). La "focalización cero" supone, por tanto, una instancia focalizadora que, *stricto sensu*, no focaliza, i. e., no 'observa', no 'aprehende', sino que simplemente 'sabe' lo que el personaje experimenta. He aquí, en mi opinión, el rasgo básico que justifica el considerar este tipo de omnisciencia como exponente de la ausencia de focalización. La otra clase de 'omnisciencia' a que me referí más arriba (Cf. *supra*, pp. 190 y 197) y a la que, en verdad, no le cuadra un nombre tal, es la propia de una instancia que no 'sabe' independientemente de la observación, a la manera divina, sino que aprehende y presenta con la inmediatez de una cámara registradora una conciencia en acción. Puesto que la capa-

cidad de percibir de modo directo lo imperceptible no tolera ninguna forma —ni explícita ni implícita— de motivación epistémica⁴, la convención literario-ficcional admite en este caso, como lo demostraré más adelante, una fantasía irrealista mucho más drástica que la representada por la omnisciencia de la novela decimonónica, con la consecuencia paradójica de la obtención de una ilusión de realidad mucho más intensa.

En las antipodas de este procedimiento se encuentra el que Genette bautiza precisamente con el término antonímico de "focalización externa". En esta categoría quedarían incluidos todos los relatos o fragmentos de relatos en los que el material del discurso narrativo ha sido previamente modelizado por un focalizador sólo capaz de registrar objetos perceptibles, en consonancia con las reales posibilidades humanas. Tal es el caso del narrador-focalizador extra- y heterodiegético —él mismo impersonal e 'imperceptible'— de las novelas "a lo Dashiell Hammet" pero también el de cualquier focalizador intradiegético que, en tanto personaje, no puede focalizar los procesos de conciencia de otro personaje. Expresada sumariamente, la diferencia radicaría, por tanto, en que en un relato con "focalización interna" el personaje es visto en su interioridad mientras que él a su vez sólo es capaz de ver a los demás en sus comportamientos externos, visibles y audibles. En el relato con "focalización externa" tanto el personaje que ve a los demás personajes como la instancia extradiegética por la cual él es visto adolecen de la misma limitación.

De todo lo dicho se deduce que el relato con "focalización interna" implica la presencia de un focalizado 'imperceptible' (la conciencia del personaje) que a su vez funciona como focalizador de focalizados exclusivamente 'perceptibles'.

Si tenemos en cuenta las relaciones posibles entre el focalizador extradiegético y el focalizador intradiegético que constituye el objeto de observación del primero en el complejo tipo de la "focalización interna", descubriremos algunas variantes de interés.

En primer lugar, cabe distinguir entre una relación de identidad personal y una relación de no-identidad. El primer caso, contemplado por el propio Genette, es bastante frecuente en el rela-

4 Sobre esta noción véase M. Ron, 1981, pp. 20 ss. y Rivarola-Reisz de Rivarola, 1983.

to autobiográfico cuando el narrador-focalizador extra- y auto-diegético prescinde de todo su saber actual y se limita a presentar la cosmovisión propia de su yo en estadios anteriores de su desarrollo psíquico; puede decirse, por tanto, que el yo adulto focaliza la conciencia del yo infantil o adolescente, el que a su vez focaliza ciertos objetos de acuerdo con sus aptitudes del momento.

Un caso especialmente digno de atención es el del monólogo interior pues éste representaría, según Genette, la forma más estricta de "focalización interna". Su definición no es simple: se trataría, siguiendo a Genette, de un discurso en presente y en 1ª persona, ya que él excluye el indirecto libre como vehículo inmediato del flujo de conciencia. Semejante discurso no sería "relato" o "historia" sino una suerte de 'hablar' interior, de verbalización de percepciones, sentimientos y ráfagas de pensamientos actuales mezclados con recuerdos, fantasías pasadas o presentes, etc., con una organización sintáctica suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad y las complejas interacciones de procesos que se desarrollan en distintos estratos de la conciencia.

Puesto que el monólogo interior debe ser entendido como un caso —explícito o implícito— de incrustación de visión, la cual puede ser acompañada a su vez de una incrustación en el plano de la voz, según las relaciones entre el nivel englobante y el englobado se pueden distinguir las siguientes variantes: a) Hay un narrador-focalizador primario que lo introduce, para ceder visión y palabra interior al personaje y luego reaparecer una vez concluido el monólogo; b) el texto se abre con el monólogo en forma de "discurso inmediato", esto es, no mediatizado por un narrador-focalizador primario cuya presencia, sin embargo, se hace evidente más adelante, por lo cual hay que presuponerlo como introductor implícito; c) no hay una instancia primaria, en la que confluyan el narrador y el focalizador, que ceda visión y voz. La voz y la visión son del personaje, quien no se ve ni se describe a sí mismo. En este último caso, si bien no se descarta la existencia de un focalizador extradiegético que aprehende y presenta directamente, como a través de un cristal, una conciencia en acción, el sujeto primario de la visión sólo tiene el status de una entidad presupuesta por cuanto carece de manifestación textual, i.e., de una voz que verbalice su actividad focalizadora. Con todo, hay que preguntarse si aun en este caso extremo el narrador no tiene al-

guna forma de presencia virtual. Textos como la novela *El beso de la mujer araña* de M. Puig, constituida casi exclusivamente por el diálogo ininterrumpido de dos personajes a la manera de un libreto teatral o como el cuento "Fénix" de J.R. Ribeyro, integrado por fragmentos alternados de soliloquios de varios personajes, no precedidos de anuncio o aclaración alguna, dan la sensación de que la historia se cuenta sola, sin ninguna instancia mediadora. Sin embargo, no parece descaminado preguntarse quién pone título, quién reparte los discursos, quién los ordena, quién los separa con signos gráficos. Uno se siente tentado a identificar esta instancia con el autor, pero ello sólo sería válido a condición de que no se establezca la ecuación autor=sujeto biográfico. Independientemente de los nombres que se adopten para designarla —"autor implícito", "autor abstracto", "sujeto del escrito", etc.⁵— creo sumamente útil su inclusión en un modelo narratológico que aspire a la mayor exhaustividad posible. Puesto que dista mucho de haber acuerdo sobre las funciones que se le pueden o deben atribuir, propongo entenderla como el constructo teórico que resulta de la presuposición de la existencia de 'alguien' que orchestra la polifonía del relato literario, incuida la voz del narrador extradiegético cuando ella está presente. Los casos de relato 'sin narrador' a la manera del "discurso inmediato" de que habla Genette, serían, en consecuencia, interpretables como relatos sin un narrador extradiegético introductor de los discursos 'externos' o 'internos' de los personajes, pero no carentes, empero, de una instancia de escritura de la que depende la ausencia —o el 'silencio'— del narrador y que, por lo tanto, asume la función de dar manifestación textual al focalizador primario.

Como lo indiqué al comienzo, la más cuestionada de las dos categorías incluidas por Genette en el rubro del *modo*, es la de *distancia*. Su punto de partida es la distinción platónica entre *diégesis* y *mímesis* o, para decirlo en los exactos términos platónicos, entre la *diégesis simple* y la *diégesis a través de la mímesis* (Cf. *República* 392d ss.), la cual guarda estrecha relación con las dos técnicas narrativas que en la crítica anglo-americana reciben respectivamente los nombres de "telling" y "sho-

5 Sobre este tema, así como sobre la fluctuación de los nombres y de las nociones a veces bastante divergentes cubiertas por ellos, compárense Booth, 1970, Schmid, 1973, Lintvelt, 1981 y Isbasescu Haulica, 1981.

wing". Puesto que Genette confunde la *diégesis mimética* de Platón con la *mimesis* aristotélica y atribuye indistintamente a ambas el sentido inadecuado de "imitación", rechaza la noción de "pura mimesis" o de "puro showing". Esta posición se muestra con particular radicalismo en un trabajo previo al que ahora nos ocupa (Genette, 1970) en el que lanza una tesis que en su formulación más sintética y provocativa reza: "Mimesis es diégesis" (p. 198). Con ello quiere significar que sólo puede hablarse de *mimesis* (en el correcto sentido de "representar por medios verbales") en aquellos casos en que un hablante *relata* acciones ajenas o propias en lugar de ejecutarlas o bien *refiere* en las diversas formas del estilo indirecto discursos ajenos o propios en lugar de citarlos o pronunciarlos⁶. En su modelo narratológico Genette asume, empero, una actitud menos drástica: rechaza una oposición polar entre un "puro decir" y un "puro mostrar" y propone reconocer una gradación entre distintas formas de crear la ilusión de mostración directa a través del decir. Para ello distingue el *relato de sucesos* del *relato de palabras*. En el primer caso la mínima distancia, entendida como la forma capaz de crear la mayor ilusión de mimesis, estaría dada por un máximo de información y un mínimo de informador (lo cual, como ha sido señalado por Rimmon, 1976, p. 49 y Bal, 1977a, p. 112, remite respectivamente a dos categorías ajenas al modo: la *duración* y la *voz*). En el caso del *relato de palabras*, la mínima distancia estaría representada por el discurso directo, que él llama —consciente de su propia contradicción— "imitado" o "citado", el grado intermedio correspondería al "discurso transpuesto" (que abarca todas las formas del estilo indirecto, desde las no-miméticas hasta el indirecto libre), y el máximo de distancia coincidiría con el "discurso narrativizado", i. e., con la reducción de la acción verbal a un suceso más.

Si bien con menor énfasis que en el trabajo sobre "Fronteras del relato" (Genette, 1970) subyace aquí nuevamente la idea de que el discurso directo, por mucho que lo llame "imitado", no mimetiza nada, sino que repite un discurso real —si es que ha sido efectivamente pronunciado— o bien constituye verbalmente un discurso ficticio.

Al respecto creo imprescindible aclarar que si bien el discurs-

6 Para una pormenorizada refutación de esta tesis véase Reisz de Rivarola, 1980.

so directo de la ficción representa un caso muy distinto del de la cita literal en la praxis comunicativa cotidiana, no se lo puede considerar "perfecta imitación" en el sentido genettiano de "exacta repetición de sí mismo" o de "autorrepresentación". Si por *mimesis* de un discurso se entiende, en el sentido propiamente aristotélico, la representación del posible discurso de un posible carácter, esto es, la presentación no mediatizada por la palabra ajena de lo que una persona posible pudo haber dicho, entonces no se puede hablar de "imitación" de un objeto particular y concreto —así sea éste un discurso—, sino de presentación de un objeto que se propone como paradigma de una *clase* de objetos. Ello implica que a pesar de que no haya en la ficción un "original" que el discurso directo repita a la letra, la convención literario-ficcional (de Aristóteles en adelante) no admite que tal tipo de discurso sea recepcionado como un texto independiente de todo otro y recién constituido o autogenerado.

Quando se habla de literalidad en relación con un texto literario ficcional, es evidente que no se trata de la *reproducción* (en sentido estricto) de un discurso efectivamente dicho sino de un modo particular de presentación de un discurso ficticio dentro del discurso igualmente ficticio de otro hablante. La única condición ineludible del discurso directo ficcional es la presuposición de la existencia de un discurso 'originario' y el mantenimiento, en la supuesta 're-producción', del sistema deíctico —personal y espacio-temporal— correspondiente al supuesto productor del texto referido. El uso de esta manera de referir constituye, en consecuencia, tan sólo una propuesta convencional de reproducción, así como una propuesta igualmente convencional de fidelidad a la palabra dicha. Es ello lo que hace posible la existencia de variedades que como el "discurso directo despersonalizado" (Vološinov, 1976, p. 148) implican la contradicción de presentar una versión conceptualizada de discurso ajeno atribuyéndola de modo inmediato a la fuente lingüística original. Al proceder de este modo, el hablante que refiere adopta el comportamiento verbal de quien *re-produce*, de quien sólo 'presta su voz', cuando en verdad *produce* un discurso cuyo contenido es ajeno pero cuya textura verbal es propia. En relación con este último rasgo, el estilo directo despersonalizado no se diferencia en nada de las formas nomiméticas de estilo indirecto, las cuales se caracterizan precisamente por ofrecer modificaciones analíticas del contenido del dis-

curso referido. Su inverosimilitud lingüística, que en la narrativa literaria se manifiesta en la total homogeneidad de la palabra del narrador y la palabra de los personajes, resultará más o menos notoria según el *verosímil genérico* correspondiente (Cf. Reisz de Rivarola, 1979, pp. 126 ss.). De ello se desprende que lo que venimos llamando —a falta de un mejor término— la literalidad del discurso directo, abarca un amplio espectro de posibilidades de reproducción (o pseudo-reproducción): puede implicar la necesidad de respetar cuidadosamente el verosímil lingüístico o, por el contrario, puede limitarse al aspecto puramente formal de la atribución del discurso a una fuente lingüística distinta de la primaria. Un interesante ejemplo del carácter convencional, variable y a veces sólo formal de la propuesta de literalidad en el entramado discursivo de la novela, se halla en el siguiente pasaje de *La vida exagerada de Martín Romaña* de A. Bryce Echenique:

—Inés, tengamos un bebé —le decía, lleno de pasión, le rogaba llenecito incluso de inyección erectiva—. Nadie más maternal que tú, Inés.

[...] pero Inés erre con erre de Cabreada en Castilla la Vieja terca.

—Déjate de sentimentalismos, Martín. Un bebé no cabe en una mochila en ningún tipo de lucha marxista-leninista por el poder.

Esto último es tan sólo una manera de contar las cosas, pero de gran utilidad si se desea ser muy breve, por la gran cantidad de connotaciones que trae. Lo explica todo.

En fin, el bebé nunca llegó a París, [...] (p. 565).

En este texto el narrador del relato autobiográfico —alter ego del autor— tematiza el recurso que él mismo emplea para referir la réplica de su mujer a su demanda de tener un hijo dejando en claro que con el discurso directo no está refiriendo sus palabras exactas sino su postura ideológica en relación con el tema y que se trata, por ello mismo, de un modo económico de narrar un diálogo reiterado con distintas variaciones en distintas oportunidades.

Otro ejemplo todavía más radical de la posibilidad de que la propuesta de cita literal aparezca retroactivamente negada por quien se presenta en un comienzo como mero reproductor es el

siguiente pasaje de *El jardín de al lado* de J. Donoso, en el que el narrador —autodiegético como en el caso anterior—, tras referir en forma de discurso directo una interminable serie de denuestos y reproches dirigidos a su mujer mientras ésta se ducha, acota de inmediato:

Puedo, o puedo no haber dicho estas cosas —me inclino a creer más bien que no—, junto a la puerta del cuarto de baño, mi vejiga a punto de reventar, oyendo caer el agua de la ducha. En todo caso, como dicen que sucede en el momento justo antes de la muerte, todas estas acusaciones y defensas y protestas y quejas pasaron en aceleradísima sucesión por mi mente. Quizás haya dicho algunas, pero no expuestas como aquí, sino fragmentadas, interjecciones apenas emblemáticas de mi zozobra. Algo, sin embargo, debo haber dicho, porque Gloria dejó de tararear y cortó la ducha (p. 27).

El texto no sólo es interesante por poner en evidencia el carácter retórico del modo de presentación del propio discurso y por desenmascarar su condición de pseudo-cita como una forma de ficción dentro de la ficción sino, además, por tematizar en términos del verosímil lingüístico las relaciones entre procesos emotivos y su verbalización.

La reflexión sobre el problema de la literalidad y de la verosimilitud lingüística en relación con determinadas formas de referir discursos me ha hecho ingresar de lleno en el terreno de la *voz*, con lo cual parezco haberme apartado de la discusión en torno a la categoría genettiana de *distancia*. Sin embargo, como lo anoté más arriba (pp. 188-189 y 202), la interferencia de niveles descriptivos que, al menos en los planteos programáticos de Genette, debían mantenerse separados, procede de su propio modelo. No creo oportuno insistir aquí en el contraste entre intenciones y resultados sino, más bien, proponer una nueva manera de entender dicha categoría, que la saca del marco estrecho del *modo* —dentro del cual ciertamente no encuentra ubicación cómoda— y que la sitúa, sin temor de contaminaciones, en la zona de intersección de la *voz* y la *focalización*.

Algunas ideas no integradas en un verdadero sistema teórico pero sí muy sugerentes de W.C. Booth en torno a este tema (Booth, 1970) me han hecho pensar en la utilidad que podría tener —para la descripción de tipos literarios ficcionales— apli-

car la metáfora de la distancia no ya a la mayor o menor proximidad con que el universo ficcional es puesto ante el lector implícito (y por su intermedio ante el lector real) sino a la ubicación del narrador y del focalizador extradiegéticos respecto de la actividad discursiva y focalizativa de sujetos intradiegéticos.

La distancia de que me propongo hablar se puede caracterizar, por tanto, en líneas generales, como el grado de identificación, en sentido literal, de una instancia con otra o bien, en un sentido más lato del término, próximo a aquél en que lo emplea Booth, como el grado de identificación o de oposición afectiva o intelectual en relación con formas de modelizar los datos de la experiencia o de emitir juicios sobre ellos.

Veamos, en primer término, cómo se plantea el fenómeno en el ámbito de la voz. Para ello comenzaré por examinar lo que acontece con las formas de discurso que, en contradicción con su propio sistema, Genette incluye dentro de su concepción modal de *distancia*.

Si se parte de las complejas y dinámicas interrelaciones entre el discurso que refiere y el discurso referido y se acepta, con Voloshinov (1976, pp. 148 ss.), que existen dos tendencias básicas (la una a marcar claras fronteras entre ambos y la otra a difuminar los límites por infiltración progresiva de uno cualquiera de los dos sobre el otro), se puede medir la distancia por el mayor o menor esfuerzo de la voz primaria —la que refiere— a separarse de la voz secundaria —aquella de la que supuestamente dimana el discurso referido.

El relato 'sin narrador' o "discurso inmediato", que para Genette representa la mínima distancia entre el universo ficcional y el lector, de acuerdo con mi propuesta representaría la figura inversa: la máxima distancia entre el narrador y lo narrado. Ello se expresa precisamente en la ausencia fenoménica del narrador introductor del discurso del personaje. El narrador, por así decirlo, deja 'solo' al personaje, 'se calla' para que éste y sólo éste asuma la palabra.

Si nos imaginamos algo así como una escala, el punto siguiente en el distanciamiento de la voz narrativa primaria estaría representado por el discurso directo. En él el narrador marca claramente las fronteras entre su discurso y el del personaje. En algunos casos, cuando se exagera el énfasis en el "discurso atributivo" y se insiste en dar relieve a los *verba di-*

...cendi como dijo .. dijo ... contestó ... volvió a decir, etc., se tematiza implícitamente la separación de las dos voces y sus respectivos niveles discursivos.

El indirecto configura un caso especial de distancia: en la medida en que no hay afán por separar los dos registros, la distancia parece menor que en el directo. Aquí el narrador se apropia de los discursos y quasi-discursos (sentimientos, pensamientos) del personaje y los vierte en su propio estilo y con su sola voz, sin intentar siquiera una cita fragmentaria. No hay la tendencia a marcar límites como en el discurso directo, pero tampoco se produce la copresencia de dos instancias discursivas de distinta jerarquía en un mismo nivel. Esto sólo ocurre en las formas en algún grado miméticas de discurso indirecto, en el discurso "pseudo-directo", esto es, en un discurso del narrador 'contaminado' por el del personaje y, sobre todo, en el indirecto libre⁷.

En la última variante mencionada la distancia es mínima: "un hablante primario, narrador de una acción verbal ajena (o propia pero anterior al ahora de la enunciación) adhiere lo más estrechamente posible al texto resultante de esa acción verbal pero sin cederle la palabra al sujeto que la ha ejecutado, sin permitir que éste diga *yo*. En una insólita constelación discursiva en que la cita no supone un no-hablar sino, por el contrario, la des-alienación de lo ajeno, el hablante que refiere cita parcialmente un texto incorporando el hablar de otro (o de sí mismo concebido como un 'otro') a su propio hablar" (Rivarola-Reisz de Rivarola, 1983).

La distancia entre el narrador y lo narrado se puede medir también, siempre sin salirse del ámbito de la voz, según el uso de las personas gramaticales en el relato. No se trata aquí de repetir la confusión, suficientemente denunciada por Genette, de identificar el uso de la 1ª persona con el relato autobiográfico y de contraponerlo al uso de la 3ª como paradigma de relato no-autobiográfico. Está claro que antes de la opción de una persona gramatical se plantea, para el autor, la opción entre un narrador ausente de la historia (heterodiegético) y otro presente en ella, ya sea en calidad de personaje lateral (homodiegético) o de

7 Sobre estas formas de discurso referido y sobre el término "pseudo-directo" véase una extensa fundamentación y descripción en Rivarola-Reisz de Rivarola, 1983.

protagonista (autodieguético). Es igualmente claro que toda vez que el narrador dice *yo*, con este pronombre puede aludir a sí mismo en su calidad de personaje del mundo narrado o tan sólo en su calidad de narrador. Sin embargo, una vez hecha esta gran elección, la selección de las personas gramaticales puede revestir cierta importancia, como lo atestigua de modo particularmente radical el comienzo del cuento de J. Cortázar "Las babas del diablo":

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (Cortázar, 1959, p. 77).

En este texto, típico exponente de relato fantástico, el autor opta por un narrador autodieguético que, después de muerto, intenta reconstruir una experiencia que él mismo es incapaz de entender, incluida su actual forma de existencia-en-la-muerte. En las líneas citadas el autor se vale de la voz narrativa para tematizar la relevancia de la opción gramatical en relación con el género literario y para sugerir que el narrador ideal de lo inexplicable, el más acorde con el *verosímil fantástico* (Cf. Reisz de Rivarola, 1979, pp. 144-164), es en este caso un ente colectivo e impersonal, una monstruosa confusión de voces que iconiza la posibilidad del suceso imposible mediante la disolución de la identidad de todos los sujetos participantes en él.

Más allá de este valor específico que la reflexión cortazariana hace consciente al lector, la elección de la persona gramatical influye de modo decisivo en el tipo de relación que se establece entre el narrador-sujeto de la enunciación y los sujetos de sus enunciados narrativos. Veamos algunas de las posibles combinaciones y los respectivos efectos de distanciamiento o aproximación:

A) Cuando el autor opta por un narrador heterodieguético, todo enunciado directamente emanado de él que contenga un *yo* remite, a través de esta forma, al propio narrador en su calidad de tal. Queda excluido el uso de la 1ª persona para aludir a uno

de los personajes del mundo narrado. En este caso, *yo* sólo puede aparecer en un hiponivel discursivo, cuando el narrador cede la palabra al personaje y éste se refiere a sí mismo. Restan, pues, las siguientes posibilidades:

1) El narrador se refiere a todos sus personajes (principales o laterales) con el pronombre de 3ª persona (o por sus nombres o frases nominales identificatorias).

2) El narrador se refiere a un solo personaje —el protagonista— con la 2ª persona y a los demás personajes con la 3ª (Un ejemplo ilustre de este procedimiento es *Aura* de C. Fuentes).

3) El narrador se refiere a más de un personaje con la 2ª persona, por lo cual se ve forzado a emplear vocativos identificatorios para evitar confusiones o, como en el cuento de J. Cortázar "Usted se tendió a tu lado" (Cortázar, 1977), introduce una variante familiar (*tú*) y una variante de cortesía (*usted*).

B) Cuando el autor escoge un narrador homo- o autodiegético, éste a su vez puede optar, para referirse a sí mismo, por cualquiera de las tres personas, ya sea en forma exclusiva, ya sea alternándolas:

1) El narrador se refiere a sí mismo con la 1ª persona. Por ser éste el caso más frecuente en el relato autobiográfico, es que se ha producido la confusión entre el género y la especie.

2) El narrador se refiere a sí mismo en la 2ª persona, lo que la convención literaria y las reglas de verosimilitud más elementales exigen que se entienda como "discurso interior" en forma de pseudo-diálogo consigo mismo. Un célebre ejemplo de esta situación, muy frecuente ya en los diversos géneros de la literatura clásica griega y latina, es el poema catuliano con elementos narrativos *Miser Catulle...* (*Carmina*, 8), que comienza precisamente con una autoapelación.

3) El narrador se refiere a sí mismo exclusivamente con la 3ª persona (o con su nombre propio) a la manera de César en *La guerra de las Galias*, o bien alterna el uso de la 3ª persona con el de la 1ª (y eventualmente la 2ª). Un interesante ejemplo de alternancia de 3ª y 1ª persona es precisamente el citado cuento de J. Cortázar "Las babas del diablo". Vale la pena detenerse un instante en este texto porque en él la coexistencia de distintas formas de relación posicional entre el sujeto de la enunciación y los sujetos de sus enunciados ilustra con excepcional nitidez las variaciones de distancia. Tras la incertidumbre inicial sobre el

modo de contar —que es, en definitiva, una incertidumbre sobre el modo de referirse a sí mismo en tanto protagonista del suceso imposible—, el narrador utiliza indistintamente la 1ª persona del singular y la 1ª del plural para autoaludirse tanto en su calidad de narrador como en su condición de personaje central de la historia narrada:

Como narrador:

De repente *me pregunto* por qué *tengo* que contar esto [...] (p. 78).

Y ya que *vamos* a contarlo *pongamos* un poco de orden [...] (p. 79).

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo *escribo* (p. 79).

(Cortázar, 1964; mía la cursiva aquí y en las siguientes citas)

Como personaje:

Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque *éramos* fotógrafos, *soy* fotógrafo) (p. 79).

A escaso trecho de la declaración precedente, la cual, pese a la fluctuación entre singular y plural —que remite al cuestionamiento preliminar de una identidad estrictamente individual—, sindicada al narrador autodieguético como fotógrafo y aúna los dos roles correspondientes en la 1ª persona, el yo narrativo se distancia abruptamente del yo-actor al referirse a este último no sólo en 3ª persona sino como si se tratara de un desconocido total, con indicación de nombre, apellido y profesión:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso [...] Llevaba tres semanas trabajando [...] (p. 80)

Una breve descripción de la situación en que comienza la historia incomprensible funciona a manera de zona de transición, que amortigua esta vez la brusquedad del retorno a la 1ª persona.

Pero el sol estaba también ahí [...] por lo cual nada *me impediría* dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y *calculé* que hacia las once *tendría* buena luz [...]

El párrafo siguiente subraya, en cambio, la colisión de las dos formas de autorreferencia al presentarlas dentro de una misma unidad locutiva:

[...] para perder tiempo *derivé* hacia la isla Saint-Louis [...], *me recité* unos fragmentos de Apollinaire que siempre *me* vienen a la cabeza cuando *paso* delante del hotel de Lauzun (y eso que *debería acordarme* de otro poeta, pero *Michel* es un porfiado), y cuando de golpe cesó el viento [...] *me senté* en el parapeto y *me sentí* terriblemente feliz en la mañana del domingo (pp. 80-81).

Uno de los resultados de la observación del texto precedente es que en el grupo B (narrador presente en la historia) la distancia es nula con el uso de la 1ª persona, se instaura con la aparición de la 2ª y alcanza su grado máximo cuando se emplea la 3ª. El distanciamiento del sujeto hablante respecto de sí mismo como tema de su enunciado, implica una tendencia a la desidentificación o, lo que es lo mismo, a la desintegración del yo en roles que, como en el caso de 2), pueden mantener un débil nexo identificatorio a través de la relación autodialógica o que, como en el caso de 3), acentúan la división 'esquizoide' entre un yo observador y un yo observado.

Por cotejo contrastivo se descubre asimismo que en el grupo A, el hecho mismo de que el narrador esté ausente de la historia descarta la posibilidad de un grado cero de distancia (entendido como el establecimiento de una relación de identidad entre roles diferentes mediante el uso de una misma forma personal deíctica). Dentro de este grupo, la distancia no debe ser concebida, en consecuencia, en términos de la mayor o menor alienación del sujeto hablante sino como resultado de la constelación constituida por dicho sujeto (*yo implícito*) y los sujetos de sus enunciados en su carácter de participantes (*tú, usted, vosotros*) o no-participantes (*él, ellos*) de la comunicación.

En oposición al grupo B, aquí el orden de los tres casos (establecido en ambos grupos según el criterio jerárquico de la mayor frecuencia o 'normalidad') refleja un decrecimiento gradual de la distancia: mientras que en 1) ninguno de los personajes accede a una relación propiamente dialógica⁸ con el narrador, en 2) el protagonista resulta privilegiado en relación con los demás —elevado a la condición de actor-narratario de su propia historia— y, finalmente, en 3) el movimiento de aproximación del narrador a los actores de su relato se extiende a más de una figura e incluye la posibilidad de distinguir entre una apelación respetuosa y por ello ligeramente más distante (*usted*) y otra familiar (*tú*) que, como en el aludido cuento de Cortázar, puede ir acompañada de expresiones de simpatía y afecto.

Veamos ahora qué ocurre en el ámbito de la *focalización*. El primer malentendido que es preciso despejar es que lo que aquí importa no es que la instancia focalizadora 'sepa más, igual o menos' que el personaje, sino la calidad de su saber (esto es, que se trate de un focalizado 'visible' o 'invisible') y dónde se ubica en relación con las vivencias del personaje focalizado. Si extrapolamos a este campo la dinámica de las interrelaciones entre el hablante del discurso que refiere y el hablante del discurso referido, comprobamos, junto con algunas analogías estructurales llamativas, marcadas asimetrías en lo que concierne al grado de separación entre el sujeto y su objeto.

1) Es así como la máxima distancia —correspondiente en el plano de la voz a la ausencia fenoménica del narrador— sería atribuible aquí a un focalizador extra- y heterodiegético que sin completar los datos de la percepción con hipótesis ni valoraciones implícitas se limita a registrar, a la manera de una cámara, los comportamientos visibles y audibles de los personajes y que, por consiguiente, permanece 'ausente', es decir, ignorante de todo lo que ocurre en sus conciencias pero efectivamente presente en su calidad de focalizador.

2) Un grado menor de distancia correspondería a un focalizador sólo capaz de registrar las actividades externas de los

⁸ No en el sentido lato en que autores como M. Bajtin o W.C. Booth utilizan los términos *diálogo* y *dialógico*.

personajes pero que las presenta de un modo que supone una interpretación conjetural y/o evaluativa de los datos seleccionados y aprehendidos. Importa insistir en que en un caso semejante, la presencia de operadores modales epistémicos y/o evaluativos en el discurso del narrador no debe ser entendida como directo producto de la actividad focalizadora sino como su correlato verbal. Dicho de otro modo: los operadores modales en cuestión (como por ej. "parecía", "probablemente", "evidentemente", etc.) no son 'dichos' por el focalizador sino por el narrador, quien transfiere al medio verbal el complejo proceso perceptivo del focalizador. Esta división funcional no se modifica en el caso de que narrador y focalizador confluyan en una misma instancia personal ni tampoco cuando dicha instancia es a la vez un personaje de la historia. Precisamente, cuando el relato procede de un narrador-focalizador extra- y homodieguético, el tipo de distancia de que venimos hablando es el más frecuente (y el más verosímil) en relación con las vivencias ajenas. Así por ej., en el cuento "Los buenos servicios" de J. Cortázar (1959), la actividad focalizadora de Madame Francinet, que es a la vez narradora extra- y homodieguética de la historia, se caracteriza por la casi total ignorancia de los móviles de las conductas ajenas observadas por ella, así como por una ingenuidad conjetural que conduce a elaboraciones pueriles de lo visto y oído y, en última instancia, al falseamiento de la visión misma.

3) Un caso algo difícil de ubicar es el de un focalizador que sin colocarse simpatéticamente en el interior de la conciencia modelizante de los personajes por él focalizados, presenta sus vivencias a la manera de un desapegado 'diagnóstico' o de un informe psicológico que puede ser extremadamente superficial o más o menos moroso. Este tipo particular de aprehensión y presentación de focalizados 'no-visibles', que es atribuido tradicionalmente al narrador bajo el rótulo de la "omnisciencia", no recibe, ni en Genette (1972) ni en Bal (1977a y 1981b), una caracterización satisfactoria, a pesar de que ambos se afanen por evitar la confusión *voz-visión*. Genette niega que en este caso se pueda hablar de focalización (o, lo que es lo mismo, habla de "focalización cero") mientras que Bal (cuya concepción de que todo lo narrado supone un objeto previamente focalizado la obliga a descartar la existencia de un "grado cero" en el terreno de la visión) se limita a reinterpretar la categoría genettiana en

el sentido de "focalizado de un modo difuso" (1981b, p. 205) En ambos autores no quedan claros, por tanto, ni la distinción focalizador-focalizado, ni cuál es el status de una instancia que 've' todo (lo 'visible' y lo 'invisible') pero sin asumir la visión ajena, esto es, sin pretender la directa aprehensión de lo inaprehensible en la realidad. En mi opinión, la distancia que separa a un focalizador tal de su objeto (cuando dicho objeto es la conciencia del personaje), es parangonable a la distancia —o más exactamente: a la extraña mezcla de cercanía y distancia— que caracteriza la posición del hablante que refiere un discurso ajeno en el estilo indirecto no-mimético. Aquí como allí no le interesa al sujeto (de la enunciación o la visión) marcar una rígida frontera entre su voz (resp. su visión) y la del otro, a través de un cambio de nivel que erija al otro en sujeto (de la enunciación o de la visión). Y así como el discurso indirecto no mimético supone un hablante que se apropia del discurso ajeno y lo vierte en el propio registro, de un modo análogo, la "focalización cero" o "difusa" supone un focalizador que se apropia de las vivencias del otro sin vivirlas desde la conciencia en que ellas tienen lugar. Existe todavía otro parentesco estrecho entre estas dos formas de apropiación de lo ajeno: en un trabajo en colaboración, ya citado varias veces, llamé la atención sobre el hecho de que el estilo indirecto —trátase de discursos dichos o pensados— es el epistemológicamente menos escandaloso o, lo que es lo mismo, el más acorde con una visión absoluta (no-literaria) de verosimilitud⁹, ya que constituye la forma más corriente de referir palabras ajenas en la praxis comunicativa cotidiana por razones no sólo de comodidad sino también de limitación memorística. Cuando lo que se refiere son pensamientos o sentimientos de los personajes sin que el narrador explicita la fuente de semejante saber, el escándalo de su omnisciencia se disimula con el empleo del estilo indirecto y más aún con el de las formas menos miméticas y más resumidoras (del tipo de las que Genette llama "discurso narrativizado"). Tales formas son las más apropiadas para verbalizar una actividad focalizadora "difusa" por cuanto ellas le dan a lo narrado —y consecuentemente a lo focalizado, que es, como se indicó siguiendo a Bal, condición de lo narrado—

9. Sobre la oposición **verosímil absoluto-verosímil genérico** cf. Reisz de Rivarola, 1979, pp. 126 ss.

cierto aire de vaguedad que deja margen a la conjetura de que la instancia aprehensora pudo acceder a lo directamente inaprehensible ('invisible') por el desciframiento conjetural de indicios externos o por la vía mediatizadora de discursos informativos.

4) Un grado de distancia todavía menor que los anteriores correspondería al caso de un focalizador que no se limita a 'saber' lo que acontece en la conciencia del personaje por él focalizado, sino que, para decirlo metafóricamente y de un modo que realza el escándalo epistemológico, se instala en el interior del personaje y vive desde la conciencia-objeto las vivencias del otro. La adherencia de su visión a la visión ajena no se produce, empero, en forma tal que la propia actividad modelizadora no deje trazas de sí: como en el caso del discurso directo en el nivel de la voz se advierten (en el texto que verbaliza la actividad focalizadora) claras señales de un cambio de nivel (cf. *supra* p. 206). He aquí, por tanto, una analogía estructural que redundo, sin embargo, en una total asimetría en relación con la distancia entre sujeto y objeto. Mientras que en el plano de la voz el afán por marcar nítidas fronteras entre el enunciado propio y el ajeno mediante el procedimiento de la incrustación, constituye el más drástico modo de distanciamiento —es decir, de no-compromiso con lo dicho por el otro—, la señalización del cambio de visión no implica el establecimiento de barreras entre una conciencia-sujeto y una conciencia-objeto sino, más bien, el ingreso de la primera en la segunda. Esta fantasía irrealista —verosímil, no obstante, dentro de las convenciones del relato literario-ficcional— sólo puede producir un efecto similar al del discurso directo cuando, como en el caso particular del fragmento de Vargas Llosa citado más arriba (p. 196), las señales de incrustación van acompañadas de operadores modales epistémicos y/o valorativos que tienen la función de ironizar, relativizar o incluso negar la validez del producto de la actividad de la conciencia-objeto.

5) Llegamos así al punto de la escala correspondiente al grado mínimo de distancia entre focalizador y focalizado 'invisible': el sujeto se identifica con el objeto, la conciencia aprehensora se instala en la conciencia aprehendida sin dejar señales manifiestas de que se ha producido un cambio de nivel. Podría decirse que aquí también el focalizador está 'ausente' pero de un modo muy distinto que en 1). Mientras que en el primer punto de la escala el focalizador está 'ausente' de la conciencia del per-

sonaje focalizado (es decir, incapaz de acceder a ella) pero claramente presente en tanto focalizador de objetos externos a la conciencia, aquí el focalizador está fenoménicamente ausente en su calidad misma de focalizador, si bien del mismo modo que en el caso del narrador no-manifiesto del discurso inmediato, se hace necesario presuponer su existencia. Su correlato, en el plano de la voz, es el monólogo interior no introducido ni comentado por una voz diferente de la que verbaliza el flujo de conciencia (cf. *supra* pp. 200-201).

REFERENCIAS

- M. Bal, "Narration et focalisation", *Poétique* 29, 1977, pp. 107-127 (1977a).
- , *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, 1977 (1977b).
- , "Notes on narrative embedding", *Poetics today* 2, 2, 1981, pp. 41-59 (1981a).
- , "The laughing mice or: on focalization", *Poetics today* 2, 2, 1981, pp. 202-210 (1981b).
- A. Banfield, "Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction", *Poetics today* 2, 2, 1981, pp. 61-76.
- W.C. Booth, "Distance et point de vue", *Poétique* 4, 1970, pp. 511-524.
- L. Brinton, "Represented perception: a study on narrative style", *Poetics* 9, 4, 1980, pp. 363-381.
- G. Genette, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato* trad. de *Communications* 8, Buenos Aires, 1970, pp. 193-208.
- , "Discours du récit", en *Figures III*, Paris, 1972, pp. 65-282.
- C. Isbasescu Haulica, "El texto borgeano en busca del autor", *Anuario de letras* XIX, 1981, pp. 183-224.
- J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le point de vue*. Paris, 1981.
- J. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid (Istmo) 1978.
- F. Martínez-Bonati, "El acto de escribir ficciones", *Dispositio* 3, 1978, pp. 137-144.

- Platón, *República* (Platonis, *Opera*, ed. I. Burnet, T. IV, Oxford, 1962).
- S. Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, 2, 1979, pp. 99-170.
- , "La literatura como mimesis" Ponencia presentada en el IV Coloquio de Poética y Semiología en la UNAM, 1980 (*Acta poetica* IV, en prensa).
- S. Rimmon, "A comprehensive theory of narrative: Genette's *Figures* III and the structuralist study of fiction", *PTL* 1, 1, 1976, pp. 33-62.
- J. L. Rivarola - S. Reisz de Rivarola, "Semiótica del discurso referido" (en el *Homenaje a A. M. Barrenechea*, Madrid, ed. Cas-talia, en prensa).
- M. Rojas, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio* V-VI, 15-16, 1980-1981, pp. 19-55.
- M. Ron, "Free indirect discourse, mimetic language games and the subject of fiction", *Poetics today* II, 2, 1981, pp. 17-39.
- W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München, 1973.
- V. N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, 1976 [or. 1930].

OBRAS LITERARIAS CITADAS

- A. Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona (Argos Vergara) 1981.
- J. Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires (Sudamericana) 1959.
- , *Las armas secretas*, Buenos Aires (Sudamericana) 1964.
- , *Alguien que anda por ahí*, México (Hermes) 1977.
- J. Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona (Seix Barral) 1981.
- M. Puig, *Pubis angelical*, Barcelona (Seix Barral) 1979.
- J. R. Ribeyro, *La palabra del mudo III*, Lima (Milla Batres) 1977.
- M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona (Seix Barral) 1981.