



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Punto de vista narrativo en la novela
***La casa de los espíritus* de Isabel Allende**

Tesis doctoral elaborada por
NOURA MOHSEN MOHAMED EISSA

Programa de doctorado en “Lenguas, textos y contextos”

Bajo la dirección de
Dr. FRANCISCO LINARES ALÉS

Granada
2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Noura Mohsen Mohamed Eissa
ISBN: 978-84-1306-232-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/56206>

Para entender el concepto de la voz del narrador (inclusive su «ausencia») hay que empezar por considerar tres puntos: la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa, el significado de «punto de vista» y su relación con la voz, y la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos en general. Estos temas forman un prolegómeno necesario al análisis de la voz del narrador, sobre la que se basa cualquier discusión del discurso narrativo.

Seymour Chatman

La doctoranda **Noura Mohsen Mohamed Eissa** y el director de la tesis **Francisco Linares Alés**:

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, a 25 de febrero de 2019

Director de la tesis

Doctoranda

Fdo.:

Fdo.:

*A mis padres, que no escatiman en nada conmigo
A mi marido, que está a mi lado en todo momento
A mis suegros, que me apoyan y animan siempre
A mi cuñado, que es el mejor hermano del mundo*

AGRADECIMIENTOS

A Dr. D. Francisco Linares Alés, mi tutor y director de tesis, por todo el conocimiento, esfuerzo y dedicación que me ha prestado, y sin los cuales no habría logrado realizar esta tesis.

Al departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la UGR, y en especial, a los profesores del programa de doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, y el posterior programa en Lenguas, Textos y Contextos, por el soporte y la ayuda que me han prestado para que este trabajo salga a la luz.

A la Facultad de Al-Asun de la Universidad de Ein-Shams de El Cairo (Egipto), y en especial a los departamentos de Filología Española y Filología Árabe, por su constante cooperación durante el tiempo que he estudiado allí, y por todas las lecturas que me han aconsejado.

Al servicio interbibliotecario de la UGR por su rapidez, habilidad y profesionalidad en traer los libros y materiales importantes que me faltaban para llevar a buen término la tesis.

A la biblioteca de la Universidad Americana de El Cairo (Egipto), por ser una de las bibliotecas con mejores fondos allí; tanto que no me fue necesario buscar en cualquier otra biblioteca ninguno de los materiales que me hacían falta en Egipto.

A Dra. Nagat Rizk y Dr. Mohamed Al Sagheer, por haberme dedicado su tiempo para leer la tesis y elaborar los informes necesarios para que pueda solicitar la mención de Doctorado Internacional.

A Dr. Aly Tawfik, por toda la ayuda y el apoyo que me ha prestado siempre que lo necesitaba y por representar la figura paterna para mí desde mi llegada a Granada.

A mi razón de ser, mis padres Mohsen Eissa y Dra. Nagwa Mehrez, por apoyarme siempre y por haber sido pacientes conmigo. Y un especial agradecimiento a mi madre por haberme ayudado a traducir la introducción y la conclusión de la tesis al árabe.

A mi amor, mi vida y mi alma gemela, mi marido Samy El- Beheiry, por apoyarme en todo momento y animarme a conseguir mis metas y, sobre todo, por haber sacrificado parte de su tiempo para escribir en ordenador la introducción y la conclusión árabe de la tesis.

Por último, aunque no por ello menos importante, un especial agradecimiento a mi “hermana” Isabel Albiach Oneto, por habarme regalado el ejemplar de la novela que he tenido sobre la mesa durante la realización de la tesis, y, sobre todo, por ser siempre una fuente de inspiración para mí.

!Gracias de todo corazón! !Os quiero a todos!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. LA AUTORA: ISABEL ALLENDE	23
1.0. INTRODUCCIÓN	25
1.1. BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN LITERARIA	27
1.2. CONTEXTOS POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL	33
1.2.1. Contexto político	33
1.2.2. Contexto social	35
1.2.3. Contexto cultural	37
2. CONCEPTOS NARRATOLÓGICOS	41
2.0. INTRODUCCIÓN	43
2.1. NARRADOR	45
2.1.1. Nivel narrativo, grado de participación y fuente de información	46
2.1.2. Grado de audibilidad	53
2.1.3. Fiabilidad	62
2.1.4. Receptores	65
2.2. DISCURSO AJENO	69
2.2.1. Categorías compositivas	71
2.2.2. Categorías arquitectónicas	80
2.3. PERSPECTIVA	83
2.3.1. Focalización	84
2.3.2. Planos del punto de vista	96

3. ANÁLISIS NARRATIVO DE <i>LA CASA DE LOS ESPÍRITUS</i>	103
3.0. INTRODUCCIÓN	105
3.1. NARRADOR	109
3.1.1. Nivel narrativo, grado de participación y fuente de información	110
3.1.2. Grado de audibilidad	125
3.1.3. Fiabilidad	152
3.1.4. Receptores	161
3.2. DISCURSO AJENO	169
3.2.1. Categorías compositivas	169
3.2.2. Categorías arquitectónicas	205
3.3 PERSPECTIVA	215
3.3.1. Focalización	215
3.3.2. Planos del punto de vista	240
CONCLUSIONES	279
BIBLIOGRAFÍA	287
ANEXO: DIAGRAMAS DE LOS CONCEPTOS NARRATOLÓGICOS	299

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral fue concebida en un principio como estudio comparativo del punto de vista en dos novelas. Una de ellas, descartada después, es la titulada *Rudda Qalbi (Se me ha devuelto el corazón)*¹, de Yusuf al-Siba'i.

Dicha novela me cautivó, desde el momento en que la leí, por su estilo y su contenido socio-político que habla de uno de los acontecimientos de mayor importancia –si no el mayor– en Egipto hasta el estallido de la Revolución del 25 de enero de 2011. Debido a ello, en consonancia con el estudio comparativo que se me pedía para el trabajo final del curso monográfico de la Facultad Al-Asun, Universidad de Ein-Shams en Egipto, decidí buscar una novela que hablara de algún acontecimiento semejante en español; y tras varias búsquedas, opté por realizar el trabajo final relacionando la novela citada con *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende.

Ya muy absorbida por este estudio comparativo y las semejanzas que se observaba entre ambas novelas, decidí seguir mis estudios de doctorado en Granada en este campo. Una vez matriculada en el Departamento de Lingüística general y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, comprobé más fundadamente las numerosas conexiones entre estas dos obras, a pesar de que pertenecen a diferentes generaciones, culturas e incluso continentes. Así, decidí empezar esta comparación de aspectos generales como proyecto de investigación, para, más tarde, proseguir con la comparación en la tesis doctoral, ampliando y especificando más los campos de comparación.

Efectivamente, tras conseguir el DEA, con el proyecto titulado “Impacto de los cambios políticos en las sociedades chilena y egipcia a través de las novelas “*La casa de los espíritus*” de Isabel Allende, y “*Se me ha devuelto el corazón*” de Yusuf al-Siba'i”, decidí seguir con mi tesis doctoral llevando a cabo la comparación de ambas novelas en un aspecto más literario: *El punto de vista narrativo*.

1 El título en español es una traducción nuestra.

Así, abordé la traducción de la novela árabe al español para que la comparación fuera más coherente porque, sin ser traducida, habría sido complicado llevar a cabo el estudio debido a la gran diferencia entre ambas lenguas de los textos originales que nos ocupan: española y árabe.

Una vez acabada la traducción, empecé a trazar las líneas principales sobre las cuales basaría mi comparación, y fue entonces cuando me percaté de que la comparación no sería equilibrada debido a que la novela de al-Siba'i es poco profunda en el campo del *punto de vista narrativo* en comparación con la novela de Allende. Incluso me di cuenta de que, mientras que la novela de Allende abarca casi todas las técnicas relacionadas con el punto de vista, la de al-Siba'i, en cambio, mantiene a lo largo de la historia un único narrador y prácticamente un único discurso ajeno, a saber: el discurso cuasi-directo, o discurso indirecto libre.

Debido a ello, y a pesar de haber tardado un año en traducir la novela árabe, que consiste en 2 volúmenes de un total de 760 páginas (514 páginas de A4 una vez traducida la novela al español), decidí descartarla por completo de mi estudio y centrarlo únicamente en la novela de Allende porque, en mi humilde opinión, es mejor centrar el estudio en una novela que abarque casi todos los aspectos que serán tratados, que hacer una comparación entre dos novelas que no son equivalentes en esta temática y perder la coherencia del trabajo.

Así, al centrar el estudio en la novela de Allende, hemos podido profundizar en el análisis del punto de vista –que, como veremos en las conclusiones, ha sido bastante caudaloso en la novela objeto de nuestro estudio–, sin necesidad alguna de recurrir a cualquier otra novela para defender nuestros objetivos, que serán argumentados al final de este trabajo. Y en cuanto a la traducción realizada de la novela árabe, será publicada en breve tras su debida revisión.

Desde que nos planteamos las primeras hipótesis y decidimos llevar a cabo esta tesis, son varios los **objetivos** que nos trazamos. Tal y como indica el título de la tesis, *Punto de vista narrativo en la novela “La casa de los espíritus” de Isabel Allende*, el objetivo del presente trabajo es realizar un estudio del punto de vista teniendo en cuenta, en la medida de lo posible, todos sus pilares, ramas e implicaciones, y no sólo una parte o una teoría parcial.

Somos concientes de que es preciso proceder con esta amplitud para lograr una mayor comprensión de la obra de arte narrativa. Así, pretendemos probar un marco narratológico que permita a otros investigadores contar con una idea amplia del punto de vista narrativo en sus diversos aspectos, ejemplificados, además, en la novela de Allende.

Lo que nos lleva al segundo objetivo de la tesis, que es estudiar detalladamente el punto de vista narrativo en todos sus aspectos en la novela *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, porque esta novela presenta un material caudaloso en este campo, lo que ayudaría a una mejor comprensión de todas las premisas relacionadas con el punto de vista narrativo, recopiladas juntas en un único trabajo que engloba tanto el marco teórico como el práctico de este tema.

El tercer objetivo es traer a colación y replantear lo que ha dicho la crítica sobre el punto de vista narrativo en dicha novela y en qué medida afecta a la interpretación de la misma.

Nuestro cuarto objetivo es contribuir a enriquecer el material relacionado con este campo en Egipto, pues durante los meses que estudié allí, he notado que no hay más que cinco libros teóricos en el mundo árabe que han estudiado detalladamente este tema y que están mencionados en la bibliografía final de esta tesis. Todos ellos lo plantean según las metodologías de Voloshinov-Bajtín y Gérard Genette, mayoritariamente, mientras ignoran por completo las categorías compositivas de Cohn y los planos de Uspensky. Por ello, quise hacer una contribución a mi facultad de Egipto con un trabajo que engloba todas las metodologías relacionadas con este tema para abrir a los futuros investigadores del mundo árabe un nuevo horizonte sobre un campo poco estudiado allí hasta el momento.

Ahora bien, para entender en qué consiste exactamente el presente estudio, planteamos las siguientes **hipótesis**²:

El presente estudio, como se ha anunciado, se centra en la diversidad de nomenclatura que encontramos en el punto de vista; una cuestión que no sólo es esencial para la composición de una obra de arte determinada –literaria en este caso–, sino que también es común para las diversas artes, eso es, cualquier arte inmediatamente relacionado con la semántica: literatura, pintura, teatro, cine, etcétera.

2 Las hipótesis son enunciados que sometemos a comprobación, medulares del objeto de estudio –corpus de conceptos– que se trata de dilucidar. Con esto queremos dejar por sentado que lo que presentamos como hipótesis puede ser también entendido como objeto de estudio.

La concepción que vehiculamos bajo el término *punto de vista*³ es crucial para el entendimiento del texto narrativo, y más aún del texto narrativo artístico o literario. Esto, que ha sido establecido y desarrollado desde hace más de un siglo (H. James, Friedman, entre otros), debe ser asunto de indagación y de sucesivas confirmaciones en sus dimensiones teóricas y comprobativas. El punto de vista, que podemos considerar como un asunto de estructura, afecta tanto a la expresión como a los contenidos textuales.

La estructura del texto –constitución del texto, digamos por ahora– puede ser descrita mediante la investigación de varios puntos de vista, es decir, las diferentes posiciones del narrador desde las que se realice la narración o la descripción; y mediante la investigación de las relaciones entre ellos –su concurrencia y no concurrencia– y los posibles cambios de uno a otro, que a su vez están conectados con el estudio de la función de sus diferentes planos en el texto.

Hay una interconexión entre los distintos pilares de la narración abarcables según la teoría del punto de vista, a saber: el narrador, el discurso ajeno y la perspectiva. Estos pilares revelan más claramente su papel si se observan desde una teoría integradora.

Así, por ejemplo, para entender el concepto del narrador –inclusive su “ausencia”– hay que empezar por considerar tres puntos: el significado de *punto de vista* y su relación con la voz, la naturaleza de los actos de habla y pensamiento como una subclase de los actos, y la interrelación de las diversas partes con la transacción narrativa. En general, estos temas forman un prólogo necesario al análisis del narrador, sobre el cual se basa cualquier discusión del discurso narrativo.

El estudio redunda en la profundización del conocimiento del punto de vista narrativo a partir de su comprobación en la novela de la escritora chilena mediante un estudio detenido del narrador, discurso ajeno y perspectiva usados por la autora de la obra. Asimismo, el análisis arroja la luz sobre la forma en que la autora aborda y presenta literariamente acontecimientos de gran relevancia en su país y su cultura.

La metodología empleada para comprobar esta hipótesis se ha basado mayoritariamente en la revisión crítica de las monografías que estudiaron el punto de vista narrativo en sus distintos pilares. También se basa en las pesquisas llevadas a cabo sobre el texto de Isabel Allende de un modo más personal.

3 Término que se suele acompañar por otros cercanos, y, para algunos, equivalentes, como *perspectiva* o *facalización* que contribuyen a acotar, particularizar o incluso desplazar la cuestión. Se aclarará en el presente trabajo.

Partimos de la base de que el corpus seleccionado –corpus teórico y texto estudiados– contiene elementos variados y discrepantes que representan un material más que suficiente para analizar de forma exhaustiva el tema del punto de vista narrativo y realizar un estudio en profundidad sobre los distintos puntos de vista con todos sus pilares, ramas e implicaciones en una misma obra literaria.

El primer paso que dimos fue la lectura atenta y detenida de la novela de Allende con el fin de trazar las líneas principales sobre las cuales se llevará a cabo la aplicación práctica de la parte teórica.

Sin embargo, para poder realizar un análisis profundo fue necesario reunir una amplia bibliografía actualizada sobre la autora en cuestión, pero primordialmente una gran cantidad de trabajos de especialistas en la materia específica de la teoría narratológica y del punto de vista sobre los cuales sentar las bases de una teoría integral y poder aplicarla a la novela.

Gracias a la ayuda del Departamento de Filología Árabe de la Universidad de Ein-Shams en Egipto, pudimos recopilar varios estudios acerca de la teoría aquí tratada. La mayoría de estos libros fueron hallados en la Biblioteca de la Universidad Americana de El Cairo (AUC). También ha sido de gran ayuda el servicio de intercambio bibliotecario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada para recopilar la bibliografía sobre Isabel Allende, así como la mayoría de los corpus de índole teórica usados en el presente trabajo.

Al leer los libros de los teóricos, nos llamó la atención el hecho de que no existe metodología concreta consensuada para el análisis del punto de vista narrativo. Por tanto, dada la diversidad de las propuestas empleadas por los especialistas, el método que seguimos consiste en una adaptación propia partiendo de premisas de diversas procedencias y que tiene como objetivo investigar las interrelaciones de estos puntos de vista en sus diferentes aspectos, unificándolos en un solo estudio.

Así, en la parte teórica, empezamos por las definiciones de los conceptos narratológicos que abarcan nuestro estudio y hacemos un cotejo entre las distintas corrientes que han abordado los mismos y los estudios más relevantes en el ámbito de su aplicación en la obra literaria. Hemos procurado ceñirnos a las conceptualizaciones más relevantes, evitando las disquisiciones personales porque aquí lo importante es explicitar los conceptos manejables para el análisis de la novela.

Como eje principal de esta parte teórica nos basamos en el concepto de *narrador* planteado por Chatman y el de *narratario* según Gerald Prince. Igualmente discutimos el discurso ajeno partiendo de las categorías compositivas de Cohn, reelaboradas por Beltrán Almería, y de las categorías arquitectónicas de Voloshinov. La focalización por su parte es tratada según los conceptos de Genette y Vitoux y, seguidamente, se exponen los postulados de Uspensky, que establecen una relación entre el punto de vista y la ideología, fraseología, espacio y tiempo, y psicología del personaje. Por último, se introducen precisiones sobre la diferencia entre cada uno de los conceptos anteriores y la relación entre ellos.

En el caso de que los conceptos hayan sido procesados por monografías relevantes en lengua española, hemos preferido atenernos a estas formulaciones ya conocidas a través de esta lengua. En ocasiones, cuando es relevante, se ha consignado al lado del nombre del autor, el año en que formuló las ideas utilizadas; pero cuando se trata de un pasaje citado, se indica el año de la edición de donde se ha extraído dicho pasaje.

Para la comprobación de estos conceptos en la novela de Allende: primero, hemos localizado los estudios que conllevan alguna relación con el tema de nuestra investigación; pero hemos encontrado únicamente dos monografías profundas⁴ sobre la novela que nos ocupa y, en lo relacionado con nuestra investigación, tan sólo plantean el tema del *narrador*, y no como lo planteamos en nuestra tesis. Por ello, contribuimos también con este análisis a la revisión de las interpretaciones que se han dado de la novela en base a esta cuestión del *narrador*. Segundo, hemos seleccionado todas las citas de la novela posibles en cada una de las técnicas que se pretenden analizar en esta tesis y hemos ido descartando las más comunes para quedarnos sólo las más destacadas en cada caso, y que nos ayudarían al final a resaltar cada técnica por su lado, por un parte, y la interrelación entre cada una de ellas, por otra.

Asimismo, cabe llamar la atención sobre que, en algunos casos, hemos empleado la misma cita en diferentes lugares de la tesis para analizar aspectos distintos. Esta repetición es intencionada para enfatizar que todos los pilares del punto de vista narrativo están interrelacionados como demostraremos en las conclusiones al final del trabajo.

4 Herrán Navasa, Juan Carlos y José Salies Dasí, Emilio (2012). *Guía de Lectura y Estudio: La casa de los espíritus, Isabel Allende*. Valencia: Tilde. Y Correas Zapata, Celia (1998). *Isabel Allende: Vida y Espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés.

Para dilucidar su materia y lograr los objetivos deseados, la tesis se **estructura** del siguiente modo:

Se divide en tres capítulos principales: el primero trata de la vida y obra de la autora dentro de los contextos cultural, social y político de su país. La segunda presenta los estudios teóricos donde se intenta explicar los diferentes métodos de análisis del discurso narrativo en lo que respecta a la cuestión que nos ocupa. Por último, el tercer capítulo consiste en la aplicación de los postulados teóricos recogidos en el segundo capítulo, mediante el análisis de la novela *La casa de los espíritus*. Aparte de estos tres capítulos principales, se encuentra esta introducción, además de las conclusiones finales, la bibliografía y un anexo.

La primera parte del primer capítulo ofrece una aproximación a la vida y obra de Isabel Allende. Junto a ello, se van comentando las características generales de su obra, siempre ubicada en relación con los movimientos artísticos con los que se la ha vinculado; y se alude, entre otras cuestiones, a sus estructuras compositivas y a las huellas de la experiencia del exilio en sus obras. La segunda parte de este capítulo la constituye un estudio contextual de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de la época en que la autora vivía en Chile, en relación con los acontecimientos de su biografía y la elaboración de su obra.

El segundo capítulo consiste en una introducción a los estudios de narración y a las categorías narrativas (narrador, discurso ajeno y perspectiva), donde se tratan las distintas monografías que plantearon el tema del discurso narrativo.

El tercer capítulo comprende el análisis detallado de la novela partiendo de los estudios teóricos tomados en consideración en el segundo capítulo. Toda esta parte analítica está mayoritariamente constituida por ideas y elaboración nuestras, puesto que, como comentamos, no hemos podido encontrar ningún trabajo sobre el tema preciso de nuestra investigación y al cual recurrir como soporte.

Por último, se ofrecen las conclusiones, donde se hace una recapitulación de los resultados obtenidos y se resaltan las técnicas más empleadas por la autora para elaborar el punto de vista en su novela.

La bibliografía por su parte, incluye fuentes en las lenguas española y árabe: algunas generales relacionadas con la literatura, la novela y el análisis literario, y otras específicas de crítica acerca de la autora y de la obra.

Finalmente, se adjunta un anexo con unos diagramas que presentan los distintos pilares del punto de vista narrativo.

Esperamos que este trabajo haya abordado el tema desde sus diversos ángulos y que haya contribuido al conocimiento de esta importante novela de Isabel Allende. Igualmente, esperamos que sirva de ayuda para los futuros investigadores interesados en estudiar el punto de vista narrativo bajo dicha diversidad.

Capítulo 1

LA AUTORA:

ISABEL ALLENDE

1.0. INTRODUCCIÓN

El estudio de la biografía del artista y su literatura, y considerar determinante la relación existente entre ambos, es un aspecto que provoca una polémica entre los investigadores y los críticos.

Algunos ven que adentrar en la vida personal del autor no sirve para mucho porque lo que realmente cuenta en los estudios literarios es el análisis y el estudio de la producción literaria; pues después de todo, es ésta la que atrae nuestro interés por la vida del autor, por su entorno político, social y cultural, y por toda su producción. Por tanto, es muy grave, a la hora de estudiar la vida personal del autor, adentrarnos en sus detalles sin centrarnos en las propias obras porque el valor y la gloria del autor residen en primer lugar y ante todo en su producción literaria.

Así lo afirma Taha Wadi (1976: 61)⁵:

no podemos negar que la biografía del autor es una clave principal e importante para la comprensión de la figura literaria general de su arte y para el conocimiento de mucho de lo relacionado con sus detalles y relaciones; además puede llegar a revelar su posición ideológica en su arte. Lo que advertimos en el estudio de la biografía del literato es el hecho de ocuparnos de la vida del ser humano y su época a coste de la experiencia del literato y su arte; hecho que tiene como resultado que el juicio moral o político sobre la vida del autor pueda infligir su habilidad literaria.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que en esta afirmación anterior, Taha Wadi no niega del todo la importancia de la biografía del autor para la comprensión de su obra. Entonces, la unión entre el estudio del autor y su obra, y el intento de encontrar una especie de equilibrio y paralelismo entre ambos a la hora de escribir y analizar, son la mejor forma y el camino más corto hacia la naturaleza de la literatura. Caso que se da en la novela aquí estudiada; pues, aunque no es autobiográfica, sí abarca mucho de la vida de su autora, algo que afirma ella misma. Comenta Isabel Allende: “somos la leyenda que cada uno de nosotros elabora con los propios recuerdos y experiencias” (Correas Zapata, 1998: 10).

Partiendo de esta concepción, notamos la necesidad de abordar –sin entrar en detalles– las opiniones que nuestra autora en cuestión pueda tener sobre el arte y la literatura, abordando y estudiando su cultura y el entorno privado y general donde vivió y

5 La cita es traducción nuestra de su versión original en árabe.

ante cuyos sucesos reaccionó; algo que puede ayudar a entender su arte y a concebir su actitud política, social e intelectual.

1.1. BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN LITERARIA

Las historias son infinitas, las palabras son gratis y la necesidad de la gente de que le cuenten cuentos es ilimitada (Isabel Allende; en Correas Zapata, 1998: 192).

Isabel Allende se considera, antes que escritora, una contadora de historias. Ella misma afirma que hacer esto no es difícil; sólo hay que ser un buen oyente: todo el mundo tiene una historia por contar, y todas las historias son buenas si se saben relatar en el tono apropiado. Esto es lo que hace de Isabel Allende una escritora de éxito. La inspiración le viene de la calle, de las gentes anónimas, de las noticias de los periódicos.

También el haber ejercido como periodista durante años le ha servido, a la hora de desarrollar su profesión como escritora, de mucha ayuda. De su trabajo de periodista se ha quedado con lo práctico, con trucos útiles: sabe a dónde ha de acudir para documentarse, consigue la atención del lector en las primeras seis líneas y la mantiene hasta el final. Pero sobre todo, conoce la fórmula exacta para hacer una entrevista y obtener del entrevistado exactamente lo que quiere. Esta técnica es muy importante en su trabajo, ya que todos los personajes de sus novelas se crean a partir de unos modelos. Además, de su paso por la televisión sacó provecho. En ella aprendió a pensar en imágenes, algo muy adecuado para escribir novelas.

Isabel Allende nació el 2 de agosto de 1942 en Lima, Perú, y actualmente reside en San Rafael, California, EE.UU. Es hija de Tomás Allende, secretario de la embajada de Chile en Lima y hermano de Salvador Allende, y de Francisca Llona.

La autora no se acuerda de su padre cuya misteriosa desaparición parece estar ligada a rumores de un escándalo entre funcionarios diplomáticos de alto vuelo. Sus padres se separaron en 1945, retornando su madre a Chile con ella y sus dos hermanos. Aun así, la herencia que recibió de su padre fueron las novelas de Jack London, Julio Verne, Emilio Salgari, El Tesoro de la Juventud y los clásicos de todos los tiempos.

En 1953, con su madre casada con Ramón Huidobro, diplomático de carrera –padraastro de Isabel– va con su familia a Bolivia, donde asistirá a una escuela privada norteamericana. Es allí donde, con sólo once años, descubrirá el nacionalismo hispanoamericano, defendiendo delante de sus compañeros a su patria frente a las autoridades que llevaron a cabo la guerra del Pacífico de finales del siglo XIX. Más tarde

su padrastro será destinado al Líbano donde Isabel frecuentará un colegio privado inglés en Beirut.

En 1958, con apenas quince años, regresa a Chile cuando destinaron a su padrastro a Turquía y él decidió que los niños debían regresar a Chile a casa de su abuelo. De nuevo en su tierra, el abuelo descubre que existen grandes lagunas en la formación escolar de su nieta. Le enseña geografía e historia personalmente y cuando “averiguó que no podía sumar, me envió a clases privadas de matemáticas” (Correas Zapata, 1998: 63). Allí, termina sus estudios secundarios y se diploma en Periodismo. Desde 1959 hasta 1965 trabaja de secretaria del Departamento de Información en la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO) en Santiago de Chile. Entre uno y otro conoce a su primer marido Miguel Frías con el que se casa en 1962 y con el que tiene dos hijos: Paula, nacida en 1963 y Nicolás, nacido en 1966. Viaja con su marido y su hija largas temporadas a Bélgica y a Suiza.

El año que nace su segundo hijo, Nicolás, regresa a Chile, donde permanecerá hasta el Golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet Ugarte, que tiene lugar en 1973. Allí hace un programa de televisión que le sirve, sobre todo, para conectar con la gente del medio periodístico; además, durante estos años ejerce de periodista en distintos medios: a partir de 1967 toma parte en la redacción de la revista *Paula* escribiendo una columna de humor, al tiempo que publica artículos sobre diversos temas. Posteriormente realiza diversas colaboraciones para la revista infantil *Mampato* y publica dos cuentos para niños, *La abuela Panchita* y *Lauchas y lauchones*, y una colección de artículos titulada *Civilice a su troglodita*.

Entre 1970 y 1975, antes y después del golpe militar, trabaja en los Canales 13 y 7 de la televisión de Santiago: presenta un programa de humor y otro de entrevistas que alcanzan gran popularidad. Pero a pesar de esta súbita fama ni Isabel ni su marido, Miguel Frías, soportan la situación que vive Chile bajo el mando militar de Pinochet, por lo que en 1975 parten hacia Venezuela, alejándose de la represión y la dictadura, y siguiendo la estela dejada por tantos otros chilenos, argentinos, uruguayos, cubanos, etc., marcados por la seña del exilio durante la década de los setenta.

Allí permanece trece años trabajando en el diario *El Nacional* de Caracas, y en una escuela secundaria hasta 1982. En 1981, estando su abuelo de 99 años de edad a punto de morir, comienza a escribir una carta que se convierte en un manuscrito. De allí nace *La*

casa de los espíritus (1982), su primera novela, que suscita un gran interés y más tarde es adaptada al cine (por Bille August) y al teatro.

En 1985, publica *De amor y de sombra*, que rápidamente se convierte en otro gran éxito y que también es llevada al cine. Los viajes constantes que emprende promocionando sus libros son una de las principales causas de que su matrimonio con Frías llegue a término. Divorciada de su marido, se casa con Willie Gordon el 7 de julio de 1988 en San Francisco, y es cuando la autora empieza a dedicarse exclusivamente a la escritura.

En 1988, concurre a votar en el plebiscito que derroca al dictador Pinochet. En 1990, después de quince años de ausencia, Isabel regresa a Chile. El motivo es que le otorgan el Premio Gabriela Mistral. Pero no es este premio lo que más emociona a Isabel, sino el hecho de que por fin haya terminado la dictadura militar en su país, y que sea un presidente elegido democráticamente, Patricio Aylwin, el que le entregue el merecido premio.

A mediados de los años setenta, Isabel Allende se ve obligada a abandonar su país; la experiencia dolorosa del exilio la conduce a la creación literaria. Propone sus manuscritos a diferentes editoriales latinoamericanas, pero son rechazados. La literatura de mujeres no es rentable. En España, Plaza y Janés Editores opina, sin embargo, lo contrario y *La Casa de los espíritus* (1982) aparece y se difunde con gran rapidez. Esta obra fue la que pavimentó el camino para los libros siguientes.

Su producción literaria varía entre cuentos, novelas, obras teatrales y dos libros que consisten en sus memorias, entre otros; pero la novela es, sin duda, su producción más amplia. Hasta la fecha, su obra en total consta de dos colecciones de cuentos: *Cuentos de Eva Luna* (1989), *La gorda de porcelana* (1984); tres obras teatrales: *El embajador* (1971), *La balada del medio pelo* (1973), *Los siete espejos* (1974); diecinueve novelas: *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1985), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1994), *Afrodita* (1997), *Hija de la fortuna* (1998), *Retrato en sepia* (2000), *La ciudad de las bestias* (2002), *El reino del dragón de oro* (2003), *El Bosque de los Pigmeos* (2004), *El zorro* (2005), *Inés del alma mía* (2006), *La suma de los días* (2007), *La isla bajo el mar* (2010), *El cuaderno de Maya* (2011), *El juego de Ripper* (2014), *El amante japonés* (2015), *Más allá del invierno* (2017). Además, publica dos libros de memorias, *Mi país inventado* (2003), *La suma de los días* (2008), un libro de pintura para

adultos, *La ninfa de porcelana* (2017), y una recopilación de escenas de amor y erotismo de sus libros en *Amor* (2013)⁶.

Isabel Allende se acerca a la literatura desde el periodismo, pertenece a esa parte de los escritores del *postboom* que “[...] hicieron un aprendizaje de la escritura y de los mecanismos que regulan los poderes del mundo, a través de su trabajo periodístico” (Ángel Rama, 1997: 19).

Cuando trabajaba en ello, se definía como “pésima periodista”, pues apenas distinguía entre la realidad y la imaginación. A través de sus viajes y andanzas por el mundo creció su reino interior de fantasía; algo que refleja también en todas sus obras. Pero aparte de la fantasía, se puede distinguir otras tendencias en su producción literaria:

1- Una corriente histórica que trata el trauma del golpe militar en Chile, la represión, los desaparecidos y su exilio; tendencia que emerge en *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*.

2- Una preocupación política y social sobre las dictaduras en Latinoamérica, la discriminación de las minorías y el feminismo, como en *Eva Luna* y *El Plan Infinito*.

3- Una autobiografía en la inmensa ternura que llena *Paula*, y en sus memorias *Mi país inventado*.

4- Las aventuras que envuelven muchas de sus novelas como *Hija de la fortuna*, *Retrato en sepia* y *El zorro*.

5- El erotismo presente en *Afrodita*.

Isabel hace literatura de sus deseos y pensamientos, del quehacer cotidiano; por tanto, a pesar de la variedad de temas de sus obras, encontramos cuatro aspectos que dominan en ellas:

1- El feminismo es uno de los aspectos que resaltan en su obra:

el discurso de Isabel Allende se nutre de la tradición y simultáneamente genera un nuevo *logos*, en el que se crea un mundo femenino, con voces femeninas que asumen un nuevo lenguaje, lenguaje que se autorreconoce como subversión en su oscilación *boom-postboom*. Y en esta relación en que se toma un discurso establecido, «socializado», para darle valores de modernización, y establecer la ruptura acorde con las nuevas circunstancias, es donde reside también el secreto de los *best-sellers* de Isabel Allende (Pérez Cano, 1997: 22).

6 <https://www.isabelallende.com/es/books> (Última consulta 15.02.2019).

2- El amor, que aparece en todas sus obras, es uno de sus grandes aspectos, un amor apoyado por la simpatía.

3- Un aspecto metafísico, pues de la misma forma que la autora celebra la vida, el amor y el erotismo, participa de un ritual eterno, ancestral, de unión con los muertos amados. Después de leer a Shakespeare, incorporó la tragedia en su obra porque “quería ser como los personajes espléndidos que después de vivir exageradamente, morían en el último acto” (Correas Zapata, 1998: 83).

4- El sentido del humor, que predomina en su obra como elemento decisivo para tranquilizar las situaciones, equilibrar las fuerzas de la tragedia y todo elemento amenazante y doliente.

Isabel se ha convertido en una leyenda. Desde sus hermanos, a sus hijos y a sus nietos, tres generaciones de niños se han maravillado con los cuentos de Isabel Allende. Sus libros se venden en todos los países de Occidente, incluso circulan traducciones en árabe, chino, vietnamita y coreano. También la leen en Rusia, donde consideran que su obra es patrimonio de la humanidad.

Sin duda, Isabel Allende se considera una de las escritoras más importantes de los últimos tiempos; de esas que dejan un impacto positivo en los futuros autores y lectores.

1.2. CONTEXTOS POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL

1.2.1. Contexto político

En los países de América Latina se mantenían, hasta 1940, las políticas del siglo XIX que estaban establecidas a base de la situación económica más que a base de las ideologías: “conservadora, liberal, nacionalista y radical de izquierda” (Sariego González, 2000: 1). Todas estas coexistían juntas, aunque cada una aspiraba llegar al poder absoluto en forma de dictaduras autoritarias más o menos encubiertas y apoyadas en las fuerzas armadas.

Durante los años treinta, en Santiago de Chile, Salvador Allende, junto con otros militares políticos, fundó el Partido Socialista Chileno. Allende fue designado ministro de Sanidad durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda que incitaba una política social abierta y favorecía el movimiento de los sindicatos obreros; más tarde, en 1970, Salvador Allende fue elegido presidente de Chile por voto popular.

Chile permaneció bajo su mandato durante tres años hasta que en el 11 de septiembre de 1973 al amanecer se sublevó la Marina, a continuación el Ejército de Tierra y la Aviación y finalmente el Cuerpo de Carabineros y la Policía Chilena. Se trata del golpe militar del 73 bajo el mando del general Augusto Pinochet Ugarte.

A partir del golpe de Estado, se estableció una Junta Militar encabezada por el general Pinochet, que suspendió inmediatamente la Constitución, disolvió el Congreso, impuso una estricta censura y prohibió todos los partidos políticos. Asimismo, se impuso tajantemente en contra de los partidos de izquierdas del país: miles de personas fueron detenidas, muchas ejecutadas o torturadas; muchos chilenos se exiliaron, mientras que otros pasaron largos años en prisión o se dieron por desaparecidos. A partir de este golpe, asesinatos, torturas, terror, rabia, impotencia, mucho dolor, trastornan la vida de la mayoría de los chilenos. Isabel sintió que “los demonios se habían escapado de los espejos y andaban sueltos por el mundo” (Correas Zapata, 1998: 84).

Este acontecimiento cambió la vida de muchos chilenos; tras el asesinato de Salvador Allende –primer comunista de la historia elegido por voto totalmente democrático– en el Palacio de La Moneda, la situación en el país se hizo insoportable para

los partidarios de la Unidad Popular (partido del ex-presidente). Entre estos seguidores estaba Isabel Allende, familiar de Salvador Allende.

Ante las pésimas condiciones del país, la mayoría de los chilenos se vieron obligados a autoexiliarse, a huir de esta situación. Entre estos estaba Isabel Allende que tomó rumbo en 1975 hacia Venezuela, uno de los pocos países dispuestos a recibir a los exiliados y donde no era difícil conseguir visado.

Venezuela fue uno de los países que habían abierto generosamente las puertas a los refugiados que venían del sur del continente. La mayoría de los exiliados políticos de Chile, Argentina y Uruguay pertenecían a grupos profesionales de la clase media proveídos para contribuir en el florecimiento de la economía de Venezuela: “el presidente de Venezuela en 1975 era Carlos Andrés Pérez, y durante su gobierno Venezuela seguía en el apogeo del esplendor económico del petróleo” (Correas Zapata, 1998: 84).

Pero fueron tantos los refugiados e inmigrantes que llegaron al país, que despertaban recelo y desconfianza; “los llamaban despectivamente “paquetes chilenos” y “los del coño sur”, y había gran animosidad contra ellos entre quienes sentían que los extranjeros habían llegado a desplazarlos” (Correas Zapata, 1998: 84).

En cuanto a Chile, durante los años siguientes al golpe militar, la Junta Militar gobernó el país con gran rigidez, “aunque hacia finales de la década hubo una cierta apertura, se levantó el estado de sitio (aunque siguió en vigor el estado de emergencia) e ingresaron más civiles en el gabinete. Sin embargo, Chile siguió siendo en principio un Estado policial. Una nueva Constitución legalizó el régimen y Pinochet inició un nuevo periodo de gobierno”, esta vez como presidente.⁷

Aunque la época de dictadura de Pinochet contribuyó al florecimiento de la economía, “en los ochenta, la recesión mundial y la caída de los precios del cobre provocaron un retroceso de la economía chilena”. Diversas manifestaciones tuvieron lugar contra el Gobierno, seguidas de varios atentados en las grandes ciudades. Ante estos hechos, además de la resistencia popular y el creciente deterioro de la economía, Pinochet se vio obligado a reinstaurar el estado de sitio. En 1986, tras un fracasado intento de asesinar a Pinochet, el gobierno ejecutó nuevamente la máxima restricción.

⁷ Las informaciones de este párrafo y de los tres siguientes están tomadas de <http://todoisabelallende.blogspot.com/2011/11/su-contexto-historico-en-chile.html> (Última consulta 17.09.2017).

Así pues, “Chile vivió diferentes etapas que se caracterizaban por el menor y el mayor rigor de régimen, siempre teniendo en cuenta que, en todo momento, hablamos de una dictadura con una censura muy marcada”.

“En esta época Chile se caracterizó por ser un país oscuro”, los secretos rondaban en el aire pero se mantenían guardados, no se mostraban al exterior e incluso se ocultaban de la prensa, y las clases sociales más altas hacían caso omiso, “se desinteresaban o pretendían no enterarse de la situación social, política y económica del país”.

Finalmente, en 1990, el dictador Pinochet fue derrocado y la dictadura militar terminó; entonces un nuevo presidente elegido democráticamente, Patricio Aylwin, asumió el cargo de Presidente del país.

1.2.2. Contexto social

En los últimos 60 años, América Latina reveló los problemas globales de desequilibrio regional: la minoría de clase feudal monopolizaba la escasa rentabilidad de las grandes propiedades, la banca y el comercio exterior avasallaban los procesos agrícolas e industriales, enormes haciendas coexistían con mínimos terrenos campesinos que apenas producían lo suficiente como para mantener a sus propietarios o arrendatarios. Ideologías aparentemente liberales no respetaban la esencia de los principios democráticos; el poder ejercía un rígido control político y social, pero renunciaba, o era incapaz, de realizar proyectos regionales, nacionales o supraestatales afines e integrados, al someterse a factores e intereses ajenos a los del respectivo país.

Si bien países como México, Colombia, Venezuela, y en cierta medida Argentina, miraban con un relativo optimismo hacia un futuro esperanzador, para otros, los horizontes no se mostraban en absoluto luminosos, particularmente en Centroamérica, donde los gobiernos se veían forzados a adoptar actitudes humillantes con respecto a los países capitalistas internacionales.

La burocracia militar se endureció y controlaba la vida política con unos mecanismos de represión muy calculados. La economía seguía asentada mayoritariamente en la agricultura, el empleo se deterioró, escasearon los recursos financieros propios, creció la deuda pública y privada, y las tensiones sociales aumentaron, así como el recurso

desesperado a la violencia entre el proletariado urbano y las debilitadas masas campesinas, hasta desembocar en exaltados movimientos guerrilleros.

Esto en lo que concierne a la economía y el nivel de vida; en cuanto a la condición de la mujer, encontramos que a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, según dice Allende, “las sufragistas andaban todavía con corsé, faldas y cabellos largos, encadenándose en las rejas del Congreso, ante el estupor de sus propios maridos” (Correas Zapata, 1998: 73).

Más tarde, en el siglo XX, se llevó a considerar de otra manera tanto los procesos sociales y culturales, como las relaciones familiares, el trabajo doméstico y la sexualidad. Se busca romper las divisiones tradicionales que separaban lo público de lo privado, lo privado de lo trascendente, las relaciones personales de las sociales; se formulan nuevos conceptos de “clase”, “minoría”, “familia”.

Se plantean las cuestiones de las interpretaciones puramente clasistas de la Historia. Se oponen los modelos esencialistas, relacionándolos con el problema de las razas, del subdesarrollo, de las minorías en su sentido más amplio. Ejemplo de ello es el slogan feminista de los últimos años de la dictadura en Chile: “Democracia en el país y en la casa” (Pérez Cano, 1997: 17).

Así era la condición de la mujer en los países latinoamericanos, la desconfianza suele ser madre de la exclusión; el ser mujer genera una actitud de desconfianza, especialmente en los medios literarios. En otros términos se trata de una exclusión sexista. La razón resalta a la vista: en las sociedades patriarcales de América Latina la ideología de la superioridad del “macho” tiene fuerza de ley. En las estructuras mentales en vigencia en esas sociedades, la mujer suele ocupar una posición inferior, subordinada.

Dice la autora: “Si a los 19 o 20 años hubiera dicho “quiero ser escritora”, se habrían reído de mí” (Sariego González, 2000: 30). La autora se crió en un ambiente machista, en el que las mujeres estaban únicamente reconocidas por sus papeles como madres y esposas; y si trabajaban era para ayudar a sus maridos, no para que tuvieran una carrera propia, un interés personal ni mucho menos una ocupación creativa.⁸

“Su generación fue la que hizo el cambio, con el feminismo realmente se salió a la calle por primera vez a trabajar, a ser profesionales, a estudiar”, etc. Su generación vivió

⁸ Las informaciones de este párrafo y el siguiente están tomadas de https://www.quieroapuntes.com/la-casa-de-los-espiritus_isabel-allende_7.html (Última consulta 26.11.2017).

zigzagueando entre dos fuerzas: la primera, el deseo de realizarse en muchos aspectos; la segunda, la cultura en la cual los habían educado.

Acerca de su época, comenta Isabel Allende:

Una se sentía culpable por dejar la familia. Yo crié a dos hijos, y resultaron muy buenos hijos, pensando que yo era una madre muy mala, que los abandonaba y los dejaba con una empleada o con mi suegra; mientras tanto me ganaba la vida y tenía como tres trabajos simultaneándose, entonces tratar de compensar y cumplir con todo era muy difícil (Sariego González, 2000: 33).

Las mujeres de la generación de Isabel estuvieron marcadas por un sistema de educación fanático: se les suprime de alguna manera el sentido creativo. Las educaron para tareas de servicio, y en el campo del arte estaban marginadas a la danza; el resto del campo pertenecía a los hombres.

En suma, se le atribuye a la mujer cierto tipo de funciones en la sociedad. Y sólo así se logra entender que su irrupción en la literatura sea difícilmente aceptada.

Así, en el Chile de los años sesenta, el ambiente prudente y moralista, la mentalidad pueblerina y la rigidez de normas sociales de esos tiempos eran agobiantes.

A partir de la década del 70, la condición femenina de la clase media mejoró notablemente en América Latina, pero no ha mejorado la condición infrahumana de la mujer campesina y de la indígena, quienes siguen soportando la violación patriarcal en las haciendas de los poderosos capitalistas, una de las causas que hizo que la autora prestara especial atención a los marginados y los pobres en su obra *La casa de los espíritus*.⁹

1.2.3. Contexto cultural

A partir de 1940 se observa en América Latina una gran variación y convivencia de tendencias estéticas, aun así podemos hallar unas líneas de coincidencia común entre los cultivadores del arte narrativo, movidos por el deseo de conseguir un mundo mejor, o al menos, sensibles ante algunos de sus aspectos.

A partir de los años sesenta el éxito de jóvenes valores, de distintas tendencias y de muy diferente estilo, convirtió a la narrativa hispanoamericana en la más valorizada de todas las literaturas occidentales que siguieron durante décadas el modelo para las creaciones propias. Este triunfo espectacular, inexplicable en Europa si no se tienen en

⁹ <https://studylib.es/doc/7962077/indice>, p.10. (Última consulta 19.02.2018).

cuenta otras razones que las meramente literarias, ha permitido en los últimos años hablar, no ya de tendencias literarias propias de la novela tradicional hispanoamericana, sino de autores concretos y características diferenciadoras de cada uno de los países que componen la realidad americana en lengua hispana.

Casi con exactitud los mejores autores se concentraron en aquella época: Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez... Precisamente, dentro de la literatura hispanoamericana, estos son los autores que más han influido en Isabel Allende.

En 1981 la mayoría de los escritores hispanoamericanos vivían en el exilio, o se fueron de sus países porque no pudieron vivir en las dictaduras que arrasaban sus patrias. Hubo una década fatal en América Latina: la mitad de la población del continente vivió bajo una dictadura. La literatura de ese periodo está marcada por el exilio.

En bastantes países de América Latina en aquellas décadas había regímenes dictatoriales con la secuela de violencia, tortura, asesinatos. En otros, prácticamente una situación de guerra civil. De norte a sur, de este a oeste, todos estos temas fueron planteados muchas veces por los escritores hispanoamericanos, se materializa la preocupación fundamental de esos autores a través de la recreación de sus escenarios, y de sus héroes y heroínas.

También en los novelistas latinoamericanos de nuestro tiempo se puede detectar una buena dosis de preocupación e inquietud por los problemas sociales. Muchos dan muestras de poseer una aguda sensibilidad ante la crisis del individualismo y de los valores que en él se fundaban; en muchos casos suelen traducir esta sensibilidad en actitudes morales que afectan no sólo a la concepción del hombre y de su existencia en el mundo, sino a la de la realidad de una organización social con frágiles cimientos y expuesta al derrumbe.

No hemos de olvidar la influencia de los creadores de ficciones. Laborando su talento crítico tanto sobre el pasado artístico heredado como sobre el presente vivido, y centrando sus obras casi siempre en los problemas concretos pero concretándolos en el hombre americano y en sus relaciones sociales, incitan la opinión pública colectiva hacia el establecimiento de una justicia regida por la libertad y por una convivencia realmente apacible, soportes imprescindibles para la construcción de una vida digna y para el pleno desarrollo de individuos y pueblos.

En cuanto a la literatura femenina, es obvio que la literatura hispanoamericana cuenta con pocas y valerosas escritoras entre las cuales destaca Isabel Allende. Sobre la irreprimible afición femenina a descubrir su intimidad se ha escrito mucho. En América Latina, los orígenes de esta vocación se remontan a Sor Juana Inés de la Cruz, a quienes se acude para determinar el principio del hilo de la literatura femenina en el continente. La leyenda cuenta que desde entonces las mujeres americanas empezaron a cultivar la confesión, haciendo de sus deseos y pensamientos, del quehacer cotidiano, literatura.

Siglos más tarde, Alfonsina Storni, en sus esfuerzos de autodeterminación, enfrentó barreras y soportó grandes sufrimientos que la condujeron a suicidarse ahogada en el mar. Sea lo que sea, la literatura femenina sigue molestando, y la mujer escritora es marginada, excluida y sobre todo, se la tiene como un rival cuando goza del éxito.

Por otra parte,

la influencia de los medios de comunicación masiva se hace sentir no sólo en los patrones culturales que fijan y refuerzan, sino en la manipulación y puesta en funcionamiento de un imaginario que ve como espectáculo desde las figuras deportivas hasta la política (Pérez Cano, 1997: 24).

En este medio, el escritor puede ser víctima de la manipulación porque al fin y al cabo necesita la publicidad para vender y ganarse la vida con la venta de su trabajo. En el caso de Isabel Allende, se le acusa por ser pariente del Presidente, por su simpatía por las izquierdas y por sus preferencias literarias. De esta manera, es en el objeto mismo que se comercializa en una red social y cultural determinada, donde reside el porqué del éxito o el fracaso, de la primacía o marginalidad de una creación.

Por lo tanto, la causa del éxito de la obra de Isabel Allende se puede relacionar con su aparición en un momento en que las editoriales europeas y norteamericanas necesitaban disponer de un *stock* de autores con los que poder garantizar su éxito gracias a la exaltación de la autora en el discurso masculino tradicional, ya establecido como de éxito y a la vez la creación de una voz femenina imitadora y divertida. Después, las condiciones evolucionan a su favor, con la postmodernidad se empieza a prestar atención a la presencia del otro sexo en el campo de la literatura, y la voz femenina toma una posición central, tanto en sus creaciones estéticas, como en sus discursos críticos.

De ahí que, con las nuevas circunstancias – irrupción de la sensibilidad posmoderna, fin de la fantasía y el agotamiento del discurso político – es comprensible que se busquen nuevos espacios para la realización de los ideales de imaginación y armonía a los que no se ha renunciado. Sólo que se trata de encontrarlos en una nueva relación del ser con el mundo que le rodea. De ahí

que la “literatura de mujeres”, centrada en las necesidades afectivas, en lo cotidiano, en los sentimientos, gana mucho terreno y se convierte en el campo con mayor edición, al tiempo que creó abundantes antologías, discursos críticos y reseñas más o menos especializadas¹⁰.

¹⁰ <https://studylib.es/doc/7962077/indice>, p.11. (Última consulta 19.02.2018).

Capítulo 2
CONCEPTOS
NARRATOLÓGICOS

2.0. INTRODUCCIÓN

Uno de los problemas más vitales del análisis de una obra literaria es el estudio de las leyes que rigen los patrones de su composición. El enfoque estructural de la obra puede ofrecer muchas contribuciones en este campo. Sin embargo, el término "estructura" en sí no está del todo definido, por lo que puede haber muchos enfoques para la articulación de la estructura de una obra narrativa.

En este estudio se propone considerar uno de estos enfoques: *El punto de vista*.

Puesto que el modelo del lenguaje es el habla, el *punto de vista* ha sido localizado comúnmente en el hablante. "Sin embargo, lo característico de la literatura es el empleo de una doble función del lenguaje: la función comunicativa, expresiva del estado del hablante, y la función relatora indicadora de hechos. Por tanto, una parte sustancial del lenguaje de la literatura queda fuera del paradigma de la comunicación" (Beltrán Almería, 1990: 38).

Debido a ello, investigaremos los distintos tipos de *narrador* posibles en una narración –es decir, las diferentes posiciones del narrador desde las que realiza la narración– y las relaciones entre estas posiciones; así como la relación entre los narradores y sus respectivos *receptores*.

También caracterizaremos las distintas modalidades de *discurso ajeno*

que van de la voz al pensamiento; de las variantes que se funden con la narración –el *discurso disperso* o el *monólogo narrado*– a las variantes discursivas –la *voz directa* y el *monólogo citado*, por ejemplo–; de las variantes enmarcadas en narrativa de enunciación impersonal a variantes que carecen de marco narrativo como el monólogo autónomo, pasando para otras enmarcadas en narrativa de enunciación personal (Beltrán Almería, 1992: 195).

Y para asimilar debidamente estas modalidades arriba mencionadas, hay que saber diferenciar entre discurso y narración. En su libro *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Beltrán Almería (1992: 36) expone la oposición que plantea Banfield entre ambos términos:

[Banfield (1982)] opone *discourse/narration*, concebidos como una doble función del lenguaje: la primera, *discurso*, representa el modelo de la comunicación, estructurado por la oposición Yo/Tú; la segunda, *narración*, representa el mundo no comunicativo caracterizado por la ausencia del Tú. Con ello pretende Banfield oponer frases del discurso a frases narrativas y organizar una teoría de la enunciación: *unspeakable sentences* frente a frases comunicativas y expresivas.

Asimismo, abordaremos el tema de la *perspectiva* y hablaremos de sujeto enunciativo –enunciador– y de sujeto cognitivo, que constituyen “las dos realizaciones del sujeto de la enunciación en el discurso narrativo. El *enunciador* –o sujeto enunciativo– actúa sobre la elección y organización de elementos lingüísticos; el *sujeto cognitivo* –o de conciencia– actúa sobre el contenido temático del discurso” (Beltrán Almería, 1992: 37).

En conclusión, estudiaremos los distintos pilares que el *punto de vista narrativo* abarca, a saber: el *narrador* y su *receptor*, el *discurso ajeno* y la *perspectiva*.

Mieke Bal (1990), en *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, plantea la cuestión del punto de vista narrativo –con sus tres pilares: narrador, discurso ajeno y perspectiva– del siguiente modo:

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 puede 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 (Bal, 1990: 15-16).

Como resultado de esta división del punto de vista narrativo en *quién*, *qué* y *cómo*, que corresponden –desde nuestro punto de vista– al narrador, discurso ajeno y perspectiva respectivamente, seguiremos la pauta de Bal y “algunas cuestiones que se constituyen tradicionalmente como un todo recibirán un tratamiento independiente en diferentes fases de este estudio” (Bal, 1990: 16).

2.1. NARRADOR

Lo excepcional no es que algo aparentemente singular acontezca, sino saber que ha acontecido (Tacca, 1973: 65).

Banfield (1982), en *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, llama la atención sobre la tendencia de la crítica del S. XX a abusar del concepto *narrador*, frente al de *autor*, preferido por la crítica del S.XIX. Pascal (1977), en *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, advierte de la dificultad de distinguir entre autor y narrador, esto es, la persona real que escribe y la inteligencia incorpórea que tiene acceso a los pensamientos y los sentimientos de los personajes. Por ello, insiste Pascal en la necesidad de categorías claras y propone el uso de *narrador* para designar al sujeto que relata, ya sea personal o impersonal.

Sin embargo, inspirándose en R. Jakobson, Genette (1972: pp.261-63) sostiene que, además de su función propiamente narrativa, el narrador ejerce cuatro más:

Una función “rectora” (“discurso” sobre la organización interna del texto narrativo), una función “comunicativa” (las funciones “fática” y “conativa”), una función “testimonial” (relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta) y, finalmente, una función “ideológica” (comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o los personajes) (Garrido Moraga, 1986: 276).

Dejando de lado las funciones que puede ejercer el narrador, la definición que más sirve los objetivos de nuestro estudio es la de Bal (1990: 126) quien opina que el narrador

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*.

Centrando nuestro enfoque en las obras novelísticas, según Norman Friedman (1955), existen algunas preguntas que han de ser contestadas ante cada novela estudiada: ¿Quién habla? ¿Desde qué posición mira la historia que narra? ¿Qué tipo de información usa el narrador para llevar la narración a los lectores? ¿A qué distancia sitúa al lector de la historia que narra?

Con estas cuatro preguntas como esquema general, Friedman distingue cinco modos de narración: el nivel narrativo al que pertenece el narrador, el grado de participación en la historia, la fuente de su información, el grado de audibilidad de su papel, y por último, su fiabilidad. Todos ellos son factores cruciales en la comprensión del lector y en su actitud hacia la historia que se narra.

2.1.1. Nivel narrativo, grado de participación y fuente de información

En cuanto al *nivel narrativo* al cual pertenece el narrador, un narrador puede ser *extradiegético*, si está “por encima” o superior a la historia que narra, al igual que el nivel del que es parte; o un narrador “de segundo grado”, eso es, *intradiegético*, si es también un personaje diegético en la primera historia relatada por el narrador extradiegético. Puede haber también narradores de tercer grado –*hipodiegéticos*–, de cuarto grado –*hipodiegéticos*–, etcétera.

Por su parte, el *grado de participación* del narrador en la historia corresponde, según Bourneuf y Ouellet (1975: 95),

a un “proyecto” determinado la elección por parte del autor entre disimular su presencia detrás de un *él* impersonal, un *yo* que monologa o un *tú* misterioso, y establecer un intermediario visible entre él y su creación: el pacto narrativo es el fundamento, explícito o no, del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre autor y lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra.

Los narradores extradiegético e intradiegético pueden estar ausentes o presentes en la historia que narran. Un narrador que no participa en la historia es *heterodiegético*, y suele tratarse de un narrador externo, aunque algunas veces puede tratarse igualmente de un narrador interno, como veremos más adelante. En cambio, el narrador que forma parte de la historia es *homodiegético*, y consiste en un narrador personaje.

Así, encontramos dos modalizaciones a disposición del autor implícito para dar voz a sus narradores según el grado de participación de éstos en la historia: la modalización en tercera persona, en el caso de los narradores heterodiegéticos; y la modalización en primera persona, en el caso de los narradores homodiegéticos. También cabe una tercera modalización: la *dialógica*, que puede ser dramática, si consta de puro diálogo donde desaparece por completo la voz del narrador; o cinematográfica, en el caso de las narraciones con visión a punta de una cámara objetiva.

2.1.1.1. Modalización en tercera persona: Narradores heterodieéticos

Si un narrador es extra-heterodieético, es decir, está por encima de la historia y tiene autoridad narrativa superior en relación con la misma; se le califica de *omnisciente*.

La omnisciencia se da cuando el narrador es capaz de penetrar en la conciencia de los personajes y conocer sus sentimientos y pensamientos más incógnitos; cuando no está restringido al tiempo del discurso, sino que conoce el pasado, presente y futuro; cuando es omnipresente tanto en que puede ubicarse en varios lugares al mismo tiempo; cuando conoce lo que ocurre en lugares donde se supone que los personajes están solos; en conclusión, cuando es un sabelotodo.

Sin embargo, cuando el narrador lo sabe todo pero participa en la historia –es decir, cuando es intra-heterodieético–, no puede ser omnisciente; para que lo sea, tiene que ser extra-heterodieético. Así, aunque el narrador lo sepa todo, si en un momento dado de la historia participa en ella, por ejemplo cuando narra una historia en la que una versión joven de él participa, deja de ser omnisciente porque su narración cambia de heterodieética a homodieética. De ahí que, en el mejor de los casos, podemos decir que, en algunos de sus relatos, el narrador posee una fuente de información omnisciente que le permite saber más que los personajes, pero sin pasar a ser considerado por ello un narrador *omnisciente*, sabelotodo, de omnisciencia absoluta.

En la modalización sustentada en la tercera persona, tanto si el narrador es intra-heterodieético como si es extra-heterodieético, distinguimos cuatro formas:

2.1.1.1.1. Omnisciencia autorial (editorial)

“En lo que Friedman llama punto de vista de la *omnisciencia editorial* no sólo se nos presentan los acontecimientos de la historia, sino que también nos son comentados y criticados, así como las reacciones, ideas y emociones de los personajes” (Villanueva, 1992: 22-23).

La *omnisciencia editorial* no sólo dispone de la visión absoluta de un narrador sabelotodo, sino también de la voz de un *narrador implícito* que es el que valora, comenta, exclama, critica y advierte. Por esto, opinamos, al igual que Villanueva (1992: 23), que es más conveniente traducir la terminología de Friedman como *omnisciencia autorial*.

Así, en la omnisciencia autorial, la voz que escuchamos es la de un narrador implícito que controla todos los hilos de la narración: pensamientos, sucesos, tácticas, etc.

2.1.1.1.2. Omnisciencia neutral

Cuando la voz del narrador implícito es ausente, la omnisciencia autorial se transforma en *omnisciencia neutral*. Según Villanueva (1992: 25):

Esta es la segunda, y muy frecuente, forma de modalización del objeto-historia, y en ella, por lo general, se da un destinatario velado, aparentemente ausente, o destinatario cero, porque nunca faltan índices textuales que tienden hacia un receptor inmanente o intrínseco al propio discurso.

En esta modalización, el narrador conoce bastante pero no interviene directamente en la narración. Se trata de conceder autonomía al personaje, hasta cierto punto.

2.1.1.1.3. Omnisciencias selectiva y multiselectiva

En el S.XX comenzó la tendencia de abandonar “la omnisciencia propiamente dicha, autorial o neutral, por la selectiva o multiselectiva. Es el método que la crítica atribuye a Henry James – quien denominaba *reflectores* a los personajes que prestaban su visión al narrador –” (Villanueva, 1992: 26).

Estas dos formas de modalización juegan fundamentalmente con la distinción entre *visión* y *voz*. Oímos la voz del narrador que nos llega en tercera persona, pero la visión es *selectiva* o *multiselectiva* según se circunscriba a la óptica de uno o varios personajes; lo que redundaba evidentemente en una mayor objetividad. Así, “el narrador no hará uso de ninguna información referente a la historia que no esté avalada por la perspectiva de uno o varios personajes selectos” (Villanueva, 1992: 25).

La omnisciencia selectiva se da cuando hay sólo un centro de conciencia único, mientras que la omnisciencia multiselectiva tiene lugar cuando la historia es contada según es vivida por diferentes personajes. Son dos o más los personajes que intervienen aquí.

Dice Villanueva (1992: 26), comparando las modalizaciones con las formas de visualización de un grandioso escenario:

La visualización del mismo con todas las luces encendidas, correspondería a la modalización de la *omnisciencia neutral*. Pero si se apagase toda la iluminación y luego se encendiese sólo un cañón o foco de luz, que iluminase un círculo de tan abigarrado escenario, comprenderíamos entonces lo que es la *omnisciencia selectiva*, y si los proyectores fuesen dos o más, dirigidos a diferentes enclaves del espacio escénico, ello equivaldría a la *omnisciencia multiselectiva* en la novela.

2.1.1.2. Modalización en primera persona: Narradores homodieéticos¹¹

A diferencia de los narradores extradiegéticos, que sólo pueden ser heterodieéticos, los narradores intradieéticos pueden ser tanto homodieéticos como heterodieéticos. Por ejemplo, Shehrezade es un personaje ficticio en una historia relatada por un narrador extradiegético. Sin embargo, en las historias que narra ella, no aparece como personaje; por tanto, ella es un narrador intra-heterodieético. En cambio, si el narrador narra historias en las que también participa como personaje, es, en este caso, un narrador intra-homodieético, o, simplemente, homodieético¹².

El grado de participación de los narradores homodieéticos varía de un caso a otro. El narrador puede interpretar un papel central en la historia que narra, es decir, narrar sus propias vivencias; en este caso hablamos de un *narrador-protagonista –autodieético*, en términos de Genette–, o puede jugar un papel secundario y narrar la historia de otro u otros personajes; en este caso, se denomina *narrador-testigo*.

En suma, tres son las opciones modalizadoras sustentadas en la primera persona:

2.1.1.2.1. Yo testigo

Beltrán Almería (1992: 154) opina que

las novelas de narrador testigo conforman algo más que una variante formal de la narrativa personal. El papel de observador del narrador y su distanciamiento del héroe permiten conjugar elementos típicos de la narrativa personal con elementos de narrativa impersonal – los que se derivan de la presencia del narrador y los que se derivan de la presencia de un héroe en tercera persona.

Por tanto, el narrador-testigo juega un papel de puente entre la narrativa personal y la impersonal. “El *yo testigo*, o «yo periférico», es el de aquel que nos narra una historia en la que no interviene más que como simple observador” (Villanueva, 1992: 31); no cuenta

11 Los dos tipos de narrador que nosotros atribuimos aquí a la modalización de narradores homodieéticos – eso es, el narrador-personaje y el narrador-testigo–, Genette (1972) los atribuye a dos modalizaciones distintas: al igual que nosotros, clasifica al narrador-testigo bajo la modalización de narradores homodieéticos, pero en cambio, al narrador-personaje, lo presenta bajo la modalización de “narradores autodieéticos”.

12 Los narradores homodieéticos sólo pueden ser intradieéticos puesto que narran una historia de la que forman parte. Los narradores heterodieéticos, en cambio, pueden ser intradieéticos o extradiegéticos, según si son personajes de la ficción pero no forman parte de la historia narrada (intradiegéticos), o si son completamente ajenos a ella y, por tanto, no participan en absoluto en lo narrado (extradieéticos). Por otro lado, los narradores extradiegéticos son siempre heterodieéticos, pues es imposible que un narrador ajeno al relato narre una historia de la que es parte porque, en este caso, se convertiría automáticamente en un narrador intradieético.

su propia historia, sino la de otro personaje. Es la narración de un testigo presencial que habla al lector en primera persona y da a conocer los hechos.

La adopción de este modo o punto de vista limitado le impone al narrador tanto la renuncia a la omnisciencia y a la ubicuidad como al conocimiento del pasado y el pensamiento del resto de los personajes, salvo que ellos mismos se lo hagan patente a través de sus propias palabras. Pero aun así cabe el engaño, pues lo dicho puede no ser lo mismo que lo pensado (Villanueva, 1992: 31).

En definitiva, este narrador es falible: se puede equivocar puesto que testifica únicamente de lo que ve; y el lector está obligado a decidir respecto a la fiabilidad o no fiabilidad de este yo testigo.

2.1.1.2.2. Yo protagonista

Es el “yo central” que narra en primera persona una historia de la cual es el eje al ser un personaje principal del mundo narrado.

Se trata de una evolución del procedimiento anterior. Consiste en el punto de vista de un yo protagonista que habla de lo que ve como testigo, pero que también revela lo que siente y experimenta. Es el “yo” que explica sus relaciones con uno o varios personajes, y que no sólo dice lo que está pasando sino también lo que está sintiendo él, porque él puede decir lo que está sintiendo y lo que supone que están diciendo los demás personajes de la historia.

2.1.1.2.3. Tú autorreflexivo

En los relatos en primera persona que usan esta forma modalizadora, el protagonista se desdobra en destinatario. Este planteamiento lleva a la variante estructural consistente en sustituir la primera persona por la segunda, el *tú* como desdoblamiento reflejo del *yo*.

Nos referimos al *tú autorreflexivo*, que representa un fenómeno literario moderno. El *tú autorreflexivo* no es una segunda persona, y su contenido temático es una marca indeleble de este carácter, pues sólo puede aparecer esta variante personal en contextos de pensamiento, monólogos citados y autónomos.

2.1.1.3. Modalización dialógica

Nos quedan, por último, dos posibilidades más de modalización sobre las siete anteriores. Son las que pertenecen al modo dialógico. A estas dos posibilidades de

modalización, representadas en mimesis, se les confieren los nombres de: *modo dramático* y *modo cinematográfico*¹³.

2.1.1.3.1. Modo dramático

Novelistas del S.XIX se acogieron a este modo cuando sintieron la necesidad de dar un paso adelante en busca de una novela más objetiva. En esta modalización, la obra narrativa consiste en puro diálogo, y, por tanto, las voces del narrador y del autor implícito son ausentes; los personajes se presentan por sí mismos, es decir, el relato presenta los diálogos de los personajes sin intervención del narrador para explicarnos la psicología de los que hablan. Así lo afirma Villanueva (1992: 38): “todo se confía a la voz de los personajes, que son a la vez, pero alternativamente, narradores y narratarios”.

2.1.1.3.2. Modo cinematográfico

Por último hay ese ojo de cámara con la que el novelista enfoca y capta la realidad con impersonalidad mecánica. Es lo que Friedman llama “punto de vista cámara”, modo que tiende a lograr “la objetividad más absoluta en respuesta a la vez a las instancias contemporáneas del arte filmico” (Villanueva, 1992: 39). Al narrador “ojo de la cámara” se le llama también narrador cuasi mecánico.

Villanueva (1992:39) opina que esta técnica es

la técnica [...] del objetivismo a ultranza: rechazo de la introspección y del pensamiento de los personajes, predominio del diálogo y absoluta asepsia en la voz del narrador. Para el logro de esta objetividad, no sólo influye, en términos estilísticos, la irrelevancia semántica de la adjetivación, sino muy especialmente las formas verbales. [...] El absoluto dominio del indicativo es connatural, [...] al discurso objetivista en el que el narrador pretende transmitir como una cámara cinematográfica –si ello fuese posible, que no lo es– puras facticidades, colores, formas, movimientos, ruidos; signos, en fin, exteriores y sensualistas.

Dejando paso a la *fuerza de información* de los narradores –en todos sus niveles y modalizaciones–, observamos que la información juega un papel decisivo para la caracterización del relato.

Dice Oscar Tacca (1973: 66): “Toda novela, en última instancia, no es más que un juego de información”. Y, sirviéndose de las obras de Balzac como ejemplo, señala que el narrador puede fundarse sobre la *diversidad* (e *insuficiencia*) de información de unos

13 A pesar de que Darío Villanueva habla del “predominio del diálogo” en el modo cinematográfico, el diálogo puede no aparecer. En este sentido, y teniendo en cuenta la escasez del diálogo en la novela que nos ocupa, nosotros preferimos usar la definición de José R. Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices (2002: p.258), que le da prioridad a la visión externa.

personajes respecto a otros; sobre la *carencia* casi total de información o conocimiento mutuo de sus personajes; sobre el *error* de información; sobre la *interrupción* de las informaciones; o sobre el *conocimiento a medias* que tienen los personajes entre sí.

De esta libre opción del narrador “surge lo que en la novela se llama *perspectiva*. En efecto, de *cómo sabe* el narrador nace el punto de vista, la *visión* que el mismo adopta (y de ella, en gran medida *cómo cuenta*)” (Tacca, 1973: 71).

La visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela. [...] Dicha perspectiva ha sido caracterizada de diverso modo. A nuestro juicio debe traducir siempre la relación entre *narrador* y *personaje* (o *personajes*), desde el punto de vista del “conocimiento” o “información”. Esta relación entre el conocimiento del narrador y el de sus personajes puede ser de tres tipos: *omnisciente* (el narrador posee un conocimiento mayor que el de sus personajes); *equisciente* (el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes); *deficiente* (el narrador posee menor información que su personaje – o personajes) (Tacca, 1973: 71-72).

El narrador con fuente de información *omnisciente* lo sabe todo, es un autor-dios. Todo relato le es permitido, así como el uso del *monólogo interior* que le permite penetrar en la conciencia de los personajes y revelar sus pensamientos más profundos.

Por otro lado, Tacca (1978: 81) subraya que la narración de una información de fuente omnisciente se caracteriza por la ausencia de las marcas introductoras y de *verba dicendi* que introducen los estilos directo e indirecto, para dejar paso al llamado *discurso indirecto libre*. Y prosigue:

Por esta vía, absolutamente ceñida a la conciencia de los personajes, y suprimiendo toda referencia a la percepción o intelección (vio, oyó, pensó, etc.), se va directamente al *monólogo interior*. La diferencia, empero, fundamental entre una y otra modalidad es que en el *estilo indirecto libre* la perspectiva mantiene el punto vista del narrador, mientras que en el *monólogo interior* dicha perspectiva se ordena desde el punto de vista del personaje (Tacca, 1978: 82).

Si el narrador, en cambio, se ciñe a la información que puedan tener los personajes y emplea únicamente los estilos *directo* e *indirecto*, nos encontramos con una relación *equisciente*.

En la relación omnisciente, aunque se adopte el punto de vista de los personajes, siempre sentimos la voz del narrador. En cambio, en la relación equisciente, el narrador no interviene y se limita a mostrar el mundo tal y como lo ven los personajes.

A diferencia del narrador omnisciente, la ventaja de la relación de equisciencia entre narrador y personaje consiste en una realización del punto de vista más espontánea y natural, pero su desventaja reside en la mayor limitación de información.

En palabras de Oscar Tacca (1973: 81):

El narrador [equisciente] cuenta tratando de asumir la conciencia, y aun, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible –aunque sin *prestarle la palabra*. Hay aquí un debilitamiento de la voz narradora, tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes.

Por último, cuando el narrador es *deficiente*, sabe menos que los personajes y puede tener dudas. Gran parte del misterio de la obra tiene origen en ese constante rehusar a saber de sus personajes lo que, probablemente, ni ellos mismos saben.

2.1.2. Grado de audibilidad

En este apartado tomamos como referencia primordial el estudio de Seymour Chatman (1978), en *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, acerca de los narradores representados y no representados.

Dice Chatman (1990: 158):

En la medida en que se cuenta algo, debe haber alguien que lo cuenta, una voz narrativa.

El que cuenta, la fuente transmisora, es como un espectro de posibilidades que va de los narradores a los que apenas se oyen, menos audibles, a aquellos que son muy audibles.

Un narrador puede ir desde el total encubrimiento –que a menudo se confunde con la completa ausencia del narrador– a la total audibilidad¹⁴. Al analizar a los narradores,

no es tan importante clasificar en categorías los tipos de narradores como identificar las características que señalan su grado de audibilidad. Se aplica un efecto cuantitativo: cuantas más características de identidad, mayor es nuestra sensación de la presencia de un narrador. La historia «no» o mínimamente narrada es simplemente aquella en la que no se dan o se dan muy pocas de esas características de identidad.

Aun así, se puede hacer una distinción fundamental entre los narradores no representados y los representados (Chatman, 1990: 211).

¹⁴ Lo que nosotros llamamos aquí narrador encubierto y narrador audible, Francisco Álamo (2013b: 375) los denomina narrador tapado y narrador evidente, respectivamente.

En el caso del narrador no representado, señala Chatman (1990: pp. 211-212) que tres asuntos son de suma importancia: la naturaleza del discurso indirecto, la manipulación de las oraciones con fines narrativos ocultos y la limitación del punto de vista a un determinado personaje o personajes.

Y en el caso del narrador representado, nos señala (1990: p. 212) como importantes las descripciones establecidas, los informes de lo que los personajes *no* dijeron o pensaron, y los distintos tipos de comentario.

2.1.2.1. Narradores no representados

2.1.2.1.1. La narración “no representada” en general

Es el polo de la diégesis pura. En este tipo de narración se omite toda presencia del narrador y las narraciones intentan ser transcripciones directas de la conducta del personaje. El polo opuesto es la mimesis pura, donde el narrador habla con su propia voz en primera persona y hace interpretaciones, comentarios, etcétera.

La narración “no representada” registra únicamente el habla y los pensamientos verbalizados de los personajes. Cualquier prueba de una presencia narrativa o cualquier señal de acoplamiento, como *verba dicendi o sentiendi*, suelen ser omitidas y, por tanto, se usa el estilo libre. Incluso si se emplean señales, éstas son convencionales puesto que el cambio de hablante se puede indicar fácilmente mediante el uso de párrafos separados.

A este tipo de narración pertenecen también las acciones sin palabras y los movimientos del cuerpo, así como los procesos mentales, sentimientos y sensaciones, etc., pero siempre verbalizados por el personaje, nunca por el narrador.

Es cierto que lo que ocurre en la mente de un personaje –y no lo verbaliza– puede igualmente ser copiado en palabras, pero para ello se necesita a alguien que lea las interioridades no verbales de los personajes y las ponga en forma lingüística: es el caso del narrador representado que analizaremos posteriormente.

Dice Chatman (1990: 180) acerca de las acciones físicas externas:

La narrativa, a diferencia del teatro, no puede imitar directamente los movimientos físicos. Cuando un actor se sienta, imita con su cuerpo los movimientos del personaje. Es él y no el dramaturgo, el que da cuerpo al personaje. Sin embargo, en la narrativa verbal, «Juan se dejó caer en la silla» o «Juan se repantigó» nos dan una interpretación, evidentemente la del narrador. Esto es lógicamente cierto aun cuando el término sea lo más neutral posible: «se

sentó» en vez de «se repantigó», por ejemplo. «Se sentó» implica una descripción neutral, es decir, que se han evitado otros términos más cargados. [...] Pero por convención el uso de palabras neutras para denotar acciones suele sugerir que se ha evitado conscientemente la intrusión del narrador. La simple descripción de la acción física no nos parece esencialmente no mediatizada, sino una interpretación temática explícita.

En cuanto a la descripción del escenario, explica Chatman (1990: 180-81) que en la narración no representada se suelen evitar descripciones independientes. La descripción espacial en este caso se usa únicamente para enmarcar las acciones del personaje. Los objetos descritos son indicadores espaciales del movimiento del personaje. Se mencionan escasa y deliberadamente, ocultos en la sintaxis; nunca son descripciones “establecidas”.

2.1.2.1.2. Modelos no narrados

A. documentos escritos

Los documentos escritos representan la mínima intrusión del narrador y la menor audibilidad de su voz. Según Chatman (1990: 181):

Si insistimos en un agente aparte del autor implícito, sólo puede tratarse de un simple coleccionista u organizador del material. Su poder es insignificante y se reduce a haber reunido (y quizás revisado) las cartas o el diario [...]. Ni siquiera es responsable de los relatos directos de las acciones físicas de los personajes, sino que sólo presenta sus materiales escritos literales.

Este escritor de diario u organizador de material no puede relatar el futuro; no sabe cómo van a terminar las cosas, ni sabe si algo es o no es importante. Sólo puede relatar el pasado de la historia y hacer predicciones sobre el futuro.

Es importante subrayar aquí que el narratorio de un diario es distinto al narratorio de una carta. En una carta, el narratorio es la persona a la que va dirigida la misma, en cambio el narratorio de un diario suele ser el escritor en sí, aunque el diario esté destinado en última instancia a que lo vea otra persona. “El que escribe un diario puede narrar sucesos para su propia edificación y memoria, pero también puede estar solucionando sus problemas sobre el papel. Aun así, está hablando consigo mismo” (Chatman, 1990: 184).

B. Discursos indirectos canónico y libre: Narración encubierta

En la narración encubierta oímos una voz hablando de acontecimientos, personajes y escenario, pero esta voz no es la del personaje dueño de las palabras sino la de un narrador que expresa el habla o pensamientos de dicho personaje de forma indirecta.

La siguiente explicación de Chatman (1990: 212-213) se puede aplicar tanto al discurso indirecto canónico, como al discurso indirecto libre, aunque Chatman, en la cita siguiente, ponga sólo un ejemplo de discurso indirecto canónico:

Un intérprete debe estar convirtiendo los pensamientos de los personajes en expresión indirecta y no podemos saber si sus propias ideas no se esconden detrás de las palabras. «Juan dijo que vendría» puede transmitir más que «Juan dijo: «Vendré», pues no hay ninguna garantía de que Juan usara esas palabras exactas. Y de ahí que intuyamos un narrador misterioso rondando entre bastidores.

C. Manipulación de las oraciones por motivos narrativos: Presuposición

La presuposición es un recurso útil para que el narrador no representado mantenga su presencia entre bastidores. Es un recurso que facilita una narración encubierta por detrás de la narración directa –audible– y que permite al narrador no representado manipularnos y al mismo tiempo condensar su presentación.

Chatman (1990: 225-26) la define como “una porción de la oración (la otra parte sería la afirmación) que se da como *dato*, algo que «ni qué decir tiene», algo ya sobreentendido, forzosamente aceptado por todos inclusive el oyente”. Asimismo afirma que “es un recurso poderoso para insinuar que el personaje cuya conciencia se presenta está despistado, es ingenuo, ignorante, se engaña a sí mismo, o lo que sea” (Chatman, 1990: 227).

D. Limitación de la autoridad del narrador en la transmisión narrativa

Se trata de las limitaciones que el autor implícito pone sobre lo que el narrador tiene poder para decir, eso es, limitar su autoridad.

Hay que prestar atención aquí a la oposición entre “omnisciencia” y “limitación” en función de la capacidad para penetrar las conciencias de los personajes. La omnisciencia significa saberlo todo; aunque, evidentemente, aquello no significa necesariamente contarlo todo, pues los narradores pueden ocultar información para mantener el suspense como veremos más adelante al tratar el tema de la focalización.

Chatman detalla en su libro (1990:228-29) las posibles limitaciones de la autoridad del narrador en cuanto al espacio y el tiempo:

Por ejemplo, la cuestión del espacio: al narrador se le puede permitir que relate las escenas de una en una –una en la que su conciencia central esté presente visualmente–, o puede tener el poder de pasar de una escena a otra con total libertad en un intento de expresar acciones simultáneas, o puede asumir el poder de ignorar escenas individuales y resumir espacialmente lo que ha sucedido

(llamada a veces la función «panorámica»). Esta capacidad para saltar de un lugar a otro sin la autorización de una inteligencia central en la escena debería llamarse «omnipresencia» en vez de «omnisciencia». Lógicamente, no hay una conexión necesaria entre las dos, las narraciones pueden permitir que el narrador sea omnipresente pero no omnisciente, y viceversa.

Otra esfera de privilegio corresponde al tiempo: el narrador puede estar restringido al momento de la historia contemporánea, visto retrospectivamente, o puede permitírsele extenderse hacia el pasado o el futuro, bien por medio de escenas específicas, o por medio de resúmenes, hablar de sucesos de larga duración o iterarlos en una sola escena o en dos, o por el contrario, alargar los sucesos de tal manera que lleve más tiempo leer sobre ellos de lo que tardaron en ocurrir.

2.1.2.2. *Narradores representados*

Antes de empezar a ilustrar los narradores representados, cabe subrayar qué señales de total audibilidad pueden hallarse incluso en los textos de un narrador encubierto, es decir, no representado.

Así, Chatman (1990: 239-242) explica que el resumen temporal, por ejemplo, presupone un deseo de explicar un paso de tiempo para satisfacer las preguntas en la mente del narratorio sobre lo que había pasado en este intervalo. Dicha explicación no puede sino llamar la atención sobre aquél que se sintió obligado a realizarla. Y prosigue explicando que lo mismo sucede con el resumen espacial: cuando un narrador recurre a la descripción panorámica, emplea la vista de pájaro o representa el recorrido de multitudes de gente, llama la atención sobre su posición eminente.

Sin embargo, en casos menos puros, donde el narrador es representado, aparecen varias señales de total audibilidad que Chatman enumera en su libro de menor a mayor escala como sigue:

2.1.2.2.1. *Descripciones establecidas*

Según Chatman (1990: 235): “La descripción establecida es la indicación más débil del narrador representado, porque aún es relativamente poco prominente”.

Como comentamos, podemos encontrar descripciones en las historias no representadas, pero ahí las descripciones son implícitas: surgen sólo de la acción de los personajes. En cambio, cuando la descripción es explícita o se informa directamente a un narratorio sobre el personaje o el escenario, el narrador se manifiesta y se vuelve representado.

Booth (1983: 169, cit. en Chatman, 1990: 236) comenta que “«la tarea más evidente de un comentador es la de contarle al lector los hechos que no podría conocer fácilmente de otro modo», por ejemplo, «la descripción de sucesos y detalles físicos usando tal descripción no pueda surgir naturalmente de un personaje»”.

Rimmon-Kenan en *Narrative fiction: contemporary poetics* (1983: 96-98), basándose en el libro de Chatman (1978), clasifica las descripciones establecidas en descripciones de escenarios y de personajes; en el caso de los personajes, las descripciones pueden consistir en identificación o definición de los mismos.

A. Descripción del escenario: Topografías

Esta es una señal relativamente mínima de la audibilidad de un narrador. En una obra de teatro o cine, todo esto puede ser mostrado directamente. En la ficción narrativa, tiene que ser dicha en lenguaje, y el lenguaje es aquél de un narrador.

B. Identificación del personaje: Prosopografías

Declaraciones como “guapo, rico, inteligente, etc.”, indican “conocimiento” previo de los personajes de parte del narrador que puede, por consiguiente, identificarlos al lector desde el comienzo del texto. Tales declaraciones también suponen que el narrador-lector no comparte este conocimiento; suposición que caracteriza uno de los papeles del narrador, por ejemplo, para comunicar a los demás lo que no conocen.

Algunos narradores van más allá de la identificación para proporcionar una completa caracterización del héroe o heroína. Otros en cambio meramente identifican, relegando los detalles adicionales a declaraciones entre corchetes –o entre comillas– ya sea en forma de observaciones mediante otros personajes o mediante pensamientos propios del personaje en cuestión.

C. Definición del personaje: Retratos

Mientras que la identificación de un personaje únicamente implica el previo conocimiento del narrador sobre él, la definición sugiere encima una abstracción, generalización o resumen de parte del narrador, así como el deseo de presentar tal etiquetado como caracterización autoritaria.

Dicha definición del personaje tiende a cargar con más peso cuando se da a través de narrador extradiegético, que cuando un narrador intradiegético los dé.

2.1.2.2.2. Relatos de lo que los personajes no pensaron o dijeron

La presencia de los narradores se hace aún más prominente cuando asumen el poder de relatar lo que los personajes no pensaron o dijeron. Un narrador que pueda decir cosas de las que los personajes son inconscientes, o que deliberadamente ocultan, se siente claramente como una fuente independiente de información.

La simple mención de sucesos que nunca han ocurrido llama la atención sobre la presencia de una entidad superior que, en algunos casos, incluso puede llegar a contar con detalles lo que podría haber pasado pero nunca sucedió.

2.1.2.2.3. Comentario

Cualquier acto de habla de un narrador que no sea narrar, describir o identificar, va a resonar con alusiones a éste y por tanto se considera *comentario*.

Chatman (1990: 245-246) clasifica el comentario en implícito –es decir, irónico– o explícito. En este último incluye la interpretación, el juicio, la generalización y la narración “auto-consciente”. Los tres primeros son comentarios de la historia, mientras que el cuarto es comentario del discurso.

A. Comentario explícito

a. Comentario de la historia

- Interpretación

La *interpretación* puede ser considerada como la categoría más amplia del comentario explícito. En cierto sentido, incluye a los otros: si una interpretación propiamente dicha es cualquier explicación, un *juicio* es una explicación cuya base es la evaluación moral, mientras que la *generalización* es aquella que compara un suceso o existente de la historia con los reales del universo no ficticio.

Pero limitemos la *interpretación* a cualquier intento, relativamente exento de valores, de explicar algo en relación a la historia misma, sin salir fuera de ella como lo hacen el juicio y la generalización.

La interpretación “es la explicación manifiesta de la esencia, la relevancia o la significación de un elemento de la historia” (Chatman, 1990: 246). Proporciona a menudo información, no sólo sobre su objeto directo, sino también sobre el intérprete.

Pero incluso dentro de estos límites multitud de enunciados son posibles:

1. Justificar o “hacer naturales” conductas, aspectos, estados de la situación.
2. Las interpretaciones también pueden ser predicciones.
3. El narrador que interpreta puede invocar el modo optativo y también el tiempo futuro, haciendo conjeturas sobre lo que pudo haber sido.
4. La descripción directa del personaje puede combinarse con la interpretación.
5. Pueden usarse palabras obviamente explicativas, como los simples causativos: “así”, “porque”, “ya que”, “a causa de”.
6. La interpretación del narrador puede repetir una pregunta ya planteada por el narratorio: “¿por qué?”, pregunta el narrador y la interpretación proporciona la respuesta.
7. “La interpretación puede explicar lo que ningún personaje tiene ocasión de explicar, ya sea por ignorancia, pobreza de expresión, impropiedad dramática, o lo que sea” (Chatman, 1990: 258).

- Juicio

El *juicio*, por su parte, es más revelador de la posición moral del narrador. Consiste en valores, normas, creencias. Es especialmente útil la manera en que Booth (1961) muestra cómo el autor implícito “forma creencias” discriminando y resaltando ciertos valores, ya sean tradicionales; o poco usuales, nuevos o “no existentes”.

A veces nos tropezamos con un enfoque muy distinto al del juicio del narrador; lo que está en cuestión no es un personaje o un suceso sino toda una manera de pensar, que concierne el lugar del individualismo en las sociedades.

En este caso, la capacidad para juzgar del narrador representado va mucho más allá de los adjetivos y las frases descriptivas; recurre a toda una epistemología y discute el asunto de una manera discursiva y retórica.

- Generalización

La *generalización*, por otro lado, “hace referencia, yendo del mundo ficticio al mundo real, bien a «verdades universales» o a hechos históricos reales” (Chatman, 1990: 246). De ahí que el significado de este particular caso no es restringido a un determinado

personaje, acontecimiento o situación sino que se extiende de una manera que pueda aplicarse supuestamente a un grupo, una sociedad o la humanidad en general.

Se trata de “las frecuentes citas que hay en las obras de ficción de «verdades generales», es decir, observaciones filosóficas que saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real” (Chatman: 1990: 262), aunque sean dichas por un personaje de la ficción.

Asimismo, resalta Chatman (1990: 262) que

los hechos científicos forman sólo un tipo de generalización. Más común (al menos en la ficción del S.XIX) es un tipo «filosófico», [...] que está relacionado con las condiciones de la verdad de una manera más contingente. Por ejemplo, se podría aceptar en un punto de un texto, «Un hombre debería decir siempre la verdad»; y en otro «Un hombre nunca debería decir la verdad a alguien que va a sufrir a consecuencia de ello”. Al contrario de «siete es un número primo”, esas afirmaciones son discutibles, habitan el universo de la retórica y no de la ciencia.

El narrador provee sus propios estereotipos para explicar acciones que de otra forma parecerían poco claras o irracionales, porque los códigos tradicionales han sido subvertidos por la historia.

Si nos fijamos en la naturaleza y función de las generalizaciones, encontramos que “tanto las generalizaciones objetivas como las retóricas desempeñan las mismas funciones básicas, por ejemplo, la ornamental y en especial la verosímil” (Chatman, 1990: 263).

Las generalizaciones normalmente parecen justificar una acción o una caracterización. Así, la mayoría de ellas son “filosóficas”.

Algunas veces, son sencillas, razonables y cómodas precisamente por ser comunes. Otras, en cambio, pueden ser “presentadas de una manera bastante ornamental, sin embargo, su carácter ornamental (a pesar de la aparente paradoja) es realmente funcional” (Chatman, 1990: 264).

b. Comentario del discurso: Narración *auto-consciente*

Existen comentarios del discurso que socavan la estructura de la ficción; otros no. “Los primeros han dado en llamarse narraciones «auto-conscientes»” (Chatman, 1990: 266).

La narración *auto-consciente* es un término creado recientemente para describir comentarios sobre el discurso en vez de la historia, ya sean serios o graciosos, y a

diferencia de la interpretación, el juicio y la generalización, referentes a la historia, la narración *auto-consciente* no se refiere al mundo representado, sino a los problemas de representarlo. Así, “la mayoría de los comentarios preocupados tienen que ver con el funcionamiento de los recursos narrativos” (Chatman, 1990: 267).

B. Comentario implícito: Narrador irónico

La ironía es muy amplia y compleja; por ello, nosotros nos centraremos en la que Chatman (1990: 246) define como “aquella en la que un hablante mantiene una comunicación secreta con su oyente en contradicción con las palabras reales que usa y a expensas de alguna otra persona o cosa, la víctima o «blanco»”.

Chatman (1990: 246) explica que si la comunicación tiene lugar entre el narrador y el narratario a expensas del personaje, el narrador se considera irónico; en cambio, si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, entonces el narrador se considera no fidedigno mientras que el autor implícito es el irónico.

La voz irónica del narrador puede ser escuchada sólo por un momento o puede alargarse de manera global a toda la narración. Asimismo, en un solo fragmento se puede ironizar varias cosas.

También, a veces, se permite al narrador la ironía ocasional, aunque tenue, para iluminar sus tristes paisajes. Además, el narrador puede hablar de casi todos los personajes de la obra de una manera irónica, sin tener en cuenta sus ideas políticas, posición social o cualidades personales.

Asimismo, “la ironía a veces se hace notar al formular ideas incompatibles: [por ejemplo, cuando un personaje] es a la vez «vendedor de mercancías sospechosas», y «protector de la sociedad». Obviamente no puede ser ambas cosas y la ironía surge cuando nos enteramos de la naturaleza de su verdadero negocio” (Chatman, 1990: 248).

2.1.3. Fiabilidad

Al tratar el tema de los narradores, tenemos que ver también si la información que tiene el narrador sobre lo narrado es una información adecuada o es una información insuficiente. Sobre esto nos olvidamos constantemente y sin embargo es importantísimo, porque si aquí se tratara de exponer la clasificación de los narradores, veríamos que hay

una división clarísima entre los narradores, precisamente según su conocimiento, la información de que disponen y la información que son capaces de transmitir.

De ahí se establece una clasificación entre narrador *fidedigno* y narrador *no fidedigno*, que responde justamente a este hecho de que unas veces la información es adecuada y otras veces es insuficiente. Recordemos pues, que el punto de vista y el centro de conciencia son aquellos desde los cuales se perciben los acontecimientos y se construye el relato.

Un narrador es fidedigno cuando su representación de la historia y su comentario sobre la misma inducen al lector a considerarlos como cuenta garantizada de la verdad de la ficción. Un narrador es, en cambio, no fidedigno cuando su representación de la historia y su comentario sobre ella hacen que el lector tenga razones para dudar de ellos.

2.1.3.1. Narrador no fidedigno

Según Chatman (1990: 250):

En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador.

El autor implícito establece una comunicación indirecta, con el lector implícito mediante la cual “el lector implícito siente que hay discrepancia entre una reconstrucción razonable de la historia y el relato hecho por el narrador” (Chatman, 1990: 251).

Puede, por supuesto, haber diferentes grados de no fiabilidad: la cualidad de no fidedigno del narrador puede derivarse de la codicia, la subnormalidad, la credulidad, la estupidez psicológica o moral, la perplejidad y falta de información, la inocencia, o un montón de otras causas, que incluyen algunas “mezclas desconcertantes” (Chatman, 1990: 251).

Sin embargo, las dos principales fuentes de no fiabilidad son el limitado conocimiento del narrador y su personal involucración. Un narrador joven puede ser un claro caso de limitado conocimiento y comprensión; otro ejemplo puede ser el de un narrador idiota. Sin embargo, un narrador adulto y mentalmente normal también dice a veces cosas que no conoce plenamente.

La tercera fuente potencial de no fiabilidad es la coloración de la historia del narrador por razones de valor-esquema. Los valores morales del narrador son considerados cuestionables si no se corresponden con aquellos del autor implícito de la obra en cuestión. En cambio, si el autor implícito comparte los valores del narrador, entonces este último tiende a considerarse fidedigno, sin importar lo objetable que pueda parecer su punto de vista a algunos narratarios-lectores. El problema aquí es, sin embargo, que los valores del autor implícito son notoriamente difíciles de alcanzar.

Entonces, ¿cómo puede uno establecer la “versión verdadera” a espaldas del narrador?: Cuando los hechos contradicen los puntos de vista del narrador, éste es juzgado de ser no fidedigno; cuando el resultado de la acción demuestra que el narrador se equivocaba, una duda se arroja retrospectivamente sobre su fiabilidad en informar acontecimientos anteriores; cuando los puntos de vista de otros personajes chocan constantemente con los del narrador, pueden surgir sospechas en la mente del lector; por último, cuando el lenguaje del narrador contiene contradicciones internas, imágenes de doble filo, y similares, puede tener un efecto contraproducente, lo que socava la fiabilidad de sus narratarios.

El narrador no fidedigno puede ser un protagonista, o un personaje secundario o “periférico”. Y “la cualidad de no ser fidedigno es generalmente constante a lo largo de una narración, pero a veces puede fluctuar. A medida que avanza la historia, el narrador se hace más fidedigno. Lo que hace que la historia sea interesante es la preocupación del narrador por su propia fiabilidad” (Chatman, 1990: 252).

2.1.3.2. Narrador fidedigno

El terreno de lo fidedigno es, según Chatman (1990: 251-52),

el discurso, es decir, la visión de lo que ocurre o de cómo son los existentes, y no la personalidad del narrador. Un narrador indeseable puede hacer un relato de la historia completamente fidedigno (es decir, uno que es irreprochable en relación a nuestras propias inferencias). [...] A pesar de todo el sarcasmo de un narrador sobre los personajes y los sucesos, [...] esto no implica que sea no fidedigno; podemos sentir que está haciendo lo posible por contarnos lo que ocurrió de verdad. Incluso cuando descubre que no está siendo fidedigno, es el primero en admitirlo.

Un narrador heterodiegético encubierto, especialmente cuando también es extradiegético, es probable que sea fidedigno, ya que sus valores suelen ser compatibles con los valores del autor implícito.

Los narradores intradiegéticos, sobre todo cuando son homodiegéticos, son en general menos fidedignos que los extradiegéticos, porque son también personajes en el mundo ficticio, y como tales, están sujetos a un conocimiento limitado, involucración personal, y problemática de valor-esquema, a menudo dando lugar a la posibilidad de no fiabilidad.

2.1.4. Receptores

2.1.4.1. Narratario

A pesar de que sólo escasa atención se prestó a los narratarios antes de la década pasada, son tan indispensables para la ficción narrativa como los narradores.

Por ello, es importante preguntar ¿quién es exactamente el narratario?, ¿cómo lo identificamos?, y ¿cuáles son sus tareas narrativas?. Gerald Prince (1971) y (1973) ha empezado a dar respuestas a estas cuestiones, especialmente en su ensayo “Introduction a l'étude du narrataire” (1973), como sigue:

El narrador puede dirigir el relato a sí mismo; a un narratario-personaje, que a su vez puede ser oyente o lector; o a un potencial narratario real al cual puede referirse directamente o no, y que también puede ser oyente o lector.

Este narrador puede tener o no un papel importante en los sucesos que narra y el narratario, a su vez, puede ser o no ser influenciado por lo que escucha o lee.

Asimismo, el narrador puede tener a varios narratarios sucesivos en su mente. Y a veces su narración puede tener a un determinado narratario como destinatario pero al final caer en manos de otro distinto.

“En general, un tipo determinado de narrador tiende a evocar un tipo paralelo de narratario: los narradores representados hacen referencia a narratarios representados, etc. Pero esto no es siempre el caso: un narrador en primera persona puede estar dirigiéndose a un «narratario cero», es decir, a «nadie»” (Chatman, 1990: 274).

En conclusión, el narratario es, a veces, totalmente personificado; otras, no. En cualquier caso, el narratario es el agente a quien se dirige el narrador, y todos los criterios empleados para clasificar a este último también se aplican al otro.

Usando el *nivel narrativo* como criterio, podemos distinguir entre un narratario que está “por encima” de la primera narrativa –es exterior a la historia, es decir, extradiegético– y otro que también es personaje dentro de la primera narrativa –está en una historia enmarcada, es decir, intradiegético–.

Un narrador “puede” dirigirse directamente a los narratarios extradiegéticos, mientras que “siempre” se dirige directamente a los narratarios intradiegéticos. El narratario está, por definición, situado en el mismo nivel narrativo que el narrador. La narrativa misma puede, por supuesto, contener tanto a un narratario extradiegético como a uno intradiegético, al igual que puede incluir ambos niveles de narrador.

En el *grado de participación* en la historia, también podemos distinguir entre aquellos narratarios que juegan un papel en los acontecimientos que les son narrados –homodiegéticos–, y aquellos que no –heterodiegéticos–.

Según el *grado de audibilidad*, es interesante ver hasta qué punto se evoca a un narratario. ¿Se aplica también la distinción representado/no representado al narratario?

Al igual que los narradores, los narratarios pueden ser encubiertos o audibles. Un narratario encubierto no es más que el destinatario silencioso del narrador, mientras que el narratario audible existe en las narraciones que lo definen como un individuo específico, que puede hacerse perceptible a través de las interferencias del narrador sobre las posibles respuestas de aquél, sobre sus actuales respuestas o comentarios, o sobre sus acciones.

Por su parte, Chatman explica cómo se puede identificar a los narratarios, tanto explícitos como implícitos, eso es, tanto audibles como encubiertos, respectivamente:

La mención explícita de los narratarios es comparable a la de los narradores. Se puede hacer referencia al narratario simplemente con el pronombre de segunda persona, lo mismo que el narrador se refiere a sí mismo con el de primera, o se le puede aplicar algún epíteto familiar: «su autor» evoca fácilmente al correspondiente «mi (o) querido lector» (Chatman, 1990: 275).

La referencia al narratario por implicación es un asunto más delicado. Cualquier parte del texto narrativo que no sea estrictamente diálogo o una simple relación de acciones, y especialmente aquellas que parecen estar explicando algo, realiza esta función. De la misma manera que los fragmentos explicativos presuponen a alguien que explica, también presuponen al que se le está explicando (Chatman, 1990: 276).

En cuanto al cuarto criterio, la *fiabilidad*, Chatman (1990: 277-281) ha mostrado que no sólo el narrador, sino también el narratario puede ser o no ser fidedigno. Al narratario extradiegético –paralelo o idéntico al narrador implícito– se le concede fiabilidad, sin la cual su condición como distinto del lector real no tendría sentido.

Los narratarios intradieгéticos, por otra parte, pueden ser no fidedignos y, por tanto, el blanco de la ironía compartida por el autor implícito y el lector. Caso que se da cuando los valores del lector implícito evocado por el autor implícito están en desacuerdo con aquellos del narratario evocado por el narrador.

Antes de proseguir con el estudio de los receptores, debemos hacer hincapié en que la presentación de los siguientes receptores está tomada de Darío Villanueva (1992) que se basa en la tipología modalizadora de Norman Friedman (1955).

2.1.4.2. *Paranarrador y paranarratario*

En una obra, el narrador y el narratario pueden intercambiar sus papeles: cuando uno de los protagonistas, que normalmente juega el papel de narratario, le cuenta su vida al narrador o le escribe una carta por ejemplo, este narratario se convierte en *paranarrador*, y el narrador se convierte a su vez en *paranarratario*.

De ahí que existen “cuatro niveles distintos de emisión y recepción inmanentes” (Villanueva, 1992: 37): el primero y el segundo corresponderían sucesivamente al narrador y narratario que pertenecen al relato principal; el tercer y el cuarto nivel tendrían lugar cuando se intercala uno o varios relatos secundarios en el relato principal, donde “uno de cuyos personajes actúa ahora como *paranarrador* y otro u otros como *paranarratarios*” (Villanueva, 1992: 37), para luego intercambiar sus papeles de nuevo.

2.1.4.3. *El lector explícito*

Una obra de omnisciencia autorial, con un autor implícito, tendría como destinatario a “un *lector* representado – *explícito* por tanto – que es inmanente al texto, pues pertenece a él, sin que su función sea tan sustantiva como la del narratario, pues este *lector explícito* aparece por pura invocación del *autor implícito*” (Villanueva, 1992: 35).

2.1.4.4. *El lector implícito*

En el extremo opuesto al lector explícito encontramos al *lector implícito* de la *omnisciencia autorial*:

todas las ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación. Pienso por ejemplo en la *ironía*, que reclama del lector la sustitución sistemática del sentido literal por su contrario, pues se quiere decir lo opuesto a lo que se dice (Villanueva, 1992: 36).

En el caso de las *omnisciencias selectiva y multiselectiva*, el papel del lector implícito es fundamental puesto que el autor implícito está ausente y el narrador se adapta al punto de vista de uno – o varios – personajes. “[El lector implícito] pues se configura a partir de los vacíos producidos por la moderación del narrador y la limitación de la perspectiva – o, en su caso, perspectivas – desde la que narra” (Villanueva, 1992: 40).

Por último, recurrimos a las palabras de Villanueva (1992: 40) para determinar el papel del lector implícito en los *modos dramático y cinematográfico*:

En el *modo dramático*, la exclusividad del diálogo propone un *lector implícito* al que corresponde reconstruir el exterior de los personajes desde su interior reflejado mediante sus propias palabras, mientras que en el *modo cinematográfico* ocurre precisamente lo contrario, desde el exterior de los gestos, los movimientos, los más mínimos signos corporales se trata de deducir lo que los impenetrables personajes de la novela puedan estar pensando.

2.2. DISCURSO AJENO¹⁵

El estudio del discurso del personaje en la novela es uno de los elementos fundamentales para analizar la poética del autor (Beltrán Almería, 1992: 13).

El discurso ajeno ha sido uno de los temas más estudiados en la teoría del S.XX. En ese siglo han aparecido las aportaciones más significativas de este campo en dos fases: la primera, de 1912 a 1926, giraba en torno al estilo indirecto libre; la segunda, mayoritariamente de 1972 a 1984, estudiaba diversas formas del discurso ajeno.

Así, la polémica sobre el discurso ajeno fue, en su primera fase, una polémica lingüística: a las dos formas gramaticales de referir el discurso ajeno se añadió el estilo indirecto libre.

Pero pronto las nuevas formas de expresar el pensamiento del personaje en la obra narrativa llamaron la atención de los teóricos de la literatura. Así, la técnica del *monólogo interior* marcó la revolución narrativa encabezada por James Joyce en su *Ulises* (1922).

De ahí que en la segunda fase se desarrollaron estudios sobre una solución alternativa a esta tríada clásica: la multiplicación de opciones gramaticales. Dolezel (1964 y 1973) distingue cinco estilos: *estilo directo*, *estilo directo libre*, *estilo indirecto libre*, *estilo mixto* y *estilo del narrador*. Chatman (1978) presenta una tipología muy parecida, que incorpora criterios enunciativos: la oposición discurso/narración de E. Benveniste (1966 y 1974). M. Rojas (1981) refunde las propuestas de Dolezel y propone cuatro tipos de discurso del personaje: directo, directo libre, indirecto libre e indirecto.

Desde una perspectiva más literaria que lingüística, la tipología más interesante es la que se propuso McHale (1978), y que ha sido adoptada por Genette (1983). McHale establece una gradación según la capacidad mimética que presenta cada categoría.

De menor a mayor capacidad mimética, la gradación está formada por: *sumario diegético*, *sumario menos puramente diegético*, *discurso indirecto de reproducción meramente conceptual*, *discurso indirecto parcialmente mimético*, *discurso indirecto libre*, *discurso directo* y *discurso directo libre*.

¹⁵ Recopilamos y resumimos aquí los datos presentados sobre la historia del discurso ajeno en los libros de Beltrán Almería (1990) y (1992), y que consideramos que forman un prólogo necesario para un mejor entendimiento de la estructura del presente estudio sobre el punto de vista narrativo.

Sin embargo, Beltrán Almería (1992: 18) subraya que un aspecto común a casi todas las aportaciones de los teóricos es la pobreza del corpus en el que se basan porque presenta tres grandes limitaciones:

El desconocimiento de la dimensión histórica, la elaboración sobre corpus minúsculos y una concepción gramaticalista que aísla el discurso ajeno del contexto y borra la relación dialógica establecida entre el discurso narrativo y el discurso del personaje (Beltrán Almería, 1992: 18).

Aún así, opina que “la relevancia de un corpus construido con criterios razonables se deja sentir en las aportaciones de Dorrit Cohn (1978) y V. N. Voloshinov (1929)” (Beltrán Almería, 1992: 17).

Desde el punto de vista del discurso narrativo, caben dos tipos de voz: la voz del narrador y la voz del personaje. La voz del narrador tiende a perder fuerza y relevancia en la historia de la novela, que va evolucionando desde narradores de voz omnipresente, a la desaparición total del narrador en la narrativa del S.XX.

Cohn denomina estas dos situaciones *authorial narration* – narración desde el punto de vista del narrador – y *figural narration* – narración desde el punto de vista del personaje; y Voloshinov las denomina *individualismo crítico* e *individualismo relativista*, respectivamente.

Por su parte, las categorías compositivas de Cohn están representadas por las diversas tipologías que van desde la triple vía tradicional hasta las más sofisticadas y recientes. Su aportación ha abierto la vía más directa para la comprensión de las formas prácticas concretas de expresar el pensamiento en la narrativa realista: rompe con el enfoque gramatical habitual y defiende unidades específicas del discurso narrativo: *psiconarración*, *monólogo citado*, *monólogo narrado*, etcétera.

Beltrán Almería (1992: 17) opina que la aportación de Cohn

adolece del olvido de la voz, que considera mucho menos relevante que el pensamiento, y, aunque se basa en un corpus con entidad histórica, disuelve esta perspectiva histórica en comentarios funcionales de acierto desigual. Con todo, constituye la aportación reciente más interesante a este dominio del discurso del personaje.

Por otro lado, Voloshinov (1929) es el único teórico que ha señalado las categorías arquitectónicas. Su aportación, según Beltrán Almería (1992: 17-18),

pese a sus limitaciones temporales, se enmarca en una de las más sólidas reflexiones sobre el lenguaje que ha producido el siglo. Su percepción de la

enunciación y de los géneros de discurso permite analizar el choque de sujetos que se produce en el discurso indirecto libre y, sobre todo, permite entender la interacción dialéctica que se produce entre el discurso narrativo y el discurso del personaje.

La diferencia entre las obras de Cohn y Voloshinov, por un lado, y las demás tipologías de las técnicas reproductoras del discurso ajeno, por otro lado, se funda en que aquéllas parten de una teoría de la enunciación narrativa. Por ello, nos basaremos en ellas para el planteamiento y análisis del discurso ajeno en nuestro estudio.

2.2.1. Categorías compositivas

Mediante las categorías compositivas de Cohn (1978), reelaboradas por Beltrán Almería (1992)¹⁶, podemos describir las variables de los enunciados de discurso ajeno que se pueden encontrar en cualquier obra narrativa.

Documentos escritos aparte, el personaje de la ficción narrativa dispone de dos medios de expresión fundamentales: la voz y el pensamiento. Estos dos medios admiten a su vez tres modos de expresión: el modo directo, el modo narrado y el modo indirecto; y estos tres modos pueden existir tanto en los enunciados de voz, como de pensamiento.

Así, el modo directo aparece en los enunciados de voz en forma de *voz citada* si la voz aparece aislada, o de *diálogo*, si aparece en una conversación establecida entre dos o más personajes. En los enunciados de pensamiento, apreciamos el estilo directo en el *monólogo citado* que corresponde al pensamiento en marco narrativo impersonal; en el *monólogo autocitado* en marco narrativo personal; y, por último, en el *monólogo autónomo* que refiere al pensamiento sin marco narrativo introductor.

Por su parte, el modo narrado depende en su clasificación de la presencia del enunciador, por un lado, o del sujeto cognitivo del personaje, por otro. De ahí que si el enunciador aparece en los enunciados de voz, nos encontramos con la *voz narrada* –DIL– situada en marco narrativo impersonal, y con la *voz autonarrada* en marco narrativo personal. Si el enunciador, en cambio, aparece en los enunciados de pensamientos,

¹⁶ “Beltrán Almería (1992) diferencia la narrativa impersonal y la personal para enclavar dentro de ambas las formas de reproducción de palabras y de reproducción de pensamiento, tanto directas como indirectas en los dos casos, añadiendo en la personal los monólogos autónomos” (Álamo Felices, 2013a: 180).

tendremos el *monólogo narrado* en marco narrativo impersonal, y el *monólogo autonarrado* en marco narrativo personal.

Por último, hallamos el tercer y último modo, el modo indirecto, en los casos en que la voz y el pensamiento del personaje pierden al enunciador y al sujeto cognitivo. En este caso, en los enunciados de voz tendremos la *voz referida* – o discurso indirecto canónico –, y en los enunciados de pensamiento, la *psiconarración*, ambos posibles tanto en marco narrativo personal como impersonal.

En el caso de que el sujeto cognitivo del personaje aparezca en el discurso narrativo, tendremos el *discurso disperso en la narración*. Un caso contrario lo constituye el *discurso sustituido*, un tipo de discurso en el que la voz del narrador adopta las características de la voz del personaje.

Finalmente, cabe resaltar que “algunas de esta variantes se han agotado y resultan en la actualidad obsoletas; su empleo se ha reducido fuertemente e incluso han desaparecido –es el caso del *discurso sustituido*” (Beltrán Almería, 1992: 51).

A continuación planteamos las diversas variantes de las técnicas reproductoras del discurso ajeno con una primera división entre narrativa impersonal –narración en tercera persona– y narrativa personal –narración en primera persona. Igualmente, la amplitud de la narrativa impersonal nos obliga a una segunda división temática entre voz y pensamiento. Por ello, nos vamos a ocupar, en el siguiente subcapítulo, de la voz y sus técnicas de expresión en la narrativa impersonal, y en el próximo, del pensamiento y sus técnicas, también en la narrativa impersonal. Asimismo, mantendremos esta misma división en la narrativa personal en cuanto la repetición del mismo esquema puede facilitar la comprensión de este estudio por parte del lector.

2.2.1.1. *Voz en la narrativa impersonal*

Como comentamos, las variantes que la voz presenta en la narrativa impersonal se clasifican en *voz citada* (discurso directo o DD), *diálogo*, *voz referida* (discurso indirecto o DI) y *voz narrada* (discurso indirecto libre o DIL).

2.2.1.1.1. *Voz citada*

Se trata de la palabra de un personaje que no va acompañada por réplica alguna.

A veces, la voz citada se caracteriza por tener un sentido opuesto al del discurso narrativo; lo que generalmente apunta hacia la ironía. En este caso, las exclamaciones e interrogaciones retóricas componen todo el enunciado. Otras veces, la palabra del personaje mantiene el mismo sentido del discurso narrativo. En este caso, una frase asertiva suele suceder a la exclamación o interrogación para continuar el mensaje contenido por la voz citada.

Bajo este mismo modo, encontramos el discurso directo libre, que representa otra clase de voz citada. Beltrán Almería (1990: 89-90) recoge en los siguientes puntos las coordenadas que, según Chatman (1978), caracterizan al discurso directo libre:

- 1) El personaje se refiere a sí mismo en primera persona.
- 2) El momento del discurso coincide con el momento de la historia.
- 3) El lenguaje es el del personaje en todos sus aspectos, nunca el del narrador.
- 4) Las alusiones a la experiencia del personaje no contienen otra indicación que la verosímilmente presente en su pensamiento.
- 5) No se concibe la existencia de un público ajeno al que precisa, que no se preocupa de necesidad expositiva alguna.

Según Chatman, las coordenadas (1), (2) y (4) no son aplicables al discurso indirecto libre, que sufre la mediación de un narrador.

Además, en (2) “no se trata de un «presente histórico» que expresa un pasado, sino un presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción”¹⁷ (Chatman, 1990: 196).

2.2.1.1.2. Diálogo

El *diálogo* consiste en una conversación establecida entre dos o más personajes.

Las variaciones del diálogo se limitan a la aparición de frases parentéticas, entrecomilladas o circunstanciales con *verba dicendi*, y, por consiguiente, no ofrecen problemas interpretativos.

2.2.1.1.3. Voz referida

La *voz referida*, denominada comúnmente *discurso o estilo indirecto*, ha sido considerada por los narratólogos como uno de los modos de discurso de menor valor mimético ya que no puede representar la voz del personaje tan fielmente como la voz citada.

¹⁷ Chatman (1990: 196) alude a pie de página que “los recuerdos y otras referencias al pasado van a aparecer en imperfecto o indefinido –como en los monólogos autobiográfico y de memoria– y no en pretérito perfecto.

Sin embargo, la voz referida se caracteriza principalmente por su organización, que “se basa en la subordinación sintáctica al discurso del narrador por medio de un nexos y una doble traslación, temporal y personal” (Almería, 1992: 87).

2.2.1.1.4. Voz narrada

Tradicionalmente no se solía diferenciar entre *voz narrada* y *monólogo narrado* porque gramaticalmente se comportan de forma similar.

Sin embargo, Beltrán Almería (1992: 94) subraya que “el análisis desde una perspectiva más amplia que la puramente gramatical [...] necesita distinguir claramente entre pensamientos y palabras narradas”,

- por motivos históricos ya que el origen de la *voz narrada* es anterior al del pensamiento narrado;
- por motivos enunciativos dado que su contenido temático es diferente –voz y pensamiento–;
- y por motivos literarios porque “el papel que desempeña la voz narrada respecto al entorno narrativo es más modesto que el del pensamiento narrado– en volumen y trascendencia–, pero frente al pensamiento admite una más amplia gama de variación en la narrativa personal” (Beltrán Almería, 1992: 94).

Por otro lado, Beltrán Almería (1990:73) comenta que

el discurso indirecto libre ofrece, al menos, cuatro posibilidades de lectura: (a), el contenido del discurso del personaje; (b), el discurso mismo del personaje; (c), el discurso del narrador sobre (a); y (d), el discurso del narrador sobre (b). Las cuatro son posibles fuera de contexto, pero un Lector Mimético minucioso sabe distinguir la única que es posible en el contexto.

Este discurso está mediatizado por el narrador, aunque sólo mínimamente, y a veces ambiguamente. “Se trata, por tanto, de enunciados duales compuestos de un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo impersonal, esto es, narrativo” (Beltrán Almería, 1992: 116).

De ahí que la voz narrada puede aparecer tanto en narración en primera persona como en tercera persona, pero sus verbos tienen que ir siempre en pasado.

También es posible que la voz narrada aparezca como un párrafo enteramente independiente, sin cualquier frase parentética o marca semántica introductora. Igualmente, resalta la tendencia a combinarse con la voz citada. En este caso, el discurso

narrado puede alcanzar varias páginas de extensión y aparecer cortado hacia la mitad por una voz directa.

2.2.1.2. *Pensamiento en la narrativa impersonal*

Sobre el pensamiento en la novela en general, dice Villanueva (1992: 28-29):

En realidad uno de los aspectos más reveladores para caracterizar la forma modalizadora que configura un discurso novelístico concreto es, ciertamente, la presentación que en él se da de la conciencia y el pensamiento íntimos de los personajes.

Cohn plantea tres variantes para la representación del pensamiento en la narrativa impersonal: la *psiconarración*, el *monólogo narrado* y el *monólogo citado*.

Por su parte, Luis Beltrán Almería (1992: 112-116) distingue una cuarta categoría: el *discurso del personaje disperso en la narración*,

para designar una narración de pensamientos construida con materiales procedentes del discurso mental del personaje. [Mantiene], en cambio, la *psiconarración* para los casos en que la referencia al pensamiento del personaje se construye con materiales enteramente narrativos. En estos casos no hay contenidos miméticos y las posibilidades de la *psiconarración* van desde la simple mención hasta la comparación metafórica (Beltrán Almería, 1992: 107).

2.2.1.2.1. *Psiconarración*¹⁸

Lo que Cohn denomina *psiconarración* coincide, según Villanueva (1992: 29),

con el tratamiento que se da a la intimidad mental de los personajes novelísticos en las omnisciencias editorial –para nosotros *autorial*– y neutral de Friedman, y por eso Humphery lo clasifica de *descripción omnisciente*: simplemente el narrador, en ejercicio de sus prerrogativas, cuenta en estilo indirecto lo que las criaturas de ficción piensan o han pensado.

Esta técnica presenta la ventaja de identificar los dos temas fundamentales: mente y narración. De ahí proviene su nombre: psico-narración.

18 En la *psiconarración*, se usa a menudo *verba dicendi* o *verba sentiendi* para resaltar los pensamientos de los personajes, hecho que lo diferencia del monólogo narrado que suele aparecer si ningún *verba dicendi* o *sentiendi*. Por ello, desde nuestro propio punto de vista, la *psiconarración* se podría considerar el “discurso referido del pensamiento”, o mejor dicho, “monólogo referido”, en el caso de que esté presente en un marco narrativo impersonal; y “monólogo autorreferido” en el caso de situarse en un marco narrativo personal.

Aunque al igual que el monólogo narrado, la psiconarración expresa el pensamiento del personaje en tercera persona y en pasado, a diferencia de aquél y del monólogo citado, no está limitada “a momentos concretos, sino que mantiene una gran flexibilidad que le permite dar descripciones mentales de amplios espacios de tiempo” (Beltrán Almería, 1992: 108).

2.2.1.2.2. Discurso del personaje disperso en la narración

Es un antecedente del discurso indirecto libre, con el mismo efecto estilístico.

En esta técnica, se insertan palabras o frases del personaje en el discurso del narrador “sin dejar por ello su organización narrativa y manteniendo el propósito de poner de manifiesto la interioridad del personaje de forma disonante y mimética” (Beltrán Almería, 1992: 112).

2.2.1.2.3. Monólogo narrado

El *monólogo narrado*, o *monólogo interior indirecto*, no es otra cosa que el *discurso indirecto libre* cuyo contenido es el pensamiento del personaje, en tercera persona y en pasado, en narrativa impersonal. Los pensamientos del personaje son relatados al lector inmediatamente, sin que el narrador se interponga.

Una de las características del monólogo narrado son las figuras retóricas – exclamaciones e interrogaciones– que expresan la identificación del narrador con los sentimientos y pensamientos del personaje, y que se sitúan en una zona fronteriza entre narración y discurso del personaje.

2.2.1.2.4. Monólogo citado

Según Villanueva (1992: 29), el *monólogo citado* “es la transcripción en estilo directo de los pensamientos, de forma idéntica a como se hace en la escritura dramática”. También se denomina *soliloquio* o *monólogo interior directo*.

Consiste en el pensamiento del personaje, en primera persona y en presente (el momento actual del discurso es el mismo que el de la historia), en narrativa impersonal; hecho que diferencia a esta técnica de las otras dos técnicas de expresión de pensamiento en contextos de tercera persona y en pasado.

Una de las mayores ventajas de esta técnica es la máxima proximidad entre narrador y personaje, a diferencia del monólogo narrado, que marca una distancia entre

ellos. Ventaja válida “incluso en los casos de autoengaño, pues el grado pleno de comprensión del héroe es la señal que denuncia el engaño” (Beltrán Almería, 1992: 132).

El monólogo citado ofrece la posibilidad de representar directamente el mecanismo psíquico que hace que los personajes tengan su propia vida, su propia evolución. “El lenguaje: modismo, dicción, elección de palabra y sintaxis, se identifica como el del personaje, haya o no intervención del narrador en otras partes” (Chatman, 1990: 196). Asimismo, las elipsis y los ritmos flojos son típicos del monólogo citado.

2.2.1.3. *Voz en la narrativa personal*

No existe en la narrativa personal un tratamiento de la voz diferente del que hay en la narrativa impersonal. La única diferencia es que la segunda está introducida por un narrador heterodiegético, mientras que la primera está situada directamente dentro del discurso del personaje cuando habla o alude a sí mismo.

2.2.1.4. *Pensamiento en la narrativa personal*

Técnicas similares a las que expresan el pensamiento en narrativa impersonal se pueden encontrar en la narrativa personal. Sólo que en la narrativa personal

la relación entre el narrador y el personaje se sustituye por la relación entre el protagonista y su propio pasado, y esto afecta severamente a las técnicas narrativas, incluidas las de expresión del pensamiento, alternando sus funciones. Ahora el pensamiento debe aparecer como recordado por el personaje narrador o, al menos, expresado por él mismo (Beltrán Almería, 1990: 121).

Cohn plantea aquí tres técnicas nuevas: el *monólogo autonarrado*, el *monólogo autocitado* y el *monólogo autónomo*; además de la *psiconarración* y el *discurso disperso en la narración*.

2.2.1.4.1. *Psiconarración y discurso disperso en la narración personal*

La *psiconarración* y el *discurso disperso en la narración* se comportan en la narrativa personal de forma similar a como lo hacen en la narrativa impersonal; la diferencia entre ambos radica en que en la narrativa personal la narración está en contextos de primera persona y puede contener trazas de tiempo presente.

2.2.1.4.2. Monólogo autonarrado

Es la técnica de expresión del pensamiento en la narrativa personal.

Se trataría de discurso indirecto libre de pensamiento en contextos de primera persona narrativa. [...] Sus funciones son las mismas que las del monólogo narrado en una novela de *figural narration*, añadiendo el hecho de que el personaje narrador se identifica aquí con su pasado –momentáneamente– renunciando a la perspectiva temporal (Beltrán Almería, 1990: 121-22).

Por tanto, la diferencia entre el *monólogo narrado* y el *monólogo autonarrado* radica en que en este último la dualidad es producida por la fusión del sujeto enunciativo-cognitivo del personaje en el presente con su sujeto cognitivo en el pasado, y no por la fusión del sujeto enunciativo del narrador en el presente con el sujeto cognitivo del personaje en el pasado, como ocurre en el monólogo narrado.

Así, en el monólogo autonarrado, “ambos sujetos cognitivos pertenecen a dos momentos diferentes de la vida del narrador, que, fundiendo su *ahora* en el presente con su *ahora* en el pasado, vienen a confluír en los enunciados de pensamientos retrospectivos” (Beltrán Almería, 1992: 164).

También percibimos el monólogo autonarrado en las narraciones autobiográficas. El personaje, al recordar momentos específicos y relevantes de su pasado, recuerda también sus sentimientos y reflexiones, estableciendo así una complicidad entre el narrador y su persona más joven, aunque sin romper por ello la distancia temporal mantenida entre su presente narrativo y su pasado histórico.

2.2.1.4.3. Monólogo autocitado

Podemos definirlo como la citación directa de un pensamiento correspondiente al pasado del personaje narrador.

Según Beltrán Almería (1990: 122): “Formalmente es una réplica del monólogo citado en contextos de primera persona, pero funcionalmente tiene un rendimiento sensiblemente diferente”: el *monólogo autocitado* presenta menos extensión, variaciones y problemas.

2.2.1.4.4. Monólogos autónomos

Esta última modalización en la presentación del pensamiento de los personajes suele pretender alcanzar la objetividad máxima.

Según Villanueva (1992: 29), el monólogo autónomo “permite representar el contenido mental y los procesos psíquicos de los personajes tal y como éstos se producen en el cerebro humano antes de su formulación consciente y expresión gramaticalmente configurada por medio de la palabra”.

Por su parte, Beltrán Almería (1990:121) define el monólogo autónomo como

un género narrativo constituido en su totalidad por la autocomunión silenciosa de una mente de ficción. Sus características estilísticas e implicaciones psicológicas son compartidas con el monólogo citado, pero su presentación narrativa es totalmente diferente al abarcar un texto completo.

Dentro de esta técnica podemos distinguir cuatro variantes: el *monólogo autobiográfico*, el *monólogo-memoria*, el *monólogo autorreflexivo*, y el *monólogo inmediato*.

A. Monólogo autobiográfico y monólogo-memoria

“Cohn establece una distinción entre los *monólogos autobiográficos* y los *monólogos-memoria*, según se mantenga un orden cronológico o no en ellos” (Beltrán Almería, 1992: 173).

Según Cohn, el *monólogo autobiográfico* se da cuando un personaje recuerda su propio pasado, y lo narra para sí mismo en orden cronológico. El *monólogo-memoria*, en cambio, no mantiene el orden cronológico y debe focalizar el pasado.

Sin embargo, estas condiciones son discutibles, pues es muy probable encontrar obras narrativas que representen mal el orden temporal en el caso de los monólogos autobiográficos, o que contengan referencias al presente en el caso de los monólogos-memoria, que, según Cohn, deben focalizar el pasado.

B. Monólogo autorreflexivo

Se trata del pensamiento reflexivo. Los *monólogos autorreflexivos* son “la variante de los monólogos autónomos en los que el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona” (Beltrán Almería, 1992: 176). Pero eso sí, no tiene relación alguna con el uso autorreflexivo del *tú* de “intromisión del autor” que Voloshinov y Uspensky llaman *discurso directo sustituido*, y que discutiremos más adelante.

Una de las funciones del monólogo autorreflexivo es abrirnos la conciencia del personaje, mostrárnosla desde dentro. Función que comparte con el monólogo

autobiográfico aunque éste se limita a un relato sumario de los hechos sin detenerse en aspectos parciales.

C. Monólogo inmediato

Beltrán Almería (1992: 185) subraya que “esta denominación entrelaza la influencia de Cohn –el *monólogo*– con la influencia de Genette –el *discours immédiat*”.

Se trata del cuarto tipo de monólogo autónomo. En él se “reproduce el discurso interior verbalizado desde la perspectiva del YO – esto es, sin forma autorreflexiva” (Beltrán Almería, 1992: 185) , y al mismo tiempo no es ni autobiográfico ni de memoria; es fruto del *ahora* en el presente, es decir, del momento de la narración y no de la historia.

2.2.2. Categorías arquitectónicas

Voloshinov distingue en su tipología tres tendencias en enunciados del discurso indirecto: la *tendencia objeto-analítica*, la *tendencia verbal-analítica* y la *tendencia mixta*; otras dos tendencias en enunciados del discurso directo: el *discurso directo preparado* y el *discurso directo particularizado*; y por último, tres tendencias no clasificables como directas o indirectas: *discurso referido disperso y oculto*, *discurso indirecto libre (discurso directo no personal)* y *discurso directo sustituido*.

2.2.2.1. Discurso indirecto

2.2.2.1.1. Tendencia objeto-analítica

En esta tendencia, el discurso del narrador toma del discurso ajeno la temática, que es comentada a su vez de parte del narrador. “Esto produce una cierta impresión de resumen y la entonación del discurso narrativo se impone a la del discurso ajeno” (Beltrán Almería, 1990: 125).

2.2.2.1.2. Tendencia verbal-analítica

En la tendencia verbal-analítica, el dominio del sujeto cognitivo choca con otras subjetividades. Aparecen en el discurso narrativo palabras y expresiones que sin duda son propias del personaje.

Beltrán Almería (1990: 127) explica que

el sujeto cognitivo que narra, domina todo el relato como en el caso de la tendencia objeto-analítica, pero no se contempla a sí mismo como portador de autoridad indiscutible, sino como un tipo individual y subjetivo que comparte su espacio como otros tipos individuales y representativos de otras subjetividades.

2.2.2.1.3. Tendencia mixta

En esta variante, el discurso relatado se suele tratar libremente: se abrevia, resaltando únicamente los temas dominantes. “Esta tendencia mantiene una entonación y un ritmo que pertenecen al discurso narrativo y no al discurso del personaje” (Beltrán Almería, 1990: 128).

2.2.2.2. *Discurso directo*

2.2.2.2.1. Discurso directo preparado

Beltrán Almería (1990:129) la define como

una variante que separa su contenido temático de la descripción de elementos entonativos y verbalizadores. Estos elementos constituyen la preparación del discurso, su antesala, y el discurso queda reducido a su contenido temático, lo que le da un aspecto de informe-resumen.

El *discurso retórico* pertenece a esta variante. Suele concentrar el contenido temático del discurso ajeno y está caracterizado por una entonación exclamativa o interrogativa de marcada función emotiva.

2.2.2.2.2. Discurso directo particularizado

Existe en esta tendencia una línea de continuidad entre narración y discurso ajeno. Es ahora el contenido temático –que se da en forma narrativa y al que el discurso ajeno resulta mero contrapunto–, y no sólo la entonación, el que suaviza la frontera narración/discurso.

“El discurso del personaje ve reducido el peso referencial de sus enunciados, pero aumenta su significación caracterológica, su pintoresquismo, su tipicidad temporal espacial” (Beltrán Almería, 1990: 130).

2.2.2.3. *Discurso no clasificable*

2.2.2.3.1. Discurso referido disperso y oculto

Esta variante se considera un paso más allá de la anterior. “Aquí el discurso ajeno desaparece aparentemente, pero podemos descubrirlo vetando la narración. La narración se conduce exclusivamente dentro de la esfera propia del personaje, tanto espacial y temporalmente, así como en sus entonaciones” (Beltrán Almería, 1990: 131).

2.2.2.3.2. Discurso directo no personal (discurso indirecto libre)

A diferencia del *discurso retórico*, caracterizado por sus exclamaciones e interrogaciones, “el *discurso indirecto libre* muestra una interferencia mucho mayor entre las entonaciones del héroe y el discurso narrativo” (Beltrán Almería, 1990: 132).

2.2.2.3.3. Discurso directo sustituido

Por último, el discurso directo sustituido, por su parte, “no se trata de discurso ajeno propiamente dicho, pues es un discurso del narrador que se dirige al personaje adoptando el discurso del personaje” (Beltrán Almería, 1990: 132-33) y usando un tú autorreflexivo de “intromisión del autor”. Variante que, como ya hemos comentado anteriormente, está casi en desuso.

2.3. PERSPECTIVA

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 (Bal, 1990: 58).

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 (Bal, 1990: 107).

La perspectiva es el principio organizador de la realidad en que estamos insertos; también lo es de la obra narrativa que estamos leyendo.

Dice Bal (1990: 58) sobre la 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, [es] la localización del punto de vista de un agente específico.

Por tanto, el punto de vista no es la perspectiva. Entonces ¿Qué hace el punto de vista?. El punto de vista determina y fija la perspectiva: según desde donde se mira, así forzosamente cambia aquello que se está mirando. Se puede decir que en el punto de vista de la realidad influye la información que tengamos del sujeto sobre el objeto.

Los ensayos de clasificación que estudian el punto de vista sufren una confusión entre lo que Genette (1972) llama *modo* y lo que llama *voz*; es decir entre la cuestión del punto de vista propiamente dicho o perspectiva –¿Quién ve?– y otra cuestión muy distinta, la identidad del narrador o de la enunciación narrativa –¿Quién habla?–.

Así, muchos estudios sobre el punto de vista tratan estas dos cuestiones como iguales. Obviamente, un narrador puede hablar y ver, e incluso hacer las dos cosas a la vez; pero también puede comprometerse a transmitirnos lo que otra persona ve.

Por tanto, para entender a fondo el concepto del *punto de vista*, debemos distinguir entre la visión –o *perspectiva*– y la voz del narrador.

Para ello, nos vale la distinción que plantea Villamnueva (1992: 19-20):

El punto de vista engloba dos aspectos diferentes y complementarios: el de la *visión*, ciertamente, pero también el de la *voz*. Es decir, ¿*quién ve?* junto a ¿*quién habla?* En la organización del discurso narrativo es fundamental el ángulo de enfoque de los sucesos de la historia, y la voz o voces diferentemente moduladas que transmiten información sobre los mismos recabada desde una o más perspectivas. Las posibilidades de desarrollo discursivo de una historia, por elemental que ésta resulte, son prácticamente ilimitadas gracias a las distintas variantes modalizadoras.

Ahora bien, el objetivo fundamental de esta parte del trabajo es considerar la tipología de las opciones de composición en la literatura en lo que se refiere a la perspectiva. Nos interesa, pues, qué tipos de punto de vista son posibles, qué tipos de relación pueden ocurrir entre ellos, cuáles son sus funciones, y así sucesivamente.

Para Uspensky (1973), el punto de vista da lugar a un sistema de planos que oponen objetividad –hechos– a subjetividad –percepciones– y establecen una frontera entre lo externo y lo interno. Genette (1972), en cambio, prefiere utilizar el término abstracto de *focalización* a términos como *punto de vista*, *visión* o *campo*.

Merecen especial atención el trabajo de Bal (1990) basado en los estudios de Genette (1972) sobre la focalización, y el de Uspensky (1973) sobre el punto de vista en sus diferentes planos, dado que cada uno plantea de forma distinta la perspectiva en la obra narrativa. Por eso, dedicamos los dos siguientes subcapítulos al análisis detallado de ambas tipologías, usando respectivamente la terminología que cada uno utiliza para referirse a la perspectiva.

2.3.1 Focalización

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 (Bal, 1990: 109-110).

Con el término *focalización*, Bal (1990: 108) se refiere “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”.

Bal (1990: 107-108) explica que cualquier acontecimiento que se presenta, tanto si consiste en un hecho real o “prefabricado”, se hace desde un determinado ángulo o *concepción*. Mediante el uso de la concepción se presenta una visión objetiva de los hechos, limitando la presentación a lo que se ve o se percibe, sin hacer ningún comentario o interpretación implícita. En este caso se adopta un punto de vista externo de los acontecimientos. En cambio, la presentación se vuelve subjetiva –y se adopta un punto de vista interno– cuando se usa la *percepción*, que constituye un proceso psicológico que depende, en gran medida, de la posición del “cuerpo receptor”.

Asimismo, Bal (1990: 18) resalta algunos de los factores que influyen en nuestra percepción y que, dada su gran cantidad, hacen que sea imposible presentar los hechos de forma objetiva. Dice:

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 pasamos a otros; influye en nuestra percepción.

Según Booth (1961), cualquier punto de vista interno sostenido transforma temporalmente en narrador al personaje cuya mente se muestra. Si esto se acepta, el personaje no sólo pasa a ser un vehículo de la focalización –un *focalizador*– sino también un narrador. No obstante, incluso en pasajes donde el lenguaje es lo más cerca posible de una “traducción” de las percepciones del personaje, la comunicación verbal y la focalización no verbal permanecen separadas.

Por tanto, focalización y narración son actividades distintas, pues en lo llamado “tercera persona centro de conciencia”, es decir, el estilo indirecto libre, el centro de conciencia –reflector o sujeto cognitivo– es el focalizador, mientras que el que usa la tercera persona es el narrador –sujeto enunciativo–.

Del mismo modo, focalización y narración están separadas en las narrativas retrospectivas en primera persona: el personaje en el presente es el narrador, mientras que su versión más joven en el pasado es el focalizador. Es cierto que el personaje en el *ahora* es el que narra, pero la conciencia que se presenta es la de su persona más joven.

En lo que se refiere a la focalización, no hay diferencia entre tercera persona centro de conciencia y narrativa retrospectiva en primera persona. En ambas, el focalizador es un personaje dentro del mundo representado. La única diferencia entre los dos es la identidad del narrador.

2.3.1.1. Focalizador

En cualquier obra, hay que diferenciar entre narración y focalización. Ésta constituye un aspecto de contenido con respecto a aquélla: tal o tal visión se narra de tal o tal manera.

A diferencia de Genette (1972), que limita el interés de la focalización a determinados pasajes de una novela, Bal (1977) y Vitoux (1982) la conciben como una relación sujeto-objeto (alguien ve algo o a alguien) que recorre el texto completo. Se instala de esta manera, en cuanto a sujeto, un paralelismo con el funcionamiento de la narración.

A la pregunta ¿quién habla?, se añade ¿Quién ve?, o –ensanchando el campo de las sensaciones al olfato, tacto, gusto y oído– ¿Quién percibe?. Tal como mencionamos más arriba, al igual que la narración puede ser efectuada en un primer nivel (nivel extradiegético) por el narrador o en un segundo nivel (nivel intradiegético o homodiegético) por un personaje, la focalización puede proceder del focalizador principal o de un personaje. Vitoux llama estas dos posibilidades respectivamente *focalización sujeto no delegada* y *focalización sujeto delegada*, a las cuales se le puede añadir una tercera posibilidad : la *focalización sujeto delegada mixta*, que es la focalización doble.

Ahora bien, para entender el concepto de *focalizador*, partimos de la explicación que le da Bal (1990: 110):

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. [...] Puesto que la definición de focalización se refiere a la relación, deberán estudiarse por separado ambos polos de esta relación, el sujeto y el objeto de la focalización. El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el cual se contemplan los elementos. Este punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él.

Por tanto, el focalizador puede formar parte de la historia o estar fuera de ella. En el primer caso, la focalización es interna y el focalizador se le denomina personaje-focalizador; en el segundo caso, en cambio, la focalización es externa, por lo que el focalizador no puede ser más que un narrador externo y se le denomina narrador-focalizador. Genette (1972), sin embargo, plantea dos modos más de focalización: la focalización cero, que surge cuando el relato no está focalizado –el relato clásico–; y la doble focalización, que surge cuando el focalizador es un narrador-testigo, por lo que no forma parte de la acción en curso, pero que puede infiltrarse en la mente del personaje y conocer, o adivinar, sus pensamientos.

Con los tres primeros modos de focalización –interno, externo y cero– Genette elabora, bajo nuevos nombres, la tipología tripartita de Jean Pouillon (*Temps et roman*, 1946): la visión “con”, la visión “desde fuera” y la visión “por detrás”, sucesivamente.

2.3.1.1.1. Focalizador-personaje (FP): Focalización interna o visión “con”

En la visión “con”, un único personaje es elegido como eje de la narración: “«es con él con quien vemos a los otros personajes, y con él vivimos los acontecimientos relatados»” (Pouillon; cit. en Bourneuf, 1975: 100).

Por lo tanto, la focalización interna está dentro de los acontecimientos narrados. Este tipo generalmente adopta la forma de un personaje-focalizador. A veces, esta focalización no es más que una posición textual, una posición no personificada, pero aun así tiende a ser dotada, por los lectores, de las cualidades de un personaje.

La focalización interna lo presenta todo de acuerdo con un estricto sentido en términos de conocimiento, sentimiento y de percepciones por parte de uno o de varios personajes; puede permanecer fija a lo largo de la narración, pero también puede alternar entre dos focalizadores predominantes, o alternar entre varios focalizadores. Esta distinción entre las focalizaciones fija, variable y múltiple se aplica a lo focalizado al igual que al focalizador:

a- Fija: se mantiene el punto de vista de un solo personaje y no se abandona casi de principio a fin.

b- Variable: el punto de vista alterna entre dos personajes focalizadores a lo largo de la narración.

c- Múltiple: el punto de vista alterna entre varios personajes que narran el mismo acontecimiento cada uno según su perspectiva, como en las novelas epistolares.

Por tanto, a excepción del caso de la focalización fija, “la focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro” (Bal, 1990: 110). Pero eso sí, no todos los personajes “soportan cargas iguales, algunos focalizan a menudo, otros sólo un poco, algunos no lo hacen en absoluto” (Bal, 1990: 111).

2.3.1.1.2. Focalizador-narrador (FE): Focalización externa o visión “desde fuera”

La visión “desde fuera” se centra en la conducta materialmente observable, en el aspecto físico del personaje y en el ambiente en que vive; siempre y cuando son datos relevadores de un “dentro”, es decir, de la psicología del personaje.

Bal (1990: 111) define la focalización externa de la siguiente manera:

Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la acción como actor, se trata de una *focalización interna*. Podremos indicar, entonces, por medio del término *focalización externa* que un agente anónimo, situado fuera de la acción, opera como focalizador. Un focalizador externo no ligado a un personaje se abriría como FE.

Cuando el narrador usa la focalización externa, no le es permitido revelarnos nada acerca de los pensamientos ni sentimientos del personaje, porque si los conociéramos pasaríamos entonces a la doble focalización. “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” (Bal, 1990: 111).

La focalización externa se aproxima al agente narrador; por tanto, se llama narrador-focalizador. Sin embargo, la focalización externa también puede suceder en las narrativas de primera persona, tanto cuando las distancias temporal y psicológica entre el narrador y el personaje son mínimas, como cuando la percepción a través de la cual la historia se representa es la del sujeto enunciativo en lugar del sujeto cognitivo. Una prueba para distinguir entre las focalizaciones interna y la externa es el intento de “reescribir” la sentencia en primera persona. Si esto es posible, entonces la sentencia es internamente focalizada; si no, la focalización es externa.

2.3.1.1.3. Focalización cero (FC) o visión “por detrás”

Al adoptar la visión “por detrás”, el narrador, en vez de situarse en el interior de un personaje, se separa de él, no para visualizarlo exteriormente, sino para exponer de modo objetivo y directo la conciencia y psicología de aquél.

2.3.1.1.4. Focalización doble (FD)

Tanto el FE como el FP pueden adoptar la focalización doble. Este modo de focalización se centra en las acciones externas de un personaje, mientras focaliza los sentimientos y pensamientos de otro personaje. De ahí la doble focalización: la focalización del focalizador en cuanto a acciones visibles y audibles, y la focalización del focalizado en cuanto a sus pensamientos y sentimientos.

2.3.1.2. *Formas lingüísticas e indicadores verbales de focalización*

En sí, la focalización es no verbal; sin embargo, como todo lo demás en el texto, se expresa mediante el lenguaje. Así, la presencia de un focalizador que no sea el narrador, y la alternancia entre un focalizador y otro, pueden señalarse mediante el lenguaje.

2.3.1.2.1. Denominación

Un interesante ejemplo de este tipo de señales es la denominación que se le atribuye a un personaje de parte de los demás personajes. Como subraya Uspensky (1973: 27-32), el uso de varios nombres de Napoleón en *War and Peace* (*Guerra y Paz*) delata diferencias, así como cambios de actitud hacia él. El cambio en sus denominaciones puede indicar un cambio de focalizador en un mismo párrafo o sentencia.

2.3.1.2.2. Narrador adulto narrando sobre sí mismo en otra fase de su vida

En este caso, el lenguaje del narrador es a veces “coloreado” por sus percepciones en el momento de la narración –focalización externa–, a veces por las de su personaje más joven o más adulto en el momento de la historia –focalización interna–, y a veces permanece ambiguo entre ambas percepciones.

Tal vez son más interesantes aquellos casos donde la elección entre focalizador interno o externo es problemática o imposible.

2.3.1.2.3. Semántica subjetiva

Según Beltrán Almería (1990: 86-87), Dolezel (1973) agrupa aquí

las formas lingüísticas que significan un punto de vista o valoración del hablante en relación con el objeto de su discurso. Como estos signos manifiestan una relación diferente a la del narrador, han de ser atribuidos al personaje. Las formas más habituales son los adjetivos, y los adverbios modales y expresiones del tipo «ciertamente», «tal vez», «sin duda», etc.

2.3.1.2.4. Sistema lectal

Consiste en “todas las características del idiolecto del hablante, su repertorio y su gramática, nivel sociolingüístico, el tipo de relación que mantiene con el interlocutor, etc.” (Beltrán Almería, 1990:86).

Por regla general, si el focalizador es un personaje, el argumento desvanece, y sus actos de percepción son parte de la historia. Si es el narrador, la focalización es sólo una de muchas estrategias retóricas a su disposición.

Hemos discutido hasta aquí la focalización y su vehículo, el focalizador. No obstante, las narrativas no sólo están focalizadas *por* alguien sino también *en* alguien o algo. En palabras de Rimmon-Kenan (1983: 74): “la focalización tiene tanto un sujeto como un objeto. El sujeto (el “focalizador”) es el agente cuya percepción orienta la presentación, mientras que el objeto (el “focalizado”) es lo que el focalizador percibe”¹⁹.

2.3.1.3. Objeto focalizado

Acerca del objeto focalizado, Bal (1990: 112) explica que

es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto. La combinación entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante [...], 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 o el narrador: a qué se dirige?
2. ¿*A quién* focaliza: de quién es el objeto focalizado?
3. ¿*Cómo* lo hace: con qué actitud contempla las cosas?

Según Vitoux (1982), los objetos focalizados, se dividen en *perceptibles* e *imperceptibles* y pueden ser percibidos en ambos niveles –focalización sujeto delegada o no delegada– con la sola restricción de que sólo el focalizador principal es capaz de captar incondicionalmente ambas clases de objetos. Los personajes únicamente pueden ser objetos perceptibles, a no ser que se trate de un objeto imperceptible que refiere a sus propias personas, como en el caso del pensamiento o el sueño.

¹⁹ La traducción al español es nuestra. En la versión inglesa original Rimmon-Kenan dice: “focalization has both a subject and an object. The subject (the 'focalizer') is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the 'focalized') is what the focalizer perceives”.

Y al igual que el focalizador puede ser interno o externo a los acontecimientos representados, el objeto focalizado puede, a su vez, ser visto ya sea por fuera o por dentro. Sin embargo, las dos clasificaciones paralelas no coinciden necesariamente, por lo que elegimos “externo/interno” para una y “desde dentro/desde fuera” para la otra.

Tanto el focalizador externo como el interno pueden percibir un objeto por fuera o por dentro. En el caso de un objeto focalizado por fuera, sólo las manifestaciones externas del objeto –persona o cosa– están presentadas, tanto si el focalizador es externo o interno.

Del mismo modo, el objeto focalizado por dentro puede ser percibido por un focalizador externo – adoptando la FD – o por uno interno sobre todo si adopta la posición tanto de focalizador como de objeto focalizado.

2.3.1.4. Niveles de focalización

2.3.1.4.1. Focalización explícita

Bal (1990: 117) llama la atención sobre dos cuestiones importantes en relación con la focalización explícita: primero, puede haber varios niveles de focalización; segundo, el nivel de focalización no diferencia entre narraciones de primera o de tercera persona.

Dice Bal (1990: 117):

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, este último siempre ostenta una focalización en la que la de un FP puede intercalarse 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». 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 esta forma, mientras que el actual YO es un FE, su versión más joven hace de FP que focaliza en segundo nivel.

Asimismo, Bal (1990:118) subraya que existen señales que operan como marcadores de cambio de nivel de focalización: las que llama *señales de acoplamiento*; y alude a que todos los verbos de percepción –*verba dicendi*– pueden operar como señales explícitas.

2.3.1.4.2. Focalización implícita

Como acabamos de comentar, cuando el cambio de nivel de focalización se hace de forma explícita, la *focalización delegada* o FP es señalada mediante un verbo o una palabra que pueda indicar una percepción, eso es, una señal de acoplamiento.

Sin embargo, las señales de acoplamiento no son imprescindibles para delegar la focalización y pueden estar ausentes. En este caso, la delegación se hace de forma implícita, es decir, a través de una *focalización implícita*; y el cambio de nivel se señala mediante algunas marcas de delegación focal, eso es, calificaciones pertenecientes a los personajes en cuestión, y que podemos denominar *determinantes focales*.

A. Determinantes focales

Estos determinantes focales aparecen bajo tres aspectos: la situación de habla personal de los personajes, su idiolecto y su mundo imaginario.

a. Situación de habla personal de los personajes

La situación de habla personal sólo es posible dentro de un mismo nivel narrativo: o bien el narrador se dirige al narratario (Prince, 1973: 182-187), o bien un personaje se dirige a otro. Sin embargo, cierta mezcla de niveles puede darse en la “interferencia textual” (Bal, 1990: 143). Aquí, Bal remite a la tripartición de Genette (1972: 191-193) entre los discursos directo, narrativizado y transpuesto.

En el nivel de los personajes, la situación de habla personal condiciona el discurso directo y, en el nivel del narrador, el discurso narrativizado. Cuando, en cambio, se conservan algunos elementos de la situación de habla personal en el discurso del narrador, tenemos finalmente la estructura híbrida del discurso indirecto libre, es decir, el discurso transpuesto, según Genette.

b. Idiolecto de los personajes

El cambio de nivel de focalización ha sido reforzado algunas veces por palabras típicas del personaje. Cada personaje posee, conforme a su carácter, un vocabulario y una manera de expresarse propios, eso es, un idiolecto específico. Sumido a un contexto puramente narrativo, este idiolecto sitúa al personaje correspondiente como focalizador de segundo nivel.

También es posible que un personaje se apropie categorías pertenecientes a otros personajes y las utilice en su propia actividad focal, es lo que podemos denominar *préstamo focal*.

c. Mundo imaginario de los personajes

Finalmente, la delegación focal puede ser asegurada por elementos que, más que proceder de un idiolecto preciso, forman parte del mundo conceptual, imaginario o metafórico de los personajes. La integración de un punto de interés propio de un personaje en un contexto no discursivo nuevamente transforma a aquél en centro focal del pasaje en cuestión y, por consiguiente, en un focalizador de segundo nivel.

B. Valor interpretativo de los determinantes focales

Para darnos cuenta de las implicaciones interpretativas de los determinantes focales, hace falta analizar sus propiedades específicas. Primero, los determinantes focales contribuyen a instalar una vaguedad en cuanto a nivel de focalización. La omisión de un indicador claro dificulta la atribución de la focalización a un personaje y algunos vocablos demasiado “coloreados” presentan como problemática una focalización por parte del focalizador principal. Es decir, se realiza un movimiento de “fusión”, una mezcla entre los niveles extradiegético y diegético. Esta ausencia de marcas introductorias hace también que los fragmentos en cuestión tengan una extensión bastante indefinida. Es lógico que se extiendan hasta donde se observen los determinantes que les sirven de base. Por consiguiente, la focalización implícita puede cristalizarse en una sola palabra o cubrir varias páginas.

Manejando la opción sujeto-objeto y criterios puramente sintácticos, llegamos a distinguir cuatro técnicas: *focalización implícita autónoma*, *focalización implícita conjunta*, *intrusión focal* y *contagio focal*.

a. Focalización implícita autónoma

En la mayoría de los casos, la focalización implícita se delimita mediante signos de puntuación y/o conjunciones de coordinación y de subordinación.

Cada sujeto focaliza por su propia cuenta un objeto exclusivo, bien delimitado por la puntuación o la conjunción. Esta simetría y esta independencia encuentran una traducción apropiada en el término *focalización implícita autónoma* (FIA), que es la primera de las cuatro técnicas.

b. Focalización implícita conjunta

A la primera técnica se oponen los casos en que dos instancias se dedican juntas a la contemplación de un mismo objeto. En una unidad sintáctica que recoge al mismo tiempo el nombre del personaje-focalizador y un determinante focal suyo, la mención del nombre procede de la percepción del focalizador principal mientras el determinante focal establece la delegación.

Nos referimos a la *focalización implícita conjunta* (FIC). En este caso, un objeto único se enfoca desde dos puntos de vista. Empieza el focalizador principal y les cede momentáneamente, gracias a un determinante “focal”, la focalización a los personajes.

Las dos técnicas anteriores se reúnen en la contigüidad de las instancias focales: la focalización implícita suprime los límites entre focalizador principal y personaje, hasta fusionar ambas instancias. Esta yuxtaposición cede el paso a una auténtica interpretación en algunas focalizaciones implícitas que integran en medio de las categorías focales del personaje ciertas marcas del focalizador principal.

c. Intrusión focal

Cuando en un monólogo interior se menciona el nombre propio del personaje de cuyo monólogo se trata –y dado que la mención del nombre propio refiere forzosamente al nivel extradiegético–, este hecho materializa la fusión, integrando al focalizador principal y al personaje en un tipo de focalización delegada mixta, que es el caso de la focalización doble de Genette. A diferencia de la FIC, el objeto no es focalizado por dos sujetos contiguos, sino por una instancia verdaderamente doble. Desde el punto de vista de la delegación, la traza del focalizador principal forma una *intrusión focal* (IF) en el mundo del personaje.

d. Contagio focal

Es el movimiento inverso a la *intrusión focal*. El personaje irrumpe en el primer nivel de focalización, diseminando en él sus determinantes focales. Este *contagio focal* (CF) se produce cuando surgen determinantes en un contexto que explicita que el personaje responsable de ellos no presencia la escena y que simplemente no actúa de focalizador.

Es como cuando se toman prestados los idiolectos de un personaje pero que él no está en la escena. Este procedimiento sólo puede explicarse mediante un préstamo focal

por parte del focalizador principal, que utiliza un elemento del mundo imaginario de su héroe en su propia presentación de los hechos.

2.3.1.5. *Suspense*

El último punto al que debemos aludir en nuestro estudio de la focalización es el *suspense*. Según Bal (1990: 119) existe una estrecha relación entre el *suspense* y la focalización:

El *suspense* es un hecho de la experiencia que aparece a menudo y que es de difícil análisis. [...] 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*.

Así, tanto la alusión a que algo va a suceder más tarde, así como el silencio temporal respecto a una información necesaria, son métodos para que el focalizador manipule la imagen que presenta al lector.

Bal (1990: 120) reparte el *suspense* en cuatro posibilidades “según el «conocimiento» del lector y del personaje sobre la base de información que ofrece el focalizador”:

- Intriga: cuando tanto el lector como el personaje no saben la respuesta a alguna cuestión crucial para el entendimiento de los acontecimientos.
- Amenaza: cuando el focalizador y el lector sabe más sobre los acontecimientos que los personajes.
- Secreto: cuando los personajes y el focalizador poseen más información que el lector.
- Ningún *suspense*: cuando al final se informa al lector y a los personajes sobre todos los acontecimientos.

Finalmente, hacemos hincapié en que un análisis de los personajes en cada una de estas formas puede informarnos sobre quién posee la misma información que el focalizador y mediante qué nivel de focalización esta información llegará al conocimiento del lector.

2.3.2. Planos del punto de vista

Evidentemente la Narratología tiene como punto central el estudio del punto de vista porque del punto de vista en que se sitúa el narrador depende todo (Polo García, 1987: 86).

El problema del punto de vista es especialmente importante en cualquier obra de arte; por ello, los resultados de este estudio dependen, en primer lugar, de cómo se entiende y se define el punto de vista, cuyo problema está directamente relacionado con aquellas formas de arte que por definición tienen dos planos, un plano de expresión y un plano de contenido, eso es, la representación y lo representado sucesivamente.

En el uso ordinario, Chatman (1990) distingue tres tipos de punto de vista: el literal (perceptivo); el figurativo (conceptual); y el transferido (de interés).

Así lo explica con sus propias palabras (1990:163):

Por lo tanto, podemos concluir que el punto de vista puede manifestarse en tres sentidos:

- a) Literal: a través de los ojos – percepción – de alguien.
- b) Figurativo: a través de la visión del mundo de alguien (ideología, sistema conceptual, etc.).
- c) Transferido: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud, etc.).

En el primer tipo, se relata tal y como ve el personaje; es un punto de vista *perceptivo*. En el segundo, no hay referencia a la situación física del personaje sino a sus actitudes o sistema conceptual; es el punto de vista *conceptual*. En el tercero, no se hace referencia alguna a la mente del personaje, ni a sus facultades perceptivas o conceptuales. El personaje no se da cuenta de las consecuencias mencionadas; es el punto de vista *de interés*.

Al igual que en el uso ordinario, en la literatura puede haber también múltiples puntos de vista –internos y externos con respecto a la obra–. Sin embargo, la literatura tiene formas específicas de resolver el problema del punto de vista.

Chatman (1990: 164) explica que, en los textos narrativos, hay dos presencias: personaje y narrador, y cada uno “puede manifestar uno o más tipos de punto de vista. Un personaje puede percibir literalmente cierto objeto o suceso; y/o puede estar presentado en

cuanto a su conceptualización; y/o se puede hacer referencia a su interés en él (aun cuando él no sea consciente de ese interés)”.

Uspensky (1973), por su parte, lleva el estudio del punto de vista narrativo a otro nivel. Según su clasificación, varios planos son posibles: podemos considerar el punto de vista desde una posición ideológica y de evaluación; podemos estudiarlo en un sentido puramente lingüístico (como, por ejemplo, en lo que se refiere a fenómenos como el discurso cuasi-directo); podemos considerarlo como una posición espacial y temporal desde la cual se produce la descripción de los hechos (es decir, el narrador, cuya posición es fija a lo largo de las coordenadas espaciales y temporales); o podemos estudiarlo con respecto a características psicológicas.

Para nuestro propósito, seguimos las denominaciones que Uspensky aplica a estos planos y señalamos entre paréntesis sus equivalentes, cuando las haya, según la clasificación de Chatman, a saber: *el plano ideológico (conceptual)*, *el plano verbal*, *el plano espacio-temporal (perceptivo)*, y *el plano psicológico (de interés)*.

2.3.2.1. *Plano ideológico (Conceptual)*

Beltrán Almería (1990: 100) lo define como el plano que “opone la consonancia entre los puntos de vista del autor y del personaje –interno– a la disonancia de los puntos de vista del autor y del personaje –externo–”.

Esta faceta consiste en un sistema general de ver el mundo conceptualmente (Uspensky, 1973: 8), según cómo los acontecimientos y personajes de la historia están evaluados. En el caso más sencillo, las “normas” son presentadas mediante una singular perspectiva dominante, la del narrador-focalizador. Si surgen ideologías adicionales, pasan a ser subordinadas al focalizador dominante; en consecuencia, los otros sujetos evaluativos se transforman en objetos de evaluación. En casos más complejos, el singular focalizador externo autoritario da paso a diversas posiciones ideológicas que pueden o no concurrir en parte o en todo.

Un personaje puede presentar una posición ideológica a través de su forma de ver el mundo o de su comportamiento en él, pero también a través de una discusión explícita de su ideología. Del mismo modo, las normas de un narrador-focalizador pueden ser implícitas en la orientación que da a la historia, pero pueden también ser formuladas

explícitamente. Así, en adición a su contribución a la focalización, la ideología también juega una parte en la historia –mediante los personajes–, por un lado, y en la narración –mediante el narrador– por otro lado.

2.3.2.2. *Plano verbal*

Opone el discurso narrativo del narrador (externo) al discurso ajeno del personaje (interno).

Dentro del plano verbal, Uspensky (1973: 33-45) establece otra gama de posibilidades según la correlación entre el discurso del narrador y el discurso del personaje en el texto. Tales posibilidades quedan agrupadas en dos tipos: los casos de influencia del discurso del personaje en el discurso del narrador y los casos de influencia del discurso del narrador en el discurso del personaje.

En los casos de influencia del discurso del personaje en el discurso del narrador establece una gradación que va desde los casos más netos, en los que el narrador emplea la cursiva para poner de relieve la influencia, a los casos más complejos, entre los que incluye el DIL.

En el caso contrario, el de la influencia del discurso del narrador en el discurso del personaje, también establece una gradación entre los casos menos obvios, que son los que presentan un discurso del personaje disperso en la narración – que Uspensky denomina *monólogos narrados* –, y los casos más obvios, que son aquellos en los que el narrador habla a su personaje con el propio lenguaje de éste – que Voloshinov llama *discursos directos sustituidos* –.

2.3.2.3. *Plano espacio-temporal (perceptivo)*

La percepción (vista, oído, olfato, etc.) es determinada por dos coordenadas principales: espacio y tiempo.

Según Beltrán Almería (1990: 100) “En el nivel espacial lo interno es la identidad del narrador con el personaje, mientras que lo externo es la no identidad narrador-personaje; en el nivel temporal lo interno es la concurrencia entre el narrador y el tiempo narrado, y lo externo, la retrospección”.

2.3.2.3.1. Espacio

Traducida en términos espaciales, la posición externa/interna del focalizador adopta la forma de la *vista de ojo del pájaro* versus aquella de un observador limitado que se puede valer de la *perspectiva secuencial*.

En la primera, el focalizador está situado en un punto muy por encima del objeto –u objetos– de su percepción. Esta es la posición clásica de un narrador-focalizador, produciendo ya sea una visión panorámica o una focalización “simultánea” de cosas sucediendo en lugares distintos. Las visiones panorámicas son frecuentes al principio o al final de la narración o de una de sus escenas.

Igualmente, una visión panorámica o simultánea es imposible cuando la focalización está unida a un personaje o a una no personificada posición interna a la historia. En esos casos, si el personaje-focalizador está dentro de una habitación cerrada, la habitación misma puede ser presentada a través de sus ojos, pero no la calle, a no ser que haya una ventana a través de la cual mira hacia fuera. Si el focalizador interno sale más tarde hacia la calle, el lector puede ser llevado también.

La focalización espacial puede cambiar desde la vista de ojo del pájaro a aquella de un observador limitado, o desde la visión de un observador limitado a aquella de otro.

2.3.2.3.2. Tiempo

La focalización externa es concurrente en el caso de un focalizador no personificado, y retrospectiva en el caso de un personaje focalizador de su propio pasado. Por otro lado, la focalización interna es sincrónica con la información regulada por el focalizador. En otras palabras, un focalizador externo tiene a su disposición todas las dimensiones temporales de la historia –pasado, presente y futuro–, mientras que un focalizador interno está limitado por el *presente* de los personajes.

2.3.2.4. Plano psicológico (de interés)

Mientras que la faceta perceptual tiene que ver con el rango sensorial del focalizador, la faceta psicológica, en cambio, se refiere a su mente y emociones. Los componentes determinantes de este plano son de nuevo dos: las orientaciones cognitiva y emotiva del focalizador hacia lo focalizado.

Beltrán Almería (1990: 100) define este plano aludiendo a que

opone los hechos –componentes cognitivos con focalización objetiva– (hizo, dijo), a los procesos mentales –componentes emotivos con focalización subjetiva– (pensó, deseó, le parecía, aparentemente, etc.). Ambos casos puede tener focalización externa o interna.

2.3.2.4.1. Componente cognitivo

Conocimiento, conjetura, creencia y memoria: estos son algunos de los términos de la cognición. Concebida en estos términos, la oposición entre focalización externa e interna pasa a ser aquella entre el conocimiento no restringido y restringido.

En principio, el focalizador externo –el narrador-focalizador– lo sabe todo acerca del mundo representado; y cuando restringe su conocimiento, lo hace por consideraciones retóricas, como por ejemplo el intento de crear un efecto de sorpresa y choque. El conocimiento de un focalizador interno en cambio, está restringido por definición; siendo parte del mundo representado, no puede saberlo todo sobre este mundo.

2.3.2.4.2. Componente emotivo

En la transformación emotiva, la oposición externa/interna cede focalización *objetiva* (neutra, no involucrada) frente a *subjetiva* (coloreada, involucrada)

Como hemos dicho anteriormente, el focalizado puede ser percibido ya sea por fuera o por dentro. El primer tipo restringe toda observación a manifestaciones externas, dejando que la emoción se desprenda de ellas. El segundo tipo revela la “vida interna” del focalizado, ya sea haciendo de él su propio focalizador –los monólogos interiores son el mejor ejemplo–, o concediendo a un narrador-focalizador el privilegio de penetrar en la conciencia del focalizado.

Cuando el focalizado está visto desde dentro, especialmente por un focalizador externo, indicadores de procesos mentales, eso es, *verba sentiendi* como “pensó”, “sintió”, “le pareció”, “supo”, a menudo aparecen en el texto.

Por otro lado, cuando el estado interno del focalizado se deja insinuar a través de comportamientos externos, expresiones modales que sugieren el estado especulativo de tal insinuación ocurren a menudo: “aparentemente”, “evidentemente”, “como si”, “al parecer”, etc. Uspensky las llama “palabras de distanciamiento”.

2.3.2.5. Interrelaciones entre los diferentes planos

Las facetas perceptual, psicológica e ideológica pueden concurrir, pero también pueden pertenecer a diferentes, e incluso chocantes, focalizadores.

Podemos considerar, además, que los diferentes planos de investigación del punto de vista, se corresponden con los diferentes niveles de análisis de la estructura de una obra, y, por tanto, en los diferentes niveles de descripción pueden ser articuladas diferentes estructuras de la misma obra; estructuras que no necesariamente coinciden una con otra²⁰.

Para terminar, cabe subrayar que, dada la gran similitud entre los planos de Chatman y los de Uspensky como acabamos de comprobar, aplicaremos en nuestro análisis de la novela de Allende únicamente los de Uspensky puesto que juegan más a favor de nuestros objetivos en este estudio y ayudan a mayor entendimiento de las interrelaciones entre los distintos planos del punto de vista narrativo.

Asimismo, en la parte analítica de los planos del punto de vista, desarrollamos con más detalles el planteamiento de Uspensky en cada caso; por un lado, para que la parte teórica no sea demasiado larga, y por otro, para que el análisis sea más coherente y comprensible.

Finalmente, y antes de emprender el análisis del punto de vista en la novela, cabe mencionar que los pilares que han sido dilucidados aquí corresponden en general a las diferentes manifestaciones posibles del punto de vista, y a pesar de que estos pilares parecen ser fundamentales en nuestro enfoque, la posibilidad de descubrir algún pilar nuevo que está más allá de nuestro esquema es sumamente probable.

²⁰ Vamos a ilustrar algunos casos de la no concurrencia de las estructuras en los diferentes planos, al final del análisis de los mismos en la novela objeto de nuestro estudio.

Capítulo 3

**ANÁLISIS NARRATIVO DE
*LA CASA DE LOS ESPÍRITUS***

3.0. INTRODUCCIÓN²¹

El ocho de enero de 1981 Isabel Allende recibe la noticia de que su abuelo, el Tata, se está muriendo a los 99 años de edad. Ante la imposibilidad de presentarse ante él, decide escribirle una carta; una última carta que debería haber pasado a formar parte de la larga colección epistolar que mantenían abuelo y nieta. Pero esa carta nunca llegaría a manos del Tata, ni tampoco llegaría a ser una carta: después de un año de haberla comenzado, y con su abuelo, destinatario original del manuscrito, ya muerto, la carta se convirtió en *La casa de los espíritus*, primera novela de Isabel Allende.

En una entrevista con Juan Andrés Piña (1991: 206-207), dice nuestra autora:

En el año 81, con la disculpa de la enfermedad de mi abuelo y de una carta que le enviaría, empecé a escribir en la noche, después del trabajo. Era la vía que estaba buscando: empezó a salir a borbotones todo eso que tenía dentro acumulándose por años y así nació *La casa de los espíritus*. No sabía qué estaba escribiendo: sólo me animaba la intención de rescatar una memoria familiar, recuperar mi mundo perdido. [...] Nadie sabía lo que yo estaba haciendo ni hablé de eso. No tenía título, ni tema; no lo discutía con nadie. Al cabo de un año, cuando tenía 500 carillas sobre la mesa amarradas con un cordel, las leí. Para mí tenían forma de libro, pero tampoco sabía si era una novela. Se las pasé a mi mamá y empezamos a conversar. Le pedí que me ayudara a corregirlo y ella me dijo «esto es el esbozo de un libro».

Isabel Allende había sido periodista, narradora de cuentos para niños, autora de obras teatrales y guionista para radio y televisión sin atreverse a admitir su verdadera afición de escritora. Al terminar *La casa de los espíritus* no tenía ni la más remota idea del gigantesco paso que había dado, ni tampoco en qué dirección iba. Ella misma lo afirma en una entrevista con Correas Zapata (1998: 136): “No sabía que esas páginas me cambiarían la vida, pero sentí que había terminado un largo tiempo de parálisis y mudez”.

La publicación de esta obra fue el hecho definitivo que marcó el paso de una época a otra. Fue el cierre total: “En esa novela quedó envasada y sellada esa vida mía, ese pasado” (Piña, 1991: 206-204).

Cada libro corresponde a una emoción muy fuerte que ha estado con su autor por mucho tiempo. En el caso de este libro, la primera emoción es la nostalgia, el deseo de recuperar un mundo perdido; la segunda es la ira frente al abuso de los años de dictaduras que vivieron en América Latina; algo que la autora misma afirma:

²¹ En algunas de las citas mencionadas en este capítulo, hemos subrayado algunas parte con objeto de resaltarlas para luego comentarlas con mayor profundidad.

En enero de 1981 desperté una mañana con una idea extravagante. Pensé que si escribía lo que pensaba rescatar del olvido, podría reconstruir el mundo perdido... Ya nadie me lo podría quitar... escribí por una ineludible obligación... debemos asumir el compromiso de servir a la causa de la libertad y la justicia. Hay que emplear las letras al servicio del hombre. El peor enemigo de la barbarie son las ideas (Bautista Gutiérrez, 1991: 46).

Así nació *La casa de los espíritus*²², una de las grandes novelas contemporáneas de la Literatura Latinoamericana y universal. Esta novela se compone de 14 capítulos además del epílogo; cada capítulo posee un título propio que refleja claramente su contenido.

Para nuestra investigación, utilizamos la edición de 1994, editada por RBA Editores en Barcelona y compuesta de 445 páginas.

Para esclarecer el argumento de la novela, y para que el análisis del tratamiento del punto de vista narrativo quede encarrilado, es necesario empezar con un breve resumen:

La novela relata principalmente sobre cuatro generaciones de mujeres de la familia del Valle: Nivea, Clara, Blanca y Alba; todas con nombres de significado parecido. La historia empieza en la infancia de Clara del Valle, cuya familia está constituida por el padre, Severo; la madre, Nivea; los hijos, Rosa, Clara y nueve más.

Esteban Trueba, hombre joven de clase inferior a la de la familia del Valle, se enamora de la hermana mayor de Clara, Rosa la Bella, conocida por su singular belleza debida a su tez blanca, lisa y sin arrugas como una muñeca de loza, y a su cabello verde y ojos amarillos. Trueba la pide en matrimonio y se comprometen, pero, por desgracia, Rosa muere por error tras consumir un veneno que, en primera instancia, estaba destinado a su padre Severo del Valle.

Trueba, decepcionado por la muerte de Rosa, decide marcharse de la ciudad y regresar a la hacienda que heredó de su padre –*Las Tres Marías*– con el fin de explotarla para hacerse rico y poderoso.

En *Las Tres Marías*, a pesar de que Trueba, como terrateniente y patrón, consigue que la hacienda florezca económicamente; como hombre necesitado y solitario, viola a toda campesina que se le cruce por el camino. El resultado de estas violaciones es un legado de hijos ilegítimos que, con el tiempo, le acarrearán muchos problemas.

22 Para un mayor entendimiento de la estrecha relación entre la novela y la vida real de su autora, véase el su artículo: “Los libros tienen sus propios espíritus”; en Coddou (1986: 15-20).

Trueba, a petición de su madre en sus últimos días, y para consolarse, se casa con Clara que se va a vivir con él en *Las Tres Marías* y da a luz a tres hijos. La primera, Blanca, se cría con muchas comodidades, pero su amistad con Pedro Tercero García, hijo de un campesino que trabaja para Trueba, hace que se meta en una situación bastante comprometedora al quedarse embarazada de él; hecho que lleva a Trueba a obligarla a casarse con un conde francés para que el bebé lleve el apellido del conde y no se considere ilegítimo. Los otros dos hijos de Clara son Jaime y Nicolás, mellizos con personalidades y actitudes totalmente diferentes. Nicolás es espiritual, ambicioso y de mente sofisticada; se parece mucho a su tío abuelo Marcos. Jaime, por otro lado, es conservador, tímido, apacible, honrado y le gusta ayudar a la gente, por lo que, de mayor, se hace médico.

El bebé de Blanca, una niña llamada Alba, tuvo una infancia mimada por sus tíos y, en especial, por su abuelo, pero los futuros acontecimientos políticos hacen que su vida se vuelva patas arriba:

Por un lado, la diversidad de ideologías en la familia Trueba provoca una quiebra definitiva en el hogar. Mientras que Trueba es nombrado Senador por el Partido Conservador, Blanca es amante de un cantante revolucionario. Además, la muerte de Clara hace que el Senador sufra como nunca lo había hecho, tanto que lo compara con el dolor que sintió al ver que los socialistas llegaron al poder por medio de la democracia.

Por otro lado, en el país donde transcurre la historia aparece el ideal marxista-leninista que consigue llegar al poder gracias a la insistencia de sus partidarios.

Esta victoria izquierdista provoca un boicot por parte de los derrotados, lo que finaliza con la toma del poder por medio de la fuerza. En el Golpe de Estado, Jaime muere fusilado por las fuerzas armadas; Amanda, su novia, es asesinada; Alba es detenida, torturada y violada a manos de uno de los hijos bastardos de Trueba que busca vengarse de toda la familia Trueba, a pesar de que ha logrado llegar al poder gracias a una carta de recomendación que le dio Trueba en su momento para ayudarlo a ingresar a la Escuela de Carabineros.

Con todo lo ocurrido, Trueba recapacita y se da cuenta de que su querido país está inmerso en una crisis moral y política, en parte por culpa suya. Por ello, para redimir parte de sus errores, ayuda a Blanca a salir del país con Pedro Tercero, y reúne fuerzas con Miguel, novio de Alba, para sacar a ésta del centro de concentración de mujeres llamado *La Perrera*.

Trueba, tras lograr sacar a su nieta de *La Perrera*, y antes de morir pacíficamente en su cama al lado de ésta, le aconseja que escriba la historia completa de la familia para salvarla del olvido. Así, Alba, con la ayuda de su abuelo, se pone a escribir la historia de su familia, empezando por los bisabuelos del Valle, pasando por las cuatro generaciones de mujeres, y llegando al momento de su propia historia, una vez muerto Trueba, mientras aguarda el regreso de Miguel en espera de tiempos mejores.

Introducida esta somera información sobre la novela, comenzamos el análisis del tratamiento del punto de vista en la misma para llevar a la práctica el estudio teórico que hemos planteado en el segundo capítulo de esta tesis.

Y aunque nuestro estudio no es fundamentalmente interpretativo ni valorativo, sino analítico, hemos de tener en cuenta algunas valoraciones que se han vertido sobre esta novela. Se trata de críticas negativas que no están basadas en observaciones pormenorizadas –y menos sobre el punto de vista– y con respecto a las cuales se puede contraponer la luz que arroje nuestro análisis.

En lo referente a la escritura de Isabel Allende en general, Harold Bloom asegura que la autora chilena «es una mala escritora»²³. Roberto Bolaño (1953-2003) opina lo mismo y más: «me parece una mala escritora simple y llanamente; llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea una escritora, es una escribidora»²⁴.

En cuanto a la novela *La casa de los espíritus* en particular, Marcelo Coddou debate con Ignacio Valente la idea de que el final de la novela “se debilita al no mantener una cohesión entre el acontecer colectivo –dimensión histórica del relato– y los sucesos personales y familiares” (Coddou, 1986:12).

La posición que defiende Coddou es la de que hay una mantenida coherencia narrativa en *La casa de los espíritus*. Asimismo, cree que “el juicio resulta desencaminado al no captar Valente que la novela ofrece otro tipo de dinamismo que el mero desarrollo cronológico de hechos aunque –en un sentido esencial, no apreciado por el crítico– se base en él” (Coddou, 1986:13).

Por tanto, nuestro análisis, aunque se ocupe de analizar la novela y se atenga a su elaboración del punto de vista, podría contribuir a una valorización positiva.

23 <https://www.elmundo.es/cultura/2017/04/18/58f50c8446163f53798b45df.html> (Última cons. 02.06.2018).

24 <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/14358.html> (Última cons. 05.06.2018).

3.1. NARRADOR

Al tratar la vida de la autora, hemos mencionado que su obra pertenece a la época del Postboom que, tal como indica el nombre, sigue a la época del Boom. Durante el Boom, el narrador omnisciente no se abandona pero deja paso a los narradores protagonista y/o testigo, se utiliza el monólogo interior y se adopta una perspectiva múltiple. Del mismo modo, durante el Postboom, las obras presentan un pluriperspectivismo con cambios de narradores que enriquecen la visión de los acontecimientos, basándose en un método de presentación descriptivo, eso es, objetivo.

La novela no consiste, pues, en narrar lo que acontece a un personaje sino en contar cómo ese personaje se siente viviendo el acontecer. Para ello, el narrador se limita a “presentar” o “describir” el suceder de los personajes, de modo que éstos se definan a través del relato y no a través de lo que opine o juzgue el narrador (Rabell,1994: 79).

Blanca, por ejemplo, en sus cartas a la abuela Clara, nunca menciona que su marido aspiraba coca y fumaba opio “porque estaba segura [de] que sus padres no sabrían comprenderlo” (259). El lector sólo conoce estos hechos cuando Alba relata la confesión que le hizo su madre Blanca sobre su desgraciado matrimonio con el conde francés. He aquí el juego de narraciones que hemos de ir desentrañando.

En términos generales, *La casa de los espíritus* podría considerarse un texto polifónico²⁵ que abarca multiplicidad de narradores, combinando la primera y la tercera persona narrativa, con el fin de darle distintos puntos de vista a una misma idea y mayor complejidad y subjetividad al relato, aunque en un intento de mantener, al mismo tiempo, a los narradores lo más distanciados y objetivos posible.

Se inicia la novela con una voz anónima heterodiegética: “Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía” (7), pero justo cuando alcanzamos la siguiente oración descubrimos que en realidad se trata de una narración homodiegética, donde una voz, anónima hasta el momento, adopta el papel de un

25 “La polifonía es una instancia de la manifestación de múltiples puntos de vista en el plano ideológico” (Uspensky, 1973: 11). Según Uspensky, el punto de vista en una obra polifónica debe pertenecer directamente a personajes que participen en los eventos narrados, eso es, en la acción. En otras palabras, no debe existir una posición ideológica abstracta ajena a las personalidades de los personajes. Y a pesar de que la novela aquí estudiada presenta un narrador extradiegético, veremos más adelante que podría tratarse de Clara, lo que convertiría a todos los narradores de la obra en personajes de la historia, y a este narrador extradiegético en narrador intradiegético, y, por tanto, cumpliría la condición establecida por Uspensky para poder considerar la obra una novela polifónica.

narrador-testigo: “Sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto” (7). Pero acto seguido, esta voz anónima que narra en primera persona deja de hacerlo y desaparece, dejando paso a la voz en tercera persona, que no abandona –salvo en muy pocas ocasiones– hasta el epílogo donde se recupera de nuevo la voz en primera persona y se desvela su identidad, dándonos a conocer que se trata de Alba quien, utilizando la escritura como terapia, rescata de la memoria los hechos narrados y cuenta, veinte años después de la muerte de Clara, lo que el lector acaba de averiguar.

Por otro lado, esta narración en tercera persona, que no abandona a lo largo de la novela y hasta el epílogo, a menudo alterna con la narración homodiegética –autodiegética en términos de Genette– de Trueba en la que se sirve de los monólogos para contarnos su lado de la historia en su voz de narrador-protagonista. Esto hace que toda la novela –salvo por el epílogo– esté dividida en dos secciones de narración: la primera, las narraciones heterodiegéticas de la voz anónima y las pocas narraciones homodiegéticas de Alba en su voz de narrador-testigo; la segunda, las narraciones autodiegéticas de Trueba.

Sólo en el epílogo, cuando fallece Trueba y se desvela la identidad del narrador-testigo que interrumpía a veces las narraciones heterodiegéticas de la historia, desaparecen las voces heterodiegéticas y la voz de Trueba, para dar paso a la voz explícita de Alba quien, una vez revelada su identidad, retoma las riendas como narradora homodiegética y se encarga de clausurar la novela con estas palabras: “Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. [...] El primero es un cuaderno escolar de veinte hojas, escrito con una delicada caligrafía infantil. Comienza así: «Barrabás llegó a la familia por vía marítima...»” (445). Así, Alba clausura la narración con la misma frase con la que inicia su relato cuando aún se desconocía su identidad y, con ella, la identidad de esa voz que se interponía en medio de la narración heterodiegética, cortando el hilo de la historia, para hacer un comentario del discurso, explícito y homodiegético²⁶.

3.1.1. Nivel narrativo, grado de participación y fuente de información

En nuestro análisis a continuación, cambiamos el orden que mantenemos en el estudio teórico del nivel narrativo al cual pertenece el narrador porque en esta novela la

²⁶ Para el análisis del comentario explícito del discurso, véase pp. 142-144.

determinación de los narradores heterodiegéticos depende, en gran medida, de la identificación de los narradores homodiegéticos. Por ello, analizamos primero a estos últimos, y, de ahí, procedemos con el análisis de los narradores heterodiegéticos para poder profundizar detalladamente en ellos, una vez establecidos los personajes de la novela encargados de la narración.

3.1.1.1. Narradores homodiegéticos

La narración en primera persona permite al lector ver a través de los ojos de los personajes que ejercen de narradores, y entender sus pensamientos y emociones. En esta novela, los dos narradores homodiegéticos encargados de escribir la historia son Esteban Trueba y su nieta Alba, quienes, al ser personajes de la historia, son narradores siempre intradiegéticos en cuanto a su grado de participación en la misma.

La razón por la cual no toda la novela está narrada en primera persona es que Alba, narradora principal, obviamente no atestiguó en persona todos los sucesos de su familia desde principios del siglo XX. De ahí el papel cumplimentario de Esteban Trueba como narrador-protagonista que vivió todos los acontecimientos de la familia: para narrar las partes de la historia que Alba no puede conocer de otra forma puesto que no están anotadas en ninguno de los documentos sobre los cuales Alba basa su narración.

Cuando Alba ejerce de narrador-protagonista, relata sus propias experiencias personales; en cambio, cuando hace de narrador-testigo, relata las experiencias de los demás personajes y sólo incluye a veces algunos comentarios propios. Por su parte, Esteban Trueba interviene normalmente para explicar su situación y su punto de vista de los acontecimientos, es decir, para darle al lector ambos lados del asunto y, por tanto, intentar atraer su simpatía. Sin sus monólogos, la novela estaría mucho más parcializada en contra de él y de sus ideas morales y políticas.

3.1.1.1.1. Narrador-testigo

Es Alba, nieta de Esteban Trueba y narradora principal que reconstruye la historia de épocas que ella no ha conocido. Así nos lo dice en el epílogo, última parte de la novela donde quedan desveladas todas las voces encargadas de la narración.

Alba decide escribir mientras espera el regreso de Miguel, su amor. La idea se la ha dado su abuelo antes de morir: le pide que escriba la historia de la familia para que

conserve sus raíces, tal y como el espíritu de Clara le sugirió a Alba cuando estaba encerrada en *La Perrera*. Pero todo esto lo conocemos en el epílogo, nunca antes.

Como comentamos, al principio de la novela únicamente se nos informa de que alguien narra la historia a través del material de Clara, pero no sabemos quién; sólo que es un narrador homodiegético, testigo de los hechos: “Pero eso no fue hasta mucho más tarde y Clara nunca lo supo, de modo que no pudo anotarlo en sus cuadernos para que yo lo leyera algún día. Me enteré por otros conductos” (135). No sabemos la identidad de este narrador hasta el epílogo de la novela: “Anoche murió mi abuelo” (434).

Alba explica cómo su labor de narradora fue una experiencia compartida con su abuelo: “Empecé a escribir con la ayuda de mi abuelo [...] [quien] de su puño y letra escribió varias páginas” (443). Además, aclara ciertas informaciones y opina sobre lo que lee y reproduce: “Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época” (89).

Tales declaraciones muestran, por tanto, la existencia de dos narradores homodiegéticos caracterizados por un grado distinto de conocimiento: Alba, que ejerce de narrador-testigo y, por consiguiente, relata unos sucesos a los que sólo puede acceder a través de documentos escritos fundamentalmente por Clara, otras fuentes orales y otras veces por otras fuentes escritas; y Esteban Trueba, que juega el papel de narrador-protagonista, en tanto que puede hablar de sus propias experiencias como veremos en el siguiente punto. Sin descartar, por supuesto, el papel de Alba como narrador-protagonista cuando cuenta en el epílogo de la novela sobre su propia vida y su experiencia en *La Perrera*, una vez revelada ya su identidad.

Alba asume la misión de rescatar del olvido la historia de su familia y de su país. Ella considera que resulta imprescindible escribir para que los hechos pasados y las personas que los realizaron perduren en la memoria. Según Alba, una justa reflexión de la memoria, ayuda a entender el presente y a construir un futuro mejor.

Para llevar a cabo su misión, Alba se sirve de diferentes fuentes de información de las que se nutre el relato: los *cuadernos de anotar la vida* de Clara, la correspondencia intercambiada entre Clara y su hija Blanca, la carta de Nicolás a su sobrina Alba, documentos administrativos de Las tres Marías, fotos y papeles guardados en armarios, Esteban Trueba –ya de mayor– con su memoria y sus conversaciones con Alba, y la propia narradora, Alba, con sus propias vivencias, sus escritos y cuadernos en la cárcel, su propia memoria, las conversaciones con el abuelo, las versiones de otras fuentes, y con cartas e

historias que le han contado otros personajes: “[...] me entero de las cosas a través de los cuadernos de Clara, las cartas de mi madre, los libros de administración de Las Tres Marías y tantos documentos que ahora están sobre la mesa al alcance de la mano” (444).

Comentarios como éste aparecen a lo largo de la novela y no sólo en el epílogo. Por ejemplo, el capítulo VIII empieza así: “Ese período habría quedado sumido en la confusión de los recuerdos antiguos y desdibujados por el tiempo, a no ser por las cartas que intercambiaron Clara y Blanca. Esa nutrida correspondencia preservó los acontecimientos, salvándolos de la nebulosa de los hechos improbables” (254).

Estos documentos y fuentes añaden al relato de Alba toda una serie de visiones personales de la caótica realidad que vive su país devastado por el golpe militar en el que ella misma sufre prisión, maltratos, tortura y violación; y contribuyen a forjar un punto de vista narrativo muy rico y variado que cambia frecuentemente sin previo aviso, rompiendo la linealidad del relato para anticipar acontecimientos que sucederán más tarde; creando así expectación e intriga en el lector como, por ejemplo, cuando se alude al extraño mutismo que le sobrevino a Clara: “[...] no volvió a hablar hasta nueve años después, cuando sacó la voz para anunciar que se iba a casar” (46), o el profético comentario que se realiza sobre Esteban García, quien “estaba destinado a cumplir un terrible papel en la historia de la familia” (147).

Con este juego temporal, se busca una explicación del presente en el pasado. Alba, como narradora principal, escribe su relato después del golpe militar de 1973 (entre 1974 y 1976) y desde ese momento retrocede hasta principios de siglo (1909) para contar la historia de su bisabuela Nívea y los demás miembros de su familia. Este es el motivo por el que, al relatar los hechos del pasado, la narradora puede anticipar el futuro de estos personajes, antepasados suyos, que ella, a estas alturas, ya conoce perfectamente. Por ello, en términos generales, salvo excepciones, cuando Alba ejerce de narrador-testigo, su fuente de información es omnisciente porque hace comentarios propios y narra desde el futuro una historia de la cual es testigo; si bien no es testigo ocular, pues su testimonio está mediado por los documentos de la familia.

En cuanto al punto de vista de Alba, se puede considerar más objetivo que el de Esteban Trueba; tan objetivo que al final nos sorprende que sea ella el narrador-testigo de la novela. Esta objetividad se debe, en parte, a que su personaje no aparece hasta más de la mitad de la historia, y cuando lo hace, es como si el narrador heterodiegético estuviera hablando por ella, dejando a Trueba como el narrador más subjetivo de la historia.

El hecho de que Alba en su narración sea objetiva le da más peso y veracidad a las partes contadas por ella. Podríamos decir que narra en una forma que se aproxima mucho a lo que pasó en realidad. Es como si fuera una narración externa. Por eso mismo, como acabamos de aclarar, nos sorprende que sea un personaje de la novela el que realiza esta narración.

3.1.1.1.2. Narrador-protagonista (autodiegético)

Juega este papel principalmente Esteban Trueba, presente ya desde el primer capítulo de la novela. Narra antes de morir, a sus 90 años, y escribe como narrador autobiográfico protagonista de la historia, desde su punto de vista de patriarca y como voz masculina, dando el contrapunto a tanta voz femenina. Narra sus vivencias y lo hace por su propia boca utilizando la primera persona y el monólogo interior, salvo por una vez en la que lo hace por escrito, como veremos más adelante.

Como narrador, la fuente de información de Trueba es, por lo general, omnisciente puesto que narra desde un momento posterior a la historia; sin embargo, algunas veces su fuente de información es deficiente, como cuando comenta que está “seguro que a mis espaldas ellas dos tramaban secretos” (389), refiriéndose a Clara y Alba, lo que justifica que, incluso en su presente narrativo, ignora qué hacían su mujer y su nieta a sus espaldas.

Asimismo, destaca Trueba por ser mucho más subjetivo que los demás narradores de la novela. Se pone a hablar sobre sí mismo, siendo protagonista principal de la novela: “Yo circulaba por todas partes sin más apoyo que un grueso bastón de plata, el mismo que tengo ahora” (184). Defiende sus conceptos e ideologías: “Yo era como un padre para ellos. Con la reforma agraria nos jodimos todos” (59). Y tiene opiniones sobre cada una de sus anécdotas: “Tuve la visión de la rabia creciendo dentro de mí como un tumor maligno, ensuciando las mejores horas de mi existencia, incapacitándome para la ternura o la clemencia” (43). Eso dijo tras la muerte de Rosa la bella. En conclusión, se evidencian sentimientos de por medio en la forma en que Trueba narra los sucesos, reafirmando la subjetividad presente en sus narraciones.

Esta gran subjetividad podría deberse a que Trueba, como personaje, vivió en carne y hueso casi toda la historia de la familia. Estuvo presente en casi todos los sucesos contados: “Ha pasado mucho más de medio siglo, pero aún tengo grabado en la memoria el momento preciso en que Rosa, la bella, entró en mi vida, como un ángel distraído que al pasar me robó el alma” (29). Así, cuenta hechos pasados: “Para que me vengan ideas a la

cabeza aún hoy, cuando ya estoy tan viejo que al verme en el espejo no me reconozco” (28), y anticipa otros: “Si me hubieran dicho que iba a vivir más de noventa años, me habría pegado un balazo” (42). Muestra su propia versión de los mismos: “Nadie me va a quitar la idea de que he sido un buen patrón” (58). Ratifica los comentarios hechos sobre él por los narradores heterodieéticos; por ejemplo, sobre su relación con las prostitutas dice: “Quiero aclarar que no soy hombre de prostitutas” (122). Y desmiente las habladurías sobre su persona: “Yo sé lo que dicen de mí. Dicen, entre otras cosas, que he matado a uno o a varios hombres en mi vida [...] No es verdad” (215).

Dada su subjetividad, la narración de Trueba nos sirve de referente pero es rectificadora tanto por la objetividad de las narraciones heterodieéticas del narrador anónimo y Alba, así como por la objetividad de Alba cuando ejerce de narrador-testigo. La narración de Trueba está plagada de opiniones y contaminada de sentimientos; ver los hechos a través de su narración, es como intentar ver a través del agua turbia. Alba es la que le da objetividad a la historia, y el narrador anónimo es el que le da objetividad a las partes contadas por Alba.

Sin embargo, no podemos pasar por alto el papel de Alba como narrador-protagonista aunque cumpla esta función a mucha menor escala que en el caso de Trueba.

Dado que la mayoría de la historia narra acontecimientos anteriores al nacimiento de Alba, sólo apreciamos su voz de narrador-protagonista cuando narra sobre su propia vida en el epílogo, mediante una fuente de información equiscente puesto que sabe sólo hasta el presente, donde termina su historia, siendo el futuro desconocido para ella: “En la perrera escribí con el pensamiento que algún día tendría al coronel García vencido ante mí y podría vengar a todos los que tienen que ser vengados. Pero ahora dudo de mi odio” (443).

Este ejemplo es una clara muestra del papel subjetivo de Alba cuando ejerce de narrador-protagonista. Por ello, el autor implícito se vale de un tercer narrador –uno anónimo²⁷–, para darle objetividad a las narraciones subjetivas de Alba, como veremos a continuación.

27 En esta tesis, optamos por considerar este tercer narrador como un narrador omnisciente, eso es, extradiegético, ya que nuestra elección está basada en la variedad analítica del estudio que nos ocupa. Sin embargo, como comentamos antes, este narrador podría fácilmente tratarse de Clara; por lo que estaríamos hablando, en este caso, de un segundo narrador intra-heterodieético, como explicaremos a continuación.

3.1.1.2. Narradores heterodieéticos

Aunque los dos únicos estudios que hemos logrado encontrar sobre los narradores de esta novela –los dos estudios mencionados en la introducción de la presente tesis– hablan de un solo narrador heterodieético –en este caso, extra-heterodieético (omnisciente)–, desde nuestro punto de vista podemos distinguir a dos narradores que, aunque pertenecen a distintos niveles narrativos, ambos usan la modalización heterodieética en su narración: el primero, Alba disfrazada de narrador intra-heterodieético, que narra la parte de la historia que tuvo lugar antes de la muerte de Clara, puesto que su muerte representa el fin de la mayor fuente de información de Alba; el segundo, el narrador omnisciente mencionado en los otros estudios, que retoma la narración donde la deja Alba y, por tanto, narra mayoritariamente tras la muerte de Clara.

Como comentamos, el narrador omnisciente llega a considerarse más objetivo que los narradores homodieéticos, pero también lo es más que Alba cuando ejerce de narrador heterodieético. La razón es que, dado que él es extradieético, mientras que todos los demás narradores de la novela son intradieéticos, es lógico que sea más objetivo puesto que no forma parte de la historia narrada. Pero esto no impide el hecho de que sea, en esta novela en particular, un narrador a menudo subjetivo, autorial sabelotodo, sobre todo cuando cuenta la vida de Alba tras la muerte de Clara; cuando ya no hay *Cuadernos de anotar la vida*. Lo que nos lleva a preguntarnos si en realidad este tercer narrador se trata de la mismísima Clara que narra los acontecimientos tras su propia muerte, siendo ya un espíritu que lo sabe todo, al igual que lo sabía todo durante su vida gracias a sus dotes visionarias y divinatorias. Teniendo en cuenta esta posibilidad, ambos narradores heterodieéticos –Alba y el narrador anónimo– serían también intradieéticos, cumpliendo así la condición de Uspensky para considerar la novela como polifónica²⁸.

En cualquier caso, tanto si el narrador anónimo es claramente extradieético como si es intradieético –Clara–, sin duda se trata de un narrador heterodieético²⁹ que narra, sobre todo, los amores de Alba y Miguel, la ayuda prestada por Alba a necesitados y perseguidos políticos, su encierro y su tortura: “Alba tuvo muy poco tiempo para

28 Véase nota 25.

29 Dada la presencia de dos narradores heterodieéticos, uno intradieético y otro extradieético; para una mejor explicación y acercamiento a la cuestión, y para evitar utilizar inequívocamente tales términos cuando no se sabe a ciencia cierta cuál de los narradores interviene, hemos optado por usar el término “heterodieético” indistintamente para uno y otro. En estos casos, por tanto, no utilizamos los términos de intradieético y extradieético.

lamentar la muerte de su tío Jaime” (390). Y aunque intenta mantenerse objetivo, muchas veces presenta su propia opinión sobre los personajes, por lo que es un narrador, mayoritariamente, de omnisciencia autorial; lo que reafirma la opinión de que podría fácilmente tratarse del espíritu de Clara.

De todos modos, siendo Clara o no, se trata del clásico narrador en tercera persona que vive todos los sucesos; pasado, presente y futuro. Es este narrador omnisciente que se hace presente a lo largo de toda la obra, que conoce psicológicamente a casi todos los personajes y que sabe analizar interiormente sus sentimientos, vivencias e inquietudes; penetra a fondo en las conciencias de los personajes y anticipa los hechos debido a que son experiencias ya sucedidas; o, en el caso de Clara, debido a sus dotes divinatorias.

Ahora bien, aunque resulta fácil identificar a este narrador extra-heterodiegético, identificar al narrador intra-heterodiegético en cambio es algo más complicado, ya que no hay un previo aviso del cambio de focalización, siendo esto propio del contrapunto³⁰.

El narrador intra-heterodiegético es propenso a causar confusión en el lector. Para entender mejor la problemática de este narrador, es necesario hacer una aclaración en cuanto a la historia de la novela, más que a la estructura. Los acontecimientos son contados en su mayoría por Alba, y ciertos fragmentos por Trueba. Lo que Alba está haciendo es reescribir la historia de su familia de acuerdo a los *Cuadernos de anotar la vida* de su abuela. Este narrador intra-heterodiegético, que narra la historia de la familia Trueba hasta antes de la muerte de Clara, podría tratarse de fragmentos de estos *Cuadernos de anotar la vida* de Clara, introducidos en la línea de la historia implícitamente a través de Alba.

Nos puede sorprender el hecho de que durante la mayor parte del tiempo, este narrador –Alba– lo conozca todo sobre los personajes, hasta sus pensamientos: “Sufría [Trueba] rabietas cada vez que se comprobaba que los campesinos daban a los niños sólo el pan y alimentaban a los cerdos con la leche y los huevos” (67), a pesar de que es un personaje de la historia, pero el siguiente análisis podría ayudar a entender la razón:

Los relatos de Clara en sus *Cuadernos de anotar la vida* están escritos por un narrador omnisciente, pues hace referencia a lo que posteriormente ocurrirá en diversas ocasiones, gracias a los dotes divinatorias de Clara, como decíamos. Por esto, podríamos deducir que lo escrito en los cuadernos por Clara, lo cuenta porque lo sabe todo, porque es

30 El contrapunto es una técnica dinámica en la que se manejan distintos puntos de vista.

Clarividente, y que, por consiguiente, detrás de este narrador heterodiegético está Alba entretejiendo los relatos de su abuela de manera “semi-omnisciente”.

Por último, queremos reasegurar que la clasificación de narradores heterodiegéticos que mantenemos aquí no es más que una interpretación nuestra; pero de todos modos, no cabe la menor duda de que existe en la novela una narración heterodiegética contada por algún narrador autorial que lo sabe todo; y esto tanto si se trata de un solo narrador extra-heterodiegético –omnisciente– a lo largo de la historia; de dos narradores: el primero, el narrador intra-heterodiegético que cuenta la historia de la familia hasta la muerte de Clara –Alba–, y el segundo, el narrador omnisciente que relata la historia de la familia tras la muerte de Clara; o de dos narradores intra-heterodiegéticos, a saber: Alba, narrando antes de la muerte de Clara, y Clara, como espíritu, narrando tras su propia muerte.

Como decíamos en la nota 27, nosotros optamos más por la segunda posibilidad en aras de la variedad analítica. Por ello, procedemos con el análisis identificando a dos narradores heterodiegéticos en la novela: uno intradiegético –Alba– de omnisciencia autorial la mayor parte del tiempo, aunque algunas veces también selectiva y multiselectiva, y otras veces neutral; y otro extradiegético –el tercer narrador anónimo, ajeno a la historia– que alterna la omnisciencia autorial con la neutral.

3.1.1.2.1. Omnisciencia autorial

Dada la escasez del diálogo en la novela que nos ocupa, el narrador heterodiegético es el único recurso hábil para que lector conozca bien a los personajes que no narran en primera persona. Por eso, rara vez se nos narran los pensamientos de Trueba, ya que él mismo se encarga de ello cuando le toca narrar en primera persona, eso es, autodiegéticamente.

En la omnisciencia autorial, es algo complicado determinar cuál de los dos narradores heterodiegéticos narra. Con este tipo de omnisciencia, lo que la autora pretende –y junto con ella el autor implícito, por supuesto– es darnos a conocer los sentimientos y pensamientos de los personajes de la historia que no juegan ningún papel narrativo y, por tanto, la omnisciencia autorial sería la única forma de introducirlos a los lectores. Por consiguiente, puesto que se nos presentan varios personajes, es difícil averiguar si sus pensamientos y sentimientos los narra Alba –a pesar de ser una narradora intradiegética– basándose en la información que acumuló anteriormente y en los cuadernos de su abuela, o si se trata del otro narrador heterodiegético quien –sobre todo si se trata del espíritu de

Clara– tiene autoridad suficiente para mostrar una omnisciencia autorial, ya sea porque es un narrador ajeno a la historia, en el caso de que se trate del narrador extradiegético; ya sea gracias a sus dotes divinatorias, en el caso de que este narrador sea Clara.

Para salir de dudas, seguimos nuestra pauta y clasificamos los hechos sucedidos antes de la muerte de Clara como narrados por Alba, y los posteriores a su muerte, cuando ya no hay más *Cuadernos de anotar la vida*, como contados por el narrador extradiegético; ambos narrando con fuente de información omnisciente.

Aplicando lo anterior, es más probable que el narrador sea Alba cuando se explican las tendencias religiosas de Nívea:

Su esposa Nívea prefería entenderse con Dios sin intermediarios, tenía profunda desconfianza de las sotas y se aburría con las descripciones del cielo, el purgatorio y el infierno, pero acompañaba a su marido en sus ambiciones parlamentarias, en la esperanza de que si él ocupaba un puesto en el Congreso, ella podría obtener el voto femenino (9).

O cuando se reflejan los sentimientos de amor que brotan entre Blanca y Pedro:

Blanca sintió la felicidad estallando en su pecho y brotando en lágrimas de sus ojos [...] Pedro se la quedó mirando con expresión de viejo triste y negó con la cabeza. Era todavía mucho más niño que ella, pero ya conocía su lugar en el mundo. También sabía que amaría a aquella niña durante toda su existencia, que ese amanecer perduraría en su recuerdo y que sería lo último que vería en el momento de morir (153).

O cuando se adentra en los sentimientos incluso de personajes secundarios como

Jean de Satigny [quien] no podía saber que Blanca y Pedro Tercero habían dormido así el primer día que se conocieron y que continuaron haciéndolo cada vez que pudieron a lo largo de esos años, sin embargo, lo intuyó por instinto (206-207).

En cambio, lo narrado tras la muerte de Clara, por ejemplo los sentimientos de Miguel hacia Alba, es más probable que el narrador extradiegético sea quien los plantea puesto que Miguel obviamente no le contaría todos sus sentimientos a Alba. Sobre todo sentimientos como aquéllos que muestran cómo “se debatía inquieto entre las exigencias de su cuerpo, que se estaba transformando en el de un hombre, y la dulzura de un sentimiento que todavía estaba teñido por los juegos inocentes de la infancia” (160-161).

O los sentimientos de odio de Esteban García, nieto bastardo de Trueba, hacia toda la familia Trueba en general y hacia Alba en particular:

Sintió que odiaba a esa criatura casi tanto como odiaba al viejo Trueba. Ella encarnaba lo que nunca tendrá, lo que él nunca sería. Deseaba hacerle daño, destruirla [...] Deseó hacerlo, quiso sentirla revolcándose y pataleando en sus rodillas, agitándose en busca de aire. Deseó oírle gemir y morir en sus brazos, deseó desnudarla y se sintió violentamente excitado (296).

3.1.1.2.2. Omnisciencia neutral

El narrador neutral relata los acontecimientos, expone los hechos y presenta los diálogos de una manera objetiva, sin intromisión alguna de su parte y sin adentrarse en los pensamientos ni los sentimientos de los personajes, dejándole al lector el papel de imaginarse las interioridades de los personajes y de interpretar la importancia de los sucesos. De ahí que este narrador ignora, disimula, o esconde apostando los sentimientos y pensamientos de los personajes; esto hace que aparente saber menos que ellos; por tanto, consideramos que su fuente de información es deficiente, o como mucho, equiscente, pero nunca puede ser omnisciente o se trataría entonces de la omnisciencia autorial.

En *La Casa de los Espíritus* no predomina este tipo de narración puesto que casi siempre conocemos las interioridades de los personajes. Dado que existen pocos diálogos, no disponemos de ninguna otra forma para llegar a conocer bien a los personajes sino a través de la narración omnisciente autorial, o de los monólogos como en el caso de Esteban Trueba. Sin embargo, observamos que la omnisciencia neutral es, algunas veces, usada por Alba cuando hace de narrador intra-heterodiegético, como por el narrador extradiegético aunque a menor escala.

Alba lo emplea cuando narra hechos anteriores a la muerte de Clara, por lo que fácilmente podría tratarse de fragmentos de los *Cuadernos de anotar la vida*: “Al anoecer, Severo dispuso los preparativos. Mandó a sus hijos a la cama y autorizó a los sirvientes para retirarse temprano” (34).

Además, a veces es fácil determinar que el narrador es Alba, y no el narrador extradiegético, ya que alude en la narración a que lo que nos cuenta es en realidad lo que apuntó Clara en sus *Cuadernos de anotar la vida*: “Desde el primer día, Clara comprendió que había un lugar para ella en Las Tres Marías y, tal como apuntó en sus cuadernos de anotar la vida, sintió que por fin había encontrado su misión en este mundo” (112).

El narrador extradiegético a su vez utiliza la omnisciencia neutral al narrar hechos posteriores a la muerte de Clara, sobre todo acerca de Alba: “Alba estuvo en manos de García mucho tiempo” (423).

3.1.1.2.3. Omnisciencia selectiva y multiselectiva

En la omnisciencia selectiva y multiselectiva, el narrador relata en tercera persona, pero lo que está haciendo en realidad es “reflejar” las voces y visiones de los propios personajes, por lo que siempre tienen que avalar las palabras de este narrador que “refleja” de manera objetiva, y mediante una fuente de información equiciente, lo que los personajes “reflectores” ven y/o dicen.

A pesar de que ninguno de los estudios que mencionamos anteriormente habla de la presencia de esta omnisciencia en la novela, a nuestro modo de ver, se usa en ella –aunque escasas veces– tanto la omnisciencia selectiva como la multiselectiva.

En la omnisciencia selectiva que mostramos a continuación, la visión que se nos refleja es la de Clara, aunque enmascarada en la voz heterodiegética de Alba. Es cierto que este ejemplo podría también considerarse un caso de omnisciencia autorial tal como lo han interpretado los otros estudios, pero optamos por clasificarlo como omnisciencia selectiva, primero, porque se usa la “visión” de uno de los personajes de la narración –Clara–; segundo, porque las palabras del narrador principal –Alba– están efectivamente avaladas: están tomadas del testimonio de Clara en persona en sus *Cuadernos de anotar la vida*.

Dice Alba: “Clara comenzó a temblar. En ese momento el doctor Cuevas se apartó y ella pudo ver el horrendo espectáculo de Rosa acostada sobre el mármol, abierta en canal por un tajo profundo, con los intestinos puestos a su lado” (45).

Esta descripción de la yacente Rosa es de la propia Clara. Alba se valió de las palabras que apuntó Clara en sus *Cuadernos de anotar la vida* y las elaboró en tercera persona. De este modo, en todas las oraciones con omnisciencia selectiva, la voz que oímos es la de un narrador en tercera persona –Alba–, mientras que la visión es la de uno de los personajes “reflectores”. En este caso, el personaje “reflector” es Clara.

Es cierto que este tipo de omnisciencia no es el predominante en la novela; incluso pocas veces se usa, pero esto no impide el hecho de que a veces puede llegar a ser bastante extenso e incluso ocupar varias páginas.

El ejemplo más destacado de omnisciencia selectiva, con extensión de más de una página, es aquél donde el narrador –Alba– describe lo que ve la niña Clara cuando espía por la ventana al Doctor Cuevas mientras éste disecciona a Rosa. Incluso el narrador principal –Alba– nos informa de este cambio de visión mediante esta introducción: “Y entonces [Clara] vio el interior” (45).

Acto seguido, Alba, como narradora principal, cede la visión a Clara, convirtiéndola así en “reflectora” cuya visión no se abandona durante todo el epígrafe, salvo por esta última frase donde la narración de omnisciencia autorial de Alba interviene para dejar su propio comentario: “Tenía los ojos cerrados, pero la niña, por efecto de las sombras, la distancia o la imaginación, creyó ver una expresión suplicante y humillada” (46).

En el párrafo posterior, oímos la voz de omnisciencia autorial únicamente en la primera frase, donde nos prepara la antesala³¹ para la omnisciencia selectiva: “Clara, inmóvil sobre el cajón, no pudo dejar de mirar hasta el final” (46).

Y para subrayar que en las frases posteriores la omnisciencia es selectiva, usa el verbo “quedarse” siete veces en siete frases seguidas, empezando cada una con “se quedó”:

Se quedó atisbando por la rendija [...] Se quedó hasta que la rellenaron con emplastos [...] Se quedó hasta que el doctor Cuevas se lavó [...] Se quedó hasta que el médico salió [...] Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa [...] Se quedó hasta que llegaron la Nana y el doctor Cuevas [...] Se quedó hasta que el ayudante la cargó en brazos (46).

Después de esta iteración, la voz de omnisciencia autorial de Alba³² toma la palabra únicamente al final del capítulo para anticipar los hechos e informarnos de que “el silencio la ocupó [a Clara] enteramente y no volvió a hablar hasta nueve años después, cuando sacó la voz para anunciar que se iba a casar” (46).

Dejando paso a la omnisciencia multiselectiva, el ejemplo que hemos podido encontrar es el siguiente pasaje que narra la aparición astral de Férula en el comedor de la gran casa de la esquina, cuando la familia Trueba estaba a punto de cenar:

Todos los que vivieron aquel momento, coinciden en que eran alrededor de las ocho de la noche cuando apareció Férula, sin que nada presagiara su llegada. Todos pudieron verla con su blusa almidonada, su manojo de llaves en la cintura y su moño de solterona, tal como la habían visto siempre en la casa. [...] Primero sintieron un frío súbito en el comedor y Clara ordenó que cerraran las ventanas, porque pensó que era una corriente de aire. Luego oyeron el tintineo de las llaves y casi enseguida se abrió la puerta y apareció Férula (155).

31 Para el análisis del discurso directo preparado, véase pp. 210-213.

32 Observamos cómo las voces omniscientes de Alba sólo se pueden encontrar en el transcurso de la historia de su familia, eso es, cuando hace de narrador heterodiegético, y no en su presente narrativo cuando ya es homodiegética. Alba tiene acceso a toda la historia de su familia gracias a diferentes medios y recursos, y puede incluso predecir el futuro, siempre y cuando hay alusión a ello en los cuadernos de Clara. Sin embargo, al final de la historia, cuando ya habla de su propia historia en el presente, ya no puede tener acceso más que al presente puesto que no dispone de dotes divinatorias con las cuales predecir el futuro, al igual que hacía su abuela Clara.

Vemos claramente que la “visión” es de todos los personajes que presenciaron la escena. El narrador empieza a relatar resaltando la concordancia entre los testimonios de los personajes: “todos los que vivieron aquel momento, conciden”. Esta es una clara muestra de que Alba, como narradora principal, usa la visión de los personajes para presentar la escena, y que las palabras de ésta están efectivamente avaladas por los personajes puestos en escena. Por tanto, aunque la voz que oímos es la de un narrador heterodiegético –Alba–, la visión es la de los personajes “reflectores”. Y para reafirmar la visión multiselectiva, el narrador relata en tercera persona del plural: “todos pudieron verla”. Además, el uso del verbo “ver”, confirma que la visión es la de los personajes.

Así, a pesar de que, según los teóricos planteados en este estudio, la omnisciencia multiselectiva tiene lugar cuando se narra el mismo acontecimiento desde distintos puntos de vista; el narrador principal en este apartado cede “implícitamente” la visión a los personajes “reflectores”, pues, aunque es cierto que en este párrafo no se narra el acontecimiento desde la visión de cada uno de los personajes sucesivamente, sí está narrado según el testimonio de cada uno de ellos sobre ese día. El narrador principal toma los testimonios y los junta en una sola narración puesto que todos los personajes coinciden en su visión. Si no concidieran, habría narrado los testimonios de uno en uno.

3.1.1.3. *Modos dialógicos*

3.1.1.3.1. Modo dramático³³

El diálogo es importante en cualquier obra narrativa porque, aunque sea escaso, puede revelar algo sobre las personalidades de los personajes y revelar cuál es el lenguaje y la forma de hablar de los mismos.

En la novela que nos ocupa, el autor implícito opta, a veces, por utilizar *verba dicendi* tras cada frase de cada uno de los personajes que entablan la conversación:

-- ¿Qué es eso?—preguntó.

-- Barrabás – dijo Clara.

-- Entrégueselo al jardinero, para que se deshaga de él. Puede contagiarnos alguna enfermedad – ordenó Severo (25).

33 Para más ejemplos, véase los diálogos tratados al analizar el discurso ajeno, pp. 176-181 y pp. 196-197.

Otras veces, opta por usar *verba dicendi* sólo en las dos primeras frases del diálogo para subrayar a cuál de los personajes en cuestión pertenece cada frase; luego procede con el diálogo sin *verba dicendi* ni denominaciones:

- ¿Cómo te llamas?—inquirió la niña.
- Esteban García –dijo él.
- Yo me llamo Alba Trueba. Acuérdate de mi nombre.
- Me acordaré (295).

Observamos cómo ambos diálogos reflejan parte de la interioridad de los personajes. En el primer ejemplo, se refleja la frialdad de Severo ante la felicidad de su hija al encontrar al perro, y su egoísmo que le hace estar dispuesto a sacrificar el perro en vez de curarlo. En el segundo, se refleja la testarudez y decisión de Esteban García en acordarse del nombre de Alba para vengarse de ella y de su abuelo en el futuro.

3.1.1.3.2. Modo cinematográfico

Con razón se denomina este modo de narración “modo cinematográfico”, pues capta la realidad con impersonalidad mecánica al igual que lo hace una cámara de cine. Por eso Friedman (1955) lo llama *punto de vista cámara*.

A veces, el modo cinematográfico juega el papel de una cámara de cine, con una visión por detrás, eso es, de focalización cero:

[El chofer] se arrastró debajo de los espinos y encontró la cabeza de Nívea que parecía un melón solitario. La tomó del pelo y salió con ella gateando a cuatro patas. Mientras el hombre vomitaba apoyado en un árbol cercano, Férula y Clara le limpiaron a Nívea la tierra y los guijarros que se le habían metido por las orejas, la nariz y la boca y le acomodaron el pelo (129-130).

Aquí, la visión no pertenece a ningún personaje de la escena, sino a un narrador ajeno que vigila la escena desde cierta distancia, situándose así en el plano espacial de los personajes pero sin fusionarse con ellos³⁴, y sin que las acciones externas representadas de forma directa den a entender ningún sentimiento interior de los personajes.

En el siguiente pasaje, sin expresar sentimientos directos ni usar expresiones cargadas, el narrador nos describe a punta de cámara lo que solían hacer Blanca y Pedro Tercero al reencontrarse cada vez que Blanca iba a *Las Tres Marías*: “Los dos corrían, se abrazaban, se besaban, se reían, se daban trompadas cariñosas y rodaban por el suelo

34 Véase la perspectiva secuencial en el plano espacio-temporal, pp. 255-258.

tirándose los pelos y gritando de alegría” (145). Lo mismo se aplica a este otro ejemplo, en el que Alba intenta calmar a su compañera de celda Ana Díaz: “Se acercó a ella, la abrazó, la acunó, limpió sus lágrimas” (424).

Así, en un intento suyo de adentrarnos en la historia y de ayudarnos a formar parte de ella y a vivirla junto a los personajes, el autor implícito se vale del narrador neutral, equisiente –o incluso deficiente–, para que use este modo de narración cuando pretende que el lector sea quien adivine los sentimientos internos de los personajes a partir de sus acciones externas; convirtiéndole en este caso en narrador cuasi-mecánico, con una visión neutral de la acción, tanto si el narrador es intradiegético, como si es extradiegético.

Otras veces, el modo cinematográfico juega el mero papel de una cámara de cine que capta la realidad tal cual sin intromisión alguna, incluso cuando la visión y focalización es la de uno de los personajes de la historia:

Alba vio detenerse una camioneta frente a un edificio público. Se bajaron varios jóvenes con cascos blancos, tarros de pintura y brochas y cubrieron las paredes con un color claro como base. Después dibujaron grandes palomas multicolores, mariposas y flores sangrientas, versos del Poeta y llamadas a la unidad del pueblo (375).

En este ejemplo, la focalización es de Alba, pues es ella quien mira la escena; por tanto, la visión es suya y no del narrador principal; sin embargo, la descripción de la escena es cinematográfica presentada de manera equisiente, tanto en que el narrador ve y sabe exactamente lo mismo que Alba.

3.1.2. Grado de audibilidad

Dice Carmen Rabell (1994: 84):

La descripción detallada de la vida cotidiana de los personajes contribuye [...] a que el lector pueda reconstruir el mundo narrativo, que por estar minuciosamente descrito, da la impresión de ser autónomo.

El autor implícito de esta novela –y con él el narrador– nos describe con bastante detalle la vida material de los personajes, sus diálogos “cotidianos”, para caracterizarlos. Da de ellos una presentación objetiva, con la cual contribuye a que parezcan poseedores de vida propia y que los juicios del lector parezcan desprenderse de lo que ellos hacen y les ocurre, sin imposición externa alguna.

3.1.2.1. Narradores no representados

3.1.2.1.1. Documentos escritos

Tal como indicamos al principio, Alba se basa en los *Cuadernos de anotar la vida* de Clara, además de muchos otros recursos escritos, para escribir la historia de su familia.

Los documentos escritos aparecen a lo largo de la novela en distintas formas y de distintos tamaños. Aparecen de forma indirecta cuando Alba, en su narración heterodiegética, alude a que lo que cuenta está anotado por Clara en sus *Cuadernos de anotar la vida*, ya sea anunciando explícitamente que habla de algo que escribió Clara:

A pesar de su corta edad y su completa ignorancia de las cosas del mundo, Clara podía percibir el absurdo de la situación, y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas [...] Otras veces su madre la llevaba a las poblaciones marginales y a los conventillos [...] también en esas ocasiones, la niña escribía con asombrosa intuición, que las obras de caridad no podían mitigar la monumental injusticia (88).

Ya sea haciendo que una voz citada puesta entre corchetes intervenga en la narración para resaltar que se trata de algo escrito por Clara:

Mientras trabajaba, luchando contra el asma, le iba contando de Blanca, que ya era una señorita, de los mellizos, de la gran casa de la esquina, del campo «y si vieras cómo te echamos de menos, cuñada, la falta que me haces para cuidar a esa familia, ya sabes que yo no sirvo para las tareas de la casa [...] me acuerdo siempre, Férula, porque la verdad es que desde que te fuiste de mi lado nunca más nadie me ha dado tanto amor» (159).

Igualmente, los documentos aparecen de forma directa en la narración cuando los personajes los usan para comunicarse. Al comienzo del capítulo X, Esteban Trueba, transcurridos ya veinte años desde la muerte de Clara, nos cuenta “por escrito” lo que sintió en aquel entonces:

No puedo hablar de eso. Pero intentaré escribirlo. Han pasado veinte años y durante mucho tiempo tuve un inalterable dolor. Creí que nunca podría consolarme, pero ahora, cerca de los noventa años, comprendo lo que ella quiso decir cuando nos aseguró que no tendría dificultad en comunicarse con nosotros, puesto que tenía mucha práctica en esos asuntos (302).

Y continúa narrando por escrito unas tres páginas y medio, como si estuviera sumergido en uno de sus monólogos acostumbrados cuando le toca interpretar el papel de narrador-protagonista; salvo que esta vez elige un medio alternativo: escribir en vez de

hablar, dado que, conmovido por el dolor por la muerte de Clara, no puede hablar de ello, y por tanto opta por escribirlo.

También encontramos documentos de mucho menor tamaño, como el caso del telegrama que Nicolás manda a su padre anunciando que Blanca está embarazada: “«Envíe instrucciones en cinta blanca. Punto.»” (220).

Otras veces, el narrador alude a la presencia de una carta, pero nos informa de su contenido de manera indirecta en forma de resumen, como la carta de Férula a Trueba donde “[...] decía brevemente que doña Ester Trueba se estaba muriendo y que, después de tantos años de cuidarla y servirla como esclava, Férula tenía que aguantar que su madre ni siquiera la reconociera, sino que clamaba día y noche por su hijo Esteban, porque no quería morir sin verlo” (78).

3.1.2.1.2. Discursos indirectos canónico y libre: Narración encubierta

La narración encubierta representa una de las formas que más abundan en esta novela. Predomina el uso de los discursos indirectos canónico y libre sobre el uso del discurso directo; lo que refleja en gran medida el grado de simpatía y subjetividad de los narradores con la historia narrada, aunque en un intento a la vez de mantener al autor implícito entre bastidores puesto que la narración encubierta está a medio camino entre la “no narración” y la narración explícita, o claramente audible.

En el siguiente ejemplo, observamos cómo el narrador no representado usa el discurso indirecto canónico para subrayar la opinión de la gente sobre el Presidente:

Estaba [el Presidente] muy cansado y a menudo se le quebraba la voz. Dijeron que estaba borracho y que pasaba las noches en una orgía de mulatas traídas por vía aérea desde el trópico para calentar sus huesos. Advirtió que los camioneros en huelga recibían cincuenta dólares diarios del extranjero para mantener el país parado. Respondieron que le enviaban helados de coco y armas soviéticas en las valijas diplomáticas. Dijo que sus enemigos complotaban con los militares para hacer un golpe de estado, porque preferían ver la democracia muerta, antes que gobernada por él. Lo acusaron de inventar patrañas de paranoico y de robarse las obras del Museo Nacional para ponerlas en el cuarto de su querida. Previno que la derecha estaba armada y decidida a vender la patria al imperialismo y le contestaron que tenía su despensa llena de pechugas de ave mientras el pueblo hacía cola para el cogote y las alas del mismo pájaro (376).

Este ejemplo –a excepción de la primera frase– podría convertirse fácilmente en una serie de discursos directos que, a partir de la tercera frase, pueden constituir un diálogo. A cada frase que el Presidente cita, hay una respuesta u observación de parte de los oyentes: “Advirtió [...] Respondieron”, “Dijo [...] acusaron”, “Previno [...]”

contestaron”. Pero el narrador opta por ofrecernos la información en forma de discursos indirectos para permanecer encubierto, aunque sin ceder la palabra a los personajes de forma directa.

En el siguiente ejemplo, se usa en cambio el DIL “de pensamiento” para adentrarnos en los sentimientos de Esteban Trueba cuando se entera de que Blanca está embarazada de Pedro Tercero. Es decir, se usa el monólogo narrado:

Nunca se le había ocurrido la idea de que una hija suya pudiera cometer un desatino tan monstruoso. [...] Estaba seguro que el escándalo sería igual si ella daba a luz un bastardo, que si se casaba con el hijo de un campesino: la sociedad la condenaría al ostracismo en cualquiera de los dos casos (220).

En este ejemplo también es fácil convertir los DIL de la primera y la segunda frase en DD, pero nuevamente el narrador opta por estar presente, aunque esta vez con más fuerza ya que se trata de los sentimientos ocultos de uno de los personajes y no sólo de palabras audibles como en el ejemplo que precede.

Y para subrayar la idea de que se trata de un DIL y que los pensamientos o palabras en realidad pertenecen al personaje, el narrador –o mejor dicho el autor implícito– usa dos puntos introductorios antes de la última frase; primero explica que habrá un escándalo y tras los dos puntos explica el resultado de este escándalo, pero las palabras parecen estar tomadas de la boca de Trueba o, más bien, sacadas de su pensamiento como si se tratara de uno de sus monólogos interiores.

De los dos ejemplos anteriores observamos que tanto el narrador neutral como el narrador autorial usan el discurso indirecto. En el primer fragmento, el narrador es neutral; sólo nos informa de las palabras que dijeron los personajes. En cambio, en el segundo fragmento, el narrador es autorial debido a su poder de acceder a la mente de Esteban Trueba y reflejarnos sus pensamientos.

Hay que prestar atención aquí a dos puntos importantes:

Primero, el hecho de que el narrador del primer ejemplo opte por presentarnos las palabras expresas de los personajes de forma indirecta no implica a la fuerza que este narrador posea una omnisciencia neutral; podría tratarse de un narrador de omnisciencia autorial que, por alguna razón, nos oculta información o datos, o nos da la ilusión de que su conocimiento es escaso para acercarnos más a los personajes. Por ello, este tipo de narrador encubierto –el que usa el DI– suele ser mucho menos audible que el que usa el DIL. Aunque por supuesto no debemos pasar por alto el hecho de que el DI también puede

tener mayor audibilidad si la oración trata de los pensamientos del personaje y no de sus palabras pronunciadas; es decir, cuando va precedida de *verba sentiendi*, como “pensó”, “sintió”, “imaginó”, etc., en lugar de *verba dicendi*.

Segundo, el narrador que use el DIL, sobre todo si se trata de un DIL de pensamiento (monólogo narrado), tiene que ser un narrador de omnisciencia autorial y nunca uno de omnisciencia neutral. Para que el narrador y el personaje se unifiquen en un mismo ser y nos puedan ofrecer la voz dual o focalización doble, es imprescindible que el narrador lo sepa todo sobre el personaje en cuestión, incluso sus sentimientos y pensamientos más profundos, donde al narrador de omnisciencia neutral no le está permitido acceder.

3.1.2.1.3. Presuposición

Como comentamos, la presuposición es un recurso hábil para que el narrador nos dé a entender que el personaje –o personajes– sobre el que narra tiene algún tipo de deficiencia. El pasaje que presentamos a continuación es el mejor ejemplo de ello:

Se bajaron varios jóvenes con cascos blancos, tarros de pintura y brochas y cubrieron las paredes con un color claro como base. [...] Eran las brigadas juveniles que creían poder salvar su revolución a punta de murales patrióticos y palomas panfletarias. Alba se acercó y les señaló el mural que había al otro lado de la calle. Estaba manchado con pintura roja y tenía escrita una sola palabra con letras enormes: Djakarta.

–¿Qué significa ese nombre, compañeros? – preguntó.

–No sabemos, respondieron.

Nadie sabía por qué la oposición pintaba esa palabra asiática en las paredes, jamás habían oído hablar de los montones de muertos en las calles de esa lejana ciudad (375).

El narrador habla aquí de las brigadas juveniles que intentan salvar su revolución a base de *murales patrióticos* y *palomas panfletarias*. Claro está que esta brigada es lo bastante ingenua, o puede que incluso ignorante, para creer que su revolución podría salvarse pacíficamente, sobre todo con las circunstancias por las que atravesaba su país.

Y para afirmar su opinión, el narrador acentúa la ignorancia de esta brigada al decir que nunca había oído de los muertos de Djakarta³⁵; mayor razón todavía por la que la brigada cree, equívocamente, poder salvar su país de manera pacífica.

35 Se refiere a las masacres en Indonesia de 1965-1966 que resultó en millones de muertos y centenares de miles de encarcelados. También conocidas como el genocidio indonesio, la purga comunista indonesia o la tragedia de 1965. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_en_Indonesia_de_1965-1966 (Última consulta 18.09.2018).

También podemos apreciar la vasta imaginación de Clara cuando ve el rostro de su difunta hermana Rosa: “Tenía [Rosa] los ojos cerrados, pero la niña, por efecto de la sombra, la distancia o la imaginación, creyó ver una expresión suplicante y humillada” (46).

El narrador alega la razón a que Clara es tan sólo una niña pequeña que puede ser engañada por su imaginación, y subraya esta idea al decir “la niña” en lugar de denominarla por su nombre, como suele hacer en esa parte de la novela.

3.1.2.1.4. Limitación de la autoridad del narrador

La limitación del punto de vista a uno o varios personajes determinados delimita la autoridad del narrador omnisciente sabelotodo. Por eso, el autor implícito se sirve de Esteban Trueba y de Alba para que sean los narradores principales de la novela: para limitar la autoridad del narrador omnisciente. Es un recurso muy práctico cuando el objetivo es hacer que el narratario –o el lector– sea quien vaya adivinando el resultado de un acontecimiento o averiguando lo que la conciencia de los personajes oculta.

Pero eso sí, hay que tener en cuenta, como comentamos anteriormente, que muchas veces el narrador puede saberlo todo y, sin embargo, optar por informarnos sólo de una parte para mantener el suspense. Es un hecho que podría aplicarse, sobre todo, al narrador neutral, dado que su neutralidad podría tratarse de una decisión propia suya para limitar su autoridad en la transmisión narrativa.

Cuando Clara observa al doctor Cuevas y su ayudante mientras diseccionan a Rosa, no podemos saber quién es el *joven desconocido* que acompaña al doctor Cuevas, porque la visión es de Clara, quien, en su momento, desconocía aún que se trataba del ayudante; y no de Alba quien, a estas alturas, obviamente ya conoce quién es ese joven: “El doctor Cuevas [...] estaba inclinado sobre el mesón donde la Nana preparaba la comida. A su lado había un joven desconocido, pálido como la luna, con la camisa manchada de sangre y los ojos perdidos de amor” (45).

Asimismo, la limitación de la autoridad del narrador en esta narración es otra prueba de que efectivamente se usa en ella la omnisciencia selectiva³⁶.

De igual modo, cuando Alba va a visitar a Tránsito Soto con su abuelo para agradecerle el haber salvado su vida, Alba se refiere a Tránsito como *la mujer del collar de perlas*, delimitando así su autoridad y conocimiento, aunque sin duda, teniendo en cuenta

³⁶ Véase la omnisciencia selectiva, pp. 121 y 122.

que ella es la narradora principal del relato, ya sabe de sobra el nombre de Tránsito Soto. Sin embargo, opta por limitar su autoridad para situarnos en el momento de la historia, seguramente cuando ella todavía no conocía el nombre de la mujer, aprovechando así el ámbito en el que tendría mayor autoridad para limitar su conocimiento: su propia historia. Dice Alba: “Supongo que en ese momento actuó la influencia benéfica de la mujer del collar de perlas, a quien fuimos a visitar con el abuelo para agradecerle que me salvara la vida” (437).

Otras veces, la limitación de la autoridad del narrador no es intencionada sino auténtica. Cuando Alba se queda embarazada, no sabemos quién es el padre porque ni siquiera ella misma lo sabe, pues al ser la protagonista de esta última parte del relato, desconoce el futuro. Lo único que sabemos es que, estando embarazada de una niña, escribe la historia de la familia mientras espera el regreso de Miguel, “[...] mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel, pero sobre todo hija mía” (444).

A pesar de que en los dos últimos ejemplos la narración es homodiegética, apreciamos aún más claramente en las narraciones heterodiegéticas la limitación de la autoridad del narrador, sobre todo la limitación intencionada. En el caso de la narración homodiegética, es poco probable que el narrador limite aposta su autoridad porque en realidad el narrador homodiegético sólo puede tener una visión y un conocimiento limitados de la historia de la que forma parte, o, como mucho, puede tener autoridad sobre su propia historia y no sobre la de los demás; caso que se da en los narradores protagonistas, puesto que sólo narran sus propias vivencias. En cambio, el narrador heterodiegético, aparte de poder saberlo todo pero limitar su autoridad, puede incluso estar en varios lugares o en distintas épocas simultáneamente, algo que el narrador-protagonista sería incapaz de realizar, salvo si se trata de un narrador que relata sobre su vida pasada cuando era más joven; pero claro está que nunca podría predecir el futuro a menos que tuviera poderes divinatorios como Clara.

A continuación, analizamos la autoridad de los narradores de esta novela en cuanto a espacio y tiempo:

A. En cuestión del espacio

Al tratar este punto, hay que prestar especial atención al hecho de que un narrador puede ser omnipresente pero no omnisciente sabelotodo.

Vemos a continuación dos ejemplos sacados de una misma narración en la que Alba ejerce de narradora principal. Observamos en el primer ejemplo que Alba es una narradora omnipresente tanto en que sabe lo que ocurre en la cocina, así como en el cuarto de Clara; pero asimismo notamos mediante el segundo ejemplo que no es omnisciente sabelotodo, pues como comentamos anteriormente, aquí lo que se refleja es la perspectiva de Clara tal como ella ve las cosas mediante la omnisciencia selectiva, limitando así la autoridad de Alba como narradora principal:

“La noche que el doctor Cuevas y su ayudante destriparon el cadáver de Rosa en la cocina para encontrar la causa de la muerte, Clara estaba en su cama con los ojos abiertos, temblando en la oscuridad” (44).

y,

“Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas, la lavó con una esponja, le puso su camisa bordada y le acomodó el pelo, jadeando” (46).

Veamos cómo ha elaborado Alba su papel de narradora intra-heterodiegética en los dos ejemplos anteriores: Al ser un personaje de la historia, interpreta su papel de narrador intradiegético que no puede saber más que lo que saben los personajes que presenciaron la escena, y, por tanto, se vale de la visión de Clara. Pero dado que los hechos son anteriores a cuando ella los narra, aprovecha su condición de narrador heterodiegético que ya podía haber acumulado a lo largo de este medio siglo bastante información para situarse en distintos lugares al mismo tiempo y así ejercer de narradora omnipresente.

La omnipresencia es más común todavía en las narraciones de omnisciencia autorial; dado el poder “editorial” del narrador, le resulta más fácil estar en distintos lugares al mismo tiempo:

El país despertaba. La oleada de descontento que agitaba al pueblo estaba golpeando la sólida estructura de aquella sociedad oligárquica. En los campos hubo de todo: sequía, caracol, fiebre aftosa. En el Norte había cesantía y en la capital se sentía el efecto de la guerra lejana. Fue un año de miseria en el que lo único que faltó para rematar el desastre fue un terremoto (74).

Por su parte, el narrador neutral se vale de la omnipresencia, por ejemplo, en el siguiente pasaje para describirnos las escenas en los distintos puntos de la ciudad, cuando el pueblo estaba esperando ansioso el resultado de las elecciones:

Pronto fue evidente para todos que sólo un milagro cambiaría el resultado que se iba perfilando a lo largo de todo el día, en las señoriales residencias blancas, azules y amarillas del Barrio Alto, comenzaron a cerrar las persianas, a trancar las puertas y a retirar apresuradamente las banderas y los retratos de su candidato, que se habían anticipado a poner en los balcones. Entretanto, de las poblaciones marginales y de los barrios obreros salieron a la calle familias enteras, padres, niños, abuelos, con su ropa de domingo, marchando alegremente en dirección al centro. Llevaban radios portátiles para oír los últimos resultados. En el Barrio Alto, algunos estudiantes, inflamados de idealismo, hicieron una morisqueta a sus parientes congregados alrededor del televisor con expresión fúnebre, y se volcaron también a la calle. De los cordones industriales llegaron los trabajadores en ordenadas columnas, con los puños en alto, cantando los versos de la campaña. En el centro se juntaron todos, gritando como un solo hombre que el pueblo unido jamás será vencido (352).

B. En cuestión del tiempo

Lo más destacable en esta novela son las superposiciones temporales y la falta de linealidad. Toda la obra es en sí una gran analepsis, un *flashback* que realiza Alba desde su presente narrativo y a partir del material acumulado para reconstruir la historia de su familia. Junto a esta retrospectiva, aparecen también los recuerdos de Esteban Trueba.

Ahora bien, esta analepsis es contada de una manera lineal (1909/1974-76), ordenada a través de las cuatro generaciones de la familia (Nívea, Clara, Blanca y Alba), si bien en numerosas ocasiones aparecen prolepsis propias de la narrativa del Boom y del Postboom donde se nos adelantan hechos que ocurrirán en el futuro y que justifican los acontecimientos del presente.

Por ejemplo, la deuda de Tránsito Soto será saldada. Cuando Tránsito quiso devolver a Esteban los cincuenta pesos que le pidió algún día para poder empezar, él prefirió que le debiera un favor: “No habría mencionado este episodio si Tránsito Soto no hubiera jugado un papel tan importante para mí mucho tiempo después, porque, como ya dije, no soy hombre de prostitutas. Pero esta historia no habría podido escribirse si ella no hubiera intervenido para salvarnos y salvar, de paso, nuestros recuerdos” (126). Así, su deuda se salda al ayudar a Trueba a sacar a Alba de *La Perrera*.

De igual modo, el narrador nos informa de que Blanca y Pedro Tercero serán sorprendidos por Jean de Satigny en la misma posición que cuando eran niños: “En esa misma posición serían sorprendidos muchos años después, para desdicha de los dos, y no les alcanzaría la vida para pagarlo” (112).

Asimismo, Amanda dice que “daría la vida por Miguelito”, y el narrador indica que efectivamente, así ocurrirá: “Amanda lo estrechó contra su pecho frenéticamente y en una

inspiración del momento le dijo: «daría la vida por ti, Miguelito». No sabía que algún día tendría que hacerlo” (232).

También alude al terremoto antes de que tenga lugar: “Fue un año de miseria en el que lo único que faltó para rematar el desastre fue un terremoto” (74).

Igualmente, hace referencia a que Esteban García tendrá un papel trágico en la historia de la familia Trueba –refiriéndose a cuando secuestra a Alba una vez que él asume el poder– mucho antes de que ocurra el acontecimiento mismo, y que no tendrá lugar hasta finales de la novela.

Así, narra que Trueba divisó a Esteban García y estaba asquedado de él, “sin sospechar que esa criatura hosca y malvada era su sobrino y que dentro de algunos años sería el instrumento de una tragedia para su familia” (198).

Si bien en los ejemplos anteriores el narrador se extiende hacia el futuro informándonos tan sólo de escenas específicas, cuando retrocede hacia el pasado lo hace a través de resúmenes.

Cuando el tío Marcos vuelve en un ataúd tras su último viaje, el narrador nos informa de esta noticia –“Traían el cadáver del tío Marcos con todo su equipaje” (15)–, para después retroceder en el tiempo unos tres años para introducirnos al tío Marcos y explicarnos sus aventuras y su especial relación con su sobrina Clara.

Este *flashback* dura algo más de ocho páginas, hasta que al final el narrador regresa de nuevo al tiempo presente de la historia para retomar la narración donde la dejó: “De su último viaje, Marcos regresó en un ataúd” (24).

Igualmente habla de sucesos de larga duración, iterándolos en una sola escena o en dos. Nos cuenta, por ejemplo, cómo el tío Marcos logra volar al segundo intento, sin hacer ninguna referencia al primer intento que, obviamente, fue un fracaso. Por tanto, el suceso en la realidad necesita más tiempo para llevarse a cabo que lo que dura narrarlo:

Contra toda lógica, al segundo intento el pájaro se elevó sin contratiempos y hasta con cierta elegancia, entre los crujidos de su esqueleto y los estertores de su motor. Subió alteando y se perdió entre las nubes, despedido por una fanfarria de aplausos, silbatos, pañuelos, banderas, redobles musicales de orfeón y aspiraciones de agua bendita (20).

En la siguiente iteración nos narra en pocas líneas la decisión de Jaime de no vivir con Trueba. Dice, “[Jaime] decidió que no podía vivir bajo el mismo techo que su padre, cerró su túnel, se llevó su ropa y se fue a dormir al hospital” (346).

Observamos cómo el narrador nos comenta, mediante dos oraciones simples, que Jaime “se llevó su ropa y se fue a dormir al hospital”, mientras que en la vida real se necesita mucho más tiempo llevar a cabo estas dos acciones, que lo que dura narrarlas.

Lo mismo ocurre cuando el narrador describe cómo la niña Clara vio al ayudante del doctor Cuevas manosear y besar a su difunta hermana: “Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas, la lavó con una esponja, le puso su camisa bordada y le acomodó el pelo, jadeando” (46).

Otras veces, en cambio, el narrador alarga los sucesos de tal manera que lleva más tiempo leer sobre ellos de lo que tardan en ocurrir. Trueba, como narrador-protagonista, narra con exagerado detalle cómo Pedro Tercero se recupera del sueño cuando aquél le sorprende en su escondite con una escopeta queriendo matarle: “En una fracción de segundo debe haber vuelto a la conciencia, pero se quedó con los ojos cerrados, alertó todos los músculos, tensó los tendones y puso toda su energía en un salto formidable que de un solo impulso lo dejó parado a un metro del sitio donde se estrelló mi bala” (214).

Otras, omite por completo los sucesos usando la elipsis para marcar el transcurso del tiempo, sin aludir de ninguna manera a este tiempo descartado de la historia: “Así transcurrieron tres años, hasta que el terremoto cambió las cosas” (165).

En este último ejemplo, Trueba salta tres años de la historia sin que sepamos qué ha ocurrido en ellos, salvo que la historia mantuvo una pauta fija sin alteración, hasta que un gran acontecimiento tuvo lugar, sacudiendo la monotonía que invadió la vida de los personajes; a saber: El terremoto³⁷.

37 Algunos estudios realizados sobre la novela que nos ocupa señalan que el terremoto es el de Chillán (24 de enero de 1939 con 5648 muertos), véase <https://lacasadelosespíritusdb.wordpress.com/contexto-2/>; otros apuntan a que es el de Valdivia (22 de mayo de 1960 con 2000 muertos), véase <http://www.latercera.com/noticia/la-huella-de-los-terremotos-en-la-literatura-y-el-cine-chilenos/>; y por último, basándonos en la hora en la que empezó el cataclismo según la novela, eran las cuatro de la madrugada; por tanto Isabel Allende “supuestamente” aludía al terremoto de Taltal (28 de diciembre de 1966 aunque sólo con 10 muertos) ya que es el único terremoto registrado a esa hora en la Historia de Chile. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Terremotos_en_Chile#cite_note-t39-6 (Última consulta 12.11.2018). La cantidad de muertos en este último es demasiado baja para que sea el terremoto del cual habla Allende, y la fecha también es demasiado tardía para la época en la que debe haber sucedido el terremoto en la novela. Lo mismo se aplica a la sugerencia de que sea el terremoto de Valdivia ya que tuvo lugar en 1960. Basándonos en lo anterior, la interpretación más lógica sería que Allende se refería al terremoto de Chillán aunque según los datos registrados, el terremoto empezó a las 23:32 horas. De ahí que lógicamente suponemos que la autora, intencionalmente, decidió no mencionar en la novela la hora correcta en la que comenzó el terremoto para así mantener su pauta de no revelar explícitamente cualquier detalle referente a Chile en la novela. Lo mismo hizo con el Poeta y el Presidente al no mencionar abiertamente sus nombres, aunque se da por supuesto que el lector sabe a quiénes se refiere.

3.1.2.2. *Narradores representados*

3.1.2.2.1. Descripciones establecidas

A. Descripción del escenario: Topografías

Las descripciones topográficas ilustran los ambientes físicos de la historia y revelan los cambios que sufren los distintos ámbitos con el transcurso del tiempo.

En esta novela, los dos lugares principales donde se sitúa la historia son la casa patronal de *Las Tres Marías* y la gran casa de la esquina. Esto ayuda, por ejemplo, a diferenciar entre el ambiente durante el tiempo de los espíritus, cuando vivían en *Las Tres Marías*, y el tiempo del estropicio después de la muerte de Clara, cuando volvieron a la gran casa de la esquina en la ciudad.

Asimismo, observamos que en acontecimientos importantes, tales como el terremoto, el narrador nos describe cómo cada una de las principales casas de la historia es afectada para después explicarnos cómo se recupera una de ellas del incidente.

Así, describe el acontecimiento y su impacto en la casa patronal de *Las tres Marías* según la visión de Clara:

Las tejas del techo se desprendieron y llovieron a su alrededor con un estrépito ensordecedor. Vio [Clara] la pared de adobe de la casa quebrarse como si un hachazo le hubiera dado de frente, la tierra se abrió, tal como lo había visto en sus sueños, y una enorme grieta fue apareciendo ante ella, sumergiendo a su paso los gallineros, las artesas del vado y parte del establo (166-167).

Tres páginas más tarde, describe el impacto en la casa de la ciudad: “La gran casa de la esquina crujió como una nuez, se agrietaron sus paredes y la gran lámpara de lágrimas de cristal del comedor cayó con un clamor de mil campanas, haciéndose añicos” (170).

Y algunas páginas después, al comienzo del siguiente capítulo, Trueba nos cuenta cómo la casa patronal se recupera del terremoto: “Año y medio después del terremoto, Las Tres Marías había vuelto a ser el fundo modelo de antes. Estaba en pie la gran casa patronal igual a la original, pero más sólida y con una instalación de agua caliente en los baños” (184).

También observamos que el narrador transmite a menudo el ambiente psicológico del relato a través de estas descripciones. Así, a veces, las topografías reflejan un ambiente negativo y pesimista:

Cuando Clara deja de hablarle a Trueba, la vida de éste se vuelve patas arriba y no aguanta la idea. A partir de ese momento, se alejan cada vez más, manteniendo sólo las apariencias delante de la gente.

El siguiente fragmento puede ser un buen reflejo de tal situación entre Clara y Trueba:

La fachada de la casa se mantuvo sin alteraciones. Por delante se veían las columnas heroicas y el jardín versallesco, pero hacia detrás se perdía el estilo. El jardín trasero era una selva enmarañada donde proliferaban variedades de plantas y flores y donde alborotaban los pájaros de Clara, junto con varias generaciones de perros y gatos (233).

La fachada se mantuvo sin alteraciones: Clara y Trueba se ven unidos delante de la gente, pero, en realidad, en el interior, las cosas entre ambos empeora cada vez más, como “una selva enmarañada”.

Igualmente, tras la muerte de Rosa, Trueba cree que su vida ya no tiene ningún sentido y decide viajar a *Las Tres Marías* sin tanta ilusión por el futuro:

Bajó del tren en la estación San Lucas. Era un lugar miserable. A esa hora no se veía ni un alma en el andén de madera, con un techo arruinado por la intemperie y las hormigas. Desde allí se podía ver todo el valle a través de una bruma impalpable que se desprendía de la tierra mojada por la lluvia de la noche. Las montañas lejanas se perdían entre las nubes de un cielo encapotado y sólo la punta nevada del volcán se distinguía nítidamente, recortada contra el paisaje e iluminada por un tímido sol de invierno (54).

Vemos cómo el lugar refleja la miseria de Trueba: se siente sin alma alguna al igual que el andén, arruinado al igual que el techo, abrumado, perdido como las montañas y encapotado como el cielo, salvo por una pequeña luz blanca de esperanza que podría estar representada por “la punta nevada del volcán” iluminada únicamente por leves rayos de sol invernal.

Otras veces, en cambio, las topografías reflejan un ambiente positivo y optimista:

Cuando Blanca, a sus trece años, regresa a *Las Tres Marías*, ya no es la niña de antes. Se ha desarrollado físicamente y embellecido bastante. Es como el cambio de noche a día, como la tierra que se calienta y el rocío que se evapora. Así describe el narrador la escena de cuando Blanca va al encuentro de Pedro Tercero: “Afuera el campo se sacudía la modorra de la noche y los primeros rayos del sol cruzaban como sablazos los picos de la cordillera, calentando la tierra y evaporando el rocío en una fina espuma blanca que

borraba los contornos de las cosas y convertía el paisaje en una visión de ensueño” (152). Al igual que el paisaje, Blanca se está convirtiendo “en una visión de ensueño”.

Igualmente, podemos interpretar el fragmento como alusión a los sentimientos de Blanca hacia Pedro Tercero. Pues a medida que Blanca camina para ir al lugar secreto donde han quedado varias veces, también el ambiente se transforma y empiezan a salir los primeros rayos de sol, al igual que sus sentimientos. Y a medida que se aproxima el momento de ver a Pedro Tercero, el paisaje se convierte en ensueño.

B. Identificación del personaje: Prosopografías

Las prosopografías describen a los personajes físicamente, permitiéndole al lector visualizarlos como quiere el autor implícito. Tales descripciones son claves para entender la evolución de los personajes o para contar anécdotas sobre ellos.

Una prosopografía es indispensable, por ejemplo, para comprender el aspecto angelical y sobrenatural de Rosa del Valle:

“Al nacer, Rosa era blanca, lisa, sin arrugas, como una muñeca de losa, con el cabello verde y los ojos amarillos, la criatura más hermosa que había nacido en la tierra desde los tiempos del pecado original” (10).

Otras prosopografías que podemos encontrar en la novela son:

“Pedro Tercero no había crecido como ella, sino que seguía siendo el mismo niño delgado, panzudo y moreno, con una sabia expresión de anciano en sus ojos negros” (152).

“[Alba era] un ser extraordinariamente pequeño, casi calvo, arrugado y pálido, sin más signo de inteligencia humana que sus negros ojos relucientes, con una sabia expresión de ancianidad desde la cuna” (271).

C. Definición del personaje: Retratos

Al igual que las prosopografías, los retratos son esenciales porque describen tanto el carácter psicológico de los personajes como su apariencia física, explicándole al lector la personalidad y complejidad de cada personaje. A través de los retratos, el autor implícito revela las cualidades únicas de cada personaje.

De los retratos encontramos:

“Clara era muy precoz y tenía la desbordante imaginación que heredaron todas las mujeres de su familia por vía materna” (10).

“Pedro Segundo obedecía sin chistar, trabajaba sin quejarse, era honesto y parecía leal” (69).

“Entonces Alba era una joven valerosa, de temperamento audaz y acostumbrada a las adversidades” (274).

“[Blanca] tenía un aire morisco, lánguido y abundante, que invitaba el reposo y a la confianza. Era alta y opulenta, de temperamento desvalido y llorón, que despertaba en los hombres el ancestral instinto de protección” (285).

Observamos que los retratos se encuentran esparcidos en el transcurso de la historia, para que el lector vaya conociendo a los personajes a medida que la narración avanza y no de golpe desde el principio de la novela.

3.1.2.2.2. Relatos de lo que los personajes no pensaron o dijeron

El narrador que evoca su autoridad relatando lo que los personajes no pensaron ni dijeron refleja mayor audibilidad todavía. Este módulo de diégesis pocas veces lo encontramos en la novela de Allende, pues, como mencionamos al principio de este capítulo, el narrador –o narradores– de la novela tiende a acercarnos a los personajes de forma objetiva y directa haciendo que ellos mismos nos transmitan sus ideas y pensamientos sin demasiada intrusión por su parte.

Sin embargo, encontramos que el narrador en una ocasión nos relata lo que Trueba nunca dijo. Trueba deliberadamente oculta que se está achicando, y tampoco habla de sus dolores, pero el narrador de todos modos nos informa de ello: “No se lo dijo a nadie, igual como no habló nunca de sus dolores, por una cuestión de orgullo” (189).

En esta otra ocasión, nos cuenta que Trueba rehúsa admitir que Clara ya no le pertenece. La narración empieza por un discurso referido y acto seguido nos cuenta lo que el propio Trueba se niega a reconocer: “¡Que te lleve el diablo, maldita!, masculló, negándose a admitir, ni en lo más íntimo de su corazón, que su mujer tampoco llegó a pertenecerle después que él echó a Férula de la casa” (160).

En el siguiente ejemplo, el narrador nos relata lo que Jaime nunca admite pensar; refiriéndose a su amor a Amanda, novia de su hermano Nicolás: “La deseaba dolorosamente, pero nunca se atrevió a admitirlo, ni en lo más secreto de sus pensamientos” (230).

Expresiones como las subrayadas en los ejemplos anteriores transmiten la declaración de un narrador de unas inmersiones en la mente más profundas de lo normal; lo que conlleva mayor prominencia todavía.

3.1.2.2.3. Comentario

Tal como indicamos en la parte teórica, el comentario puede ser explícito o implícito. Lo normal sería empezar por el análisis del comentario explícito, primero, porque es más fácil de detectar que el implícito; segundo, para atenernos al orden mantenido en el capítulo teórico. Sin embargo, en esta novela, analizaremos primero el comentario implícito dado que es el más común en ella, y también porque juega un papel importante en representar la ironía y el humor vinculados al realismo mágico del Postboom, al cual pertenece la obra objeto de nuestro estudio.

A. Comentario implícito

a. Ironía

La ironía existente en esta novela proviene del hecho de que las cosas se tengan que repetir a lo largo de la historia, tanto sea el hecho de que Esteban Trueba regrese al mismo núcleo de la familia de su prometida anterior, casándose con la hermana menor Clara, o que los personajes cometan el mismo error a través del tiempo.

Así, aunque los personajes sean conscientes del daño que han causado con cierto carácter, no evitan que se siga repitiendo este daño a lo largo de toda la historia narrada. Por ejemplo, el hecho de que Nicolás intente hacer realidad el sueño de su antepasado tío Marcos: “Cuarenta años después, su sobrino nieto Nicolás, a quien Marcos no llegó a conocer, desenterró la iniciativa de volar que siempre estuvo presente en los hombres de su estirpe” (19) y,

Nicolás pasaba de una empresa fantástica a otra. Andaba en esos días con la ilusión de cruzar la cordillera, igual como muchos años antes lo intentara su tío abuelo Marcos, en un medio de transporte poco usual. Había elegido elevarse en globo, convencido de que el espectáculo de un gigantesco globo suspendido entre las nubes, sería un irresistible elemento publicitario que cualquier bebida gaseosa podía auspiciar (237).

Pero su intento fracasa, al igual que el de su tío Marcos, ya que la influencia de su padre, senador Trueba, estaba detrás de los impedimentos que se interpusieron ante Nicolás, puesto que no estaba dispuesto a permitir esa aventura: “En el último momento apareció una camioneta llena de policías en el parque público que Nicolás había elegido

para elevarse. Exigieron un permiso municipal que, por supuesto, no tenía. Tampoco lo pudo conseguir” (238).

Asimismo, hablando de acontecimientos que se repiten, observamos la ironía en el hecho de que Trueba viole a las mujeres de la aldea, para que, tiempo después, su nieta sufra el mismo destino de éstas y sea violada por Esteban García, que, a su vez, es en sí fruto de la violación de Trueba a su madre, Pancha García.

Otra Ironía se refleja en la descripción exagerada del estado del país tras el golpe militar. El narrador hace referencia a que los militares eran engreídos y que volvieron todo patas arriba; y no sólo en el país, pues sus atrocidades tuvieron su impacto por todo el mundo, tanto que “los países hermanos” tuvieron que intervenir para frenarlos:

De una plumada, los militares cambiaron la historia, borrando los episodios, las ideologías y los personajes que el régimen desaprobaba. Acomodaron los mapas, porque no había ninguna razón para poner el norte arriba, tan lejos de la benemérita patria, si se podía poner abajo, donde quedaba más favorecida y, de paso, pintaron con azul de Prusia vastas orillas de aguas territoriales hasta los límites de Asia y de África y se apoderaron en los libros de geografía de tierras lejanas, corriendo las fronteras con toda impunidad, hasta que los países hermanos perdieron la paciencia, pusieron un grito en las Naciones Unidas y amenazaron con echarles encima los tanques de guerra y los aviones de caza (395).

Igualemente, observamos la ironía en el hecho de que las clases sociales parezcan no tener importancia. Algunos miembros de la clase alta no le brindan gran importancia a su posición y le ponen más atención a los sentimientos, aunque la sociedad considere las cosas de manera contraria. Gran muestra de ello son los amores entre Blanca y Pedro Tercero, Jaime o Nicolás y Amanda, y por último, Alba y Miguel.

También observamos la ironía, en este caso del autor implícito y no del narrador, en el hecho de que los personajes sean ignorantes por estar aislado del resto del mundo:

“Una noche el conde salió a fumar uno de sus cigarrillos orientales, especialmente traídos del Líbano ¡vaya uno a saber dónde queda eso!, como decía Trueba” (192).

El narrador se vale de la voz citada de Trueba para subrayar que ni siquiera él, como narrador, sabe dónde se sitúa Líbano. Esta ignorancia de parte del narrador nos hace dudar de su fiabilidad a la hora de contarnos la historia, lo que le convierte aquí en un narrador no fidedigno. Es el caso cuando el autor implícito establece una ironía con el lector implícito a expensas del narrador debido, por ejemplo, a la ignorancia de éste en el ejemplo anterior. Ésta es otra prueba de que, efectivamente, el narrador heterodigético es

también a veces intradiegético puesto que a los narradores omniscientes normalmente se les confiere la cualidad de fidedignos. Por tanto, el narrador ha de ser Alba y no el tercero anónimo.

b. Humor

Al contrario del Boom, el Postboom incorpora el humor a la narrativa con el fin de parodiar géneros literarios, códigos del lenguaje, y aspectos de la sociedad americana y occidental. El humor podría considerarse una subclase de ironía y, por tanto, debemos detenernos a analizarlo por el particular papel que juega en la novela de Allende.

El humor en la obra en cuestión tan sólo hace acto de presencia en algunas ocasiones, especialmente a través de la ironía, aunque sin dejar por ello de desempeñar un papel importante en reflejarnos el carácter y la actitud de los personajes de la historia.

Cuando Blanca pierde el interés por la escuela y Férula le grita a su hermano que es culpa suya, él contesta: “Eso espero” (119). La respuesta de Trueba es una clara muestra del humor sarcástico acerca de la condición de la mujer y su derecho a la enseñanza en el país donde transurre la historia.

Otros ejemplos de humor en la novela que nos ocupa son los siguientes:

Clara le comenta a su hija Blanca que “[...] no debía temer a los muertos, sino a los vivos, porque a pesar de la mala fama, nunca se supo que las momias atacaran a nadie; por el contrario, eran de naturaleza más bien tímida” (265).

Al hablar de los santos de la iglesia, se alude a que poseen “rostros idénticos de expresión constipada” (7).

Refiriéndose al coche de Severo, se humorea “que se desplazaba a la velocidad suicida de quince y hasta veinte kilómetros por hora” (127).

En lo referente a la muerte de Nivea, “sus enemigos ideológicos dijeron que si había perdido la cabeza en vida, no había razón para que la conservara en la muerte” (129) y que la razón de su muerte se debe a que “el diablo se había apoderado de la máquina que voló descontrolada hasta estrellarse contra una carretela cargada de fierro de construcción” (128).

B. Comentario explícito

Después de haber analizado el comentario implícito del narrador encubierto, pasamos a otro tipo de comentarios que se atribuye al narrador manifiesto, eso es,

representado. Nos referimos a los comentarios explícitos –tanto del discurso como de la historia– de los cuales encontramos varios ejemplos en esta novela; aunque no se consideran muy frecuentes si tenemos en cuenta el gran volumen de la misma ya que, en general, Allende tiende más hacia el narrador que usa el comentario implícito.

Observamos la escaséz del comentario del discurso y, por consiguiente, casi tampoco detectamos al narrador auto-consciente en la novela. Como mencionamos, Isabel Allende opta por camuflar la presencia de sus narradores omniscientes e intenta que intervengan lo más mínimo en la narración, haciendo así que sus personajes se vayan presentando e identificando por sí mismos. Por ello, sólo encontramos comentarios explícitos de la historia, salvo, a nuestro propio ver, por seis comentarios del discurso donde aparece claramente la intromisión repentina de una narración homodiegética, con voz de Alba en primera persona, en medio de la narración heterodiegética en tercera persona:

“Sin sospechar que cincuenta años después, sus cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto” (7).

“Llenaba [Clara] incontables cuadernos con sus anotaciones privadas, donde fueron quedando registrados los acontecimientos de ese tiempo, que gracias a eso no se perdieron borrados por la neblina del olvido, y ahora yo puedo usarlos para rescatar su memoria” (82).

“Es una delicia, para mí, leer los cuadernos de esa época, donde se describe un mundo mágico que se acabó” (89).

“Tengo un retrato de Férula tomado en esos años, durante un cumpleaños de Blanca. Es una vieja fotografía color sepia, desteñida por el tiempo, donde, sin embargo, aún se la puede ver con claridad” (116).

“Pero eso no fue hasta mucho más tarde y Clara nunca lo supo, de modo que no pudo anotarlo en sus cuadernos para que yo lo leyera algún día. Me enteré por otros conductos” (135).

“[...] las rumas de cuadernos donde anotó [Clara] la vida durante cincuenta años y que mucho tiempo después, en la soledad de la casa vacía y el silencio de los muertos y los desaparecidos, yo ordené y leí con recogimiento para reconstruir esta historia” (307).

En los seis ejemplos anteriores, la primera persona del singular aparece en medio de la narración heterodiegética, lo que implica la presencia de una entidad, ajena a la

historia, que está haciendo un comentario personal; por lo que el comentario pertenecería al discurso y no a la historia. Son los casos en los que Alba ejerce de narrador-testigo.

Así, sólo al final de la novela, cuando se desvela la identidad del narrador homodiegético responsable de los comentarios del discurso y sabemos que se trata de Alba, el comentario, que antes era del discurso, se convierte en comentario de la historia, su historia personal como narrador-protagonista.

El siguiente fragmento merece especial atención, porque en este caso no se trata de una intromisión homodiegética, sino más bien de una fusión entre lo real y lo imaginario:

“Influencia de Chagall, dice el catálogo del museo, pero no es así. Corresponde exactamente a la realidad que el artista vivió en la casa de Clara” (276).

Este comentario, hecho dentro de la trama de la historia, pertenece en realidad al discurso porque nos comenta algo perteneciente a la vida real: Chagall³⁸ ha existido en la realidad.

Sin embargo, la minúscula presencia del comentario del discurso no significa que el narrador sea poco audible en esta novela. Pues como comentamos, notamos una buena presencia de los comentarios implícitos, con los cuales el narrador hace interpretaciones, juicios e incluso generalizaciones sobre la acción y/o los personajes. De este modo, los comentarios explícitos se convierten en una técnica narrativa a través de la cual la presencia e intrusión del narrador en la historia se hace más directa y audible, aunque la intención del autor implícito sea en primera instancia hacer que los personajes de la novela se presenten ellos mismos a través de la narración objetiva, los diálogos, los documentos escritos y los monólogos.

Otra muestra de la gran audibilidad del narrador en la novela que nos ocupa son los comentarios de la historia que suele añadir al final de la mayoría de sus narraciones sobre los personajes. Merece especial atención el comentario que hace el narrador sobre Alba después de contarnos lo unida que estaba a su abuela Clara y cómo la seguía por todas partes, Dice: “Alba sabía que su abuela será el alma de la gran casa de la esquina. Los demás lo supieron más tarde, cuando Clara murió y la casa perdió las flores, los amigos transeúntes y los espíritus juguetones y entró de lleno en la época del estropicio” (292).

38 Marc Chagall (1887-1985) Véase https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall (Última consulta 23.09.2018).

Este comentario, aparte de jugar el papel de cierre para la historia que se nos acaba de narrar sobre la relación entre Alba y su abuela Clara, es además una introducción a la muerte de Clara y al comienzo de *la época del estropicio*, sirviendo así de anticipo – antesala – para el siguiente capítulo que lleva este mismo título: La época del estropicio.

También notamos la gran audibilidad del narrador en las constantes afirmaciones o negaciones que hace acerca de la información que nos da dentro de la historia. El narrador nos cuenta el acontecimiento y, acto seguido, nos confirma si es real o falso.

Obvio ejemplo es el comentario del narrador sobre la opinión de Trueba acerca de los logros y las riquezas de su hijo Nicolás en Norteamérica. El narrador, para darnos una opinión neutral de los acontecimientos, opta por ofrecernos ambas opiniones sobre lo dicho: según las cartas entre Blanca y su hermano, Nicolás ha tenido éxito y ha conseguido riquezas, pero claro está que, según Trueba, puesto que este hijo es la oveja negra de la familia, es poco probable que haya logrado algo. Es la visión que nos deja el narrador al cerrar esta parte de la narración haciendo hincapié en que “Esteban Trueba, por cierto, no lo creyó jamás” (310).

Asimismo, en una discusión entre Trueba y Clara sobre la situación de los pobres, Trueba le pide que no le venga con las mismas estupideces de Pedro Tercero García. El narrador, por su parte, corrobora que Pedro Tercero clamaba lo mismo que Clara: “Era verdad, Pedro Tercero García estaba hablando de justicia en Las Tres Marías. Era el único que se atrevía a desafiar al patrón, a pesar de las zurras que le había dado su padre, Pedro Segundo García, cada vez que lo sorprendía” (144).

En otra parte, el narrador nos comenta que Clara dice tener la corazonada de que el artefacto de Nicolás no se va a elevar. Acto seguido, nos confirma primero el presentimiento de Clara y luego nos aclara la razón: “Así fue. En el último momento apareció una camioneta llena de policías en el parque público que Nicolás había elegido para elevarse. Exigieron un permiso municipal que, por supuesto, no tenía” (238).

Lo mismo sucede cuando Alba piensa que se ha corrido la voz de que ayuda a los perseguidos tras notar que sus amigos y parientes la eluden. El narrador nos revela que lo que la gente dice es cierto, confirmándonos así que Alba ayuda a los perseguidos, para luego explicarnos cómo les ayudaba:

“Así era. Desde los primeros días la mayor urgencia fue asilar a los que corrían peligro de muerte. [...] Alba recuperó milagrosamente el automóvil de Jaime [...] Le pintó

dos grandes girasoles en las puertas, de un amarillo impactante, para que se distinguiera de otros coches y facilitara así su nueva tarea. [...] Iba al lugar de la cita a plena luz del día y cuando veía a alguien haciendo señas, advertido por las flores amarillas pintadas en su automóvil, se detenía brevemente para que subiera a toda prisa ” (391).

En otras ocasiones, el narrador alude a su presencia haciendo comentarios sobre el hecho de que los personajes son deficientes e ignoran la realidad de lo que ocurre a su alrededor. Así, el narrador nos cuenta que Trueba “iba con un pensamiento atroz, con un deseo inconfesado de que ocurriera algún drama, sin saber que el drama ya había empezado cuando él lo deseó” (138), aludiendo a la maldición que Férula ha convocado contra Trueba para que se quede solo y se le encojan el alma y el cuerpo.

Lo mismo ocurre con el comentario que hace acerca de Djakarta al final de la conversación de Alba con la brigada juvenil: “Nadie sabía por qué la oposición pintaba esa palabra asiática en las paredes, jamás habían oído hablar de los montones de muertos en las calles de esa lejana ciudad ” (375).

Igualmente, nos cuenta el narrador que Alba hacía gritos de júbilo cuando encontraba el chocolate que le escondía su abuelo, pero luego nos explica las verdaderas intenciones de Alba, pues “Esteban nunca supo que su nieta odiaba el chocolate y que lo comía por amor a él” (284), lo que indica que Alba en realidad lo hacía únicamente para complacer a su abuelo.

Asimismo, cuando Trueba prohíbe la radio en su casa para ignorar la existencia de Pedro Tercero y no tener que escuchar su música revolucionaria,

no sospechaba que Pedro Tercero García era el mejor amigo de su hijo Jaime, ni que se reunía con Blanca cada vez que ella salía con su maleta de payaso tartamudeando pretextos. Tampoco sabía que algunos domingos asoleados llevaba a Alba a trepar a los cerros, se sentaba con ella en la cima a observar la ciudad y a comer pan con queso, y antes de dejarse caer rodando por las laderas, reventados de la risa como cachorros felices, la hablaba de los pobres, los oprimidos, los desesperados y otros asuntos que Trueba prefería que su nieta ignorara (320-321).

Este tipo de comentarios los hace el narrador igualmente sobre personajes secundarios, como Nicolás, quien “nunca se enteró que detrás de la camioneta de policías y los papeleos interminables, estaba la influencia de su padre, que no estaba dispuesto a permitir esa aventura” (238), refiriéndose a su fallido intento de elevarse en globo.

Todos los ejemplos anteriores son comentarios explícitos, cuyas ramas son la interpretación, el juicio y la generalización. Y dado que la interpretación es la rama más amplia que abarca a la explicación en general, los ejemplos anteriores se consideran interpretaciones, pero los hemos mencionado aparte porque merecían especial atención por el papel muy audible del narrador en ellos.

a. Interpretación

Como acabamos de comentar, en algunas ocasiones la interpretación es más audible que en otras. Una muestra de su gran audibilidad es que el narrador haga referencia a su comentario empleando dos puntos antes de su interpretación, dándonos a entender que lo que viene tras los dos puntos es la explicación a la narración que los precede.

Apreciamos en la novela muchos ejemplos donde la interpretación es introducida por dos puntos:

El narrador heterodiegético nos cuenta que las campesinas rezan el rosario con Férula y escuchan las consignas de Clara, y tras los dos puntos, nos explica la razón en DIL, valiéndose del sistema lectal de las campesinas al usar la denominación “patrona” en lugar de “Clara”: “Las mujeres la escuchaban [a Clara] risueñas y avergonzadas, por la misma razón por la cual rezaban con Férula: para no disgustar a la patrona” (113).

En otro fragmento, el narrador nos cuenta que Trueba, atareado con la política y los negocios, no se da cuenta de los desgastes de la casa ni de la pobreza en la que vive su familia. Pero acto seguido nos revela la razón y justifica su actitud con que “no actuaba así por avaricia: su familia había dejado simplemente de interesarle” (312).

El narrador heterodiegético hace interpretaciones con dos puntos incluso para interpretar las palabras de personajes secundarios. Por ejemplo, nos explica que el administrador de *Las Tres Marías* es un hombre derrotado por su propio pesimismo: “Sus noticias eran una serie de infortunadas casualidades: se helaron las fresas, las gallinas se contagiaron de moquillo, se apretó la uva” (319), lo que implica que el administrador en realidad quiere transmitir que las cosas están muy revueltas en el campo. Acto seguido, el narrador heterodiegético corrobora las frases del administrador. Dice: “El administrador tenía razón: las cosas estaban muy revueltas en esos años”(320).

Igualmente, percibimos esta técnica de usar dos puntos antes de la interpretación en las narraciones homodiegéticas de Trueba:

Cuando la familia Trueba regresa a la ciudad por el embarazo de Clara de los gemelos, Trueba nos narra en primera persona que todo le ponía los nervios de punta, luego explica la razón tras los dos puntos: “Procuraba mantenerme ocupado, pero no era suficiente: estaba siempre de mal humor” (120).

Lo mismo ocurre en el siguiente ejemplo donde Trueba nos interpreta la razón por la que nunca le han gustado los masajes: “Me habían recomendado que me diera masajes, pero nunca me gustó eso: detesto que me toquen manos mercenarias” (121).

Volviendo al narrador heterodiegético, observamos que se vale de la interpretación para explicarnos la razón de algunas acciones que, de por sí, nos pueden resultar dudosas o ilógicas.

Por ejemplo, cuando Pedro Tercero habla a los campesinos sobre las futuras elecciones y les aconseja votar a los socialistas y reclamar sus derechos y libertad, “los demás lo escuchaban porque el muchacho era el héroe perseguido por los patrones, pero en el fondo estaban convencidos de que hablaba tonterías” (200), pues es muy dudoso para ellos que los socialistas ganen.

Asimismo, cuando Esteban García toma la mano de la niña Alba y la apoya en su sexo endurecido, pregunta a Alba si sabe lo que es y, sorprendentemente, sí conocía la respuesta: “- Tu pene –respondió ella, que lo había visto en las láminas de los libros de medicina de su tío Jaime y en su tío Nicolás cuando paseaba desnudo haciendo sus ejercicios asiáticos” (296). Su respuesta, tal como nos cuenta el narrador, hizo que Esteban García se sobresaltara. Acción obvia y muy lógica, ya que es muy raro que una niña de la edad de Alba sepa lo que es. Pero para el narratario –o el lector– hay una razón lógica para ello gracias a los conocimientos previos que Alba obtuvo de sus tíos.

En otro fragmento, tras informarnos de que Alba le debe al profesor Sebastián Gómez el apodo de “condesa”, el narrador nos explica que la causa del apodo es que su abuelo la mandó el primer día de clases en el automóvil con chofer. Acto seguido, y dada la casualidad de que realmente Alba puede conseguir el título de “condesa” gracias a Jean de Satory, el narrador hace constancia del “acierto casual” para sacar al narratario –y/o el lector– de dudas y desconciertos:

“El apodo era un acierto casual, porque Gómez no podía saber que, en el caso improbable de que ella algún día quisiera hacerlo, podía desenterrar el título de nobleza de

Jean de Satigny que era una de las pocas cosas auténticas que tenía el conde francés que le dio el apellido” (334).

Otras veces, el narrador heterodiegético usa la interpretación para darnos su propia opinión de los sucesos.

Por ejemplo, tras la muerte de Clara, *Las Tres Marías* estaba destrozada y nadie cuidaba de ella, salvo por Alba, según el comentario explícito y personal del narrador a nivel de la historia: “En realidad, nunca habían vivido mejor desde la muerte de Clara, porque por primera vez había alguien en la casa que se preocupaba de la organización doméstica y disponía lo que iba a parar en la olla” (362).

Trueba por su parte, en su narración autodiegética, usa la interpretación para explicarnos su visión de los hechos, en un intento suyo de que simpaticemos con él.

Nos explica, por ejemplo, que temía las habladurías por la forma en que Clara logró encontrar la cabeza de su madre donde los sabuesos fracasaron, y que “por eso, y no por desidia, como se dijo años más tarde, la sombrera se guardó en el sótano a la espera de una ocasión adecuada para darle cristiana sepultura” (131).

Igualmente, cuando nos narra que el niño Esteban García ha sido quien lo condujo hasta el paradero de Pedro Tercero García, nos informa de que el niño es su nieto, y nos adelanta la importante información de su terrible papel en la vida de la familia, en un intento suyo de ganar nuestra simpatía por adelantado: “Era mi nieto, pero yo no lo sabía y sólo ahora, debido a las terribles cosas que han ocurrido por obra suya, me he enterado del parentesco que nos une” (212).

Asimismo, en un intento de defenderse y justificarse, Trueba nos explica la razón por la que apoyaba el golpe militar que él llamaba “intervención militar”, adelantándonos al mismo tiempo que en su momento no sabía que las cosas iban a ir de mal en peor: “En ese momento nadie sabía que las cosas iban a ocurrir como ocurrieron. Pensábamos que la intervención militar era un paso necesario para la vuelta a una democracia sana, por eso me parecía tan importante colaborar con las autoridades” (386).

b. Juicio

Puesto que el juicio es una explicación cuya base es la evaluación moral, entonces es la explicación del comportamiento de los personajes y de las circunstancias que los rodean. Al igual que la interpretación, el juicio puede encontrarse tanto en las narraciones homodiegéticas, como en las heterodiegéticas.

En la primera aparición de Trueba como narrador, apreciamos en su monólogo primero una interpretación de la razón por la que tenía prohibido el licor en la mina y también en su casa: “Tampoco lo tenía en mi casa, porque siempre he pensado que la soledad y el aburrimiento terminan por convertir al hombre en alcohólico” (28); acto seguido, plantea un juico de esta interpretación: “Tal vez el recuerdo de mi padre, con el cuello desabotonado, la corbata floja y manchada, los ojos turbios y el aliento pesado, con un vaso en la mano, hicieron de mí un abstemio” (28).

Por otro lado, notamos la presencia de la técnica del juicio distintas veces en la narración heterodiegética como sigue:

Severo se ponía de mal humor por el hecho de que Marcos dormía desnudo –salvo por un taparrabos– en el corredor, “pero que Nívea disculpaba, porque Marcos la había convencido de que así predicaba el Nazareno” (16).

Asimismo, en el funeral de Rosa, “[...] había comodidad para llorar a gusto, desahogando con el buen pretexto de la muerte ajena, otras tristezas propias” (37).

La Nana a su vez vigilaba las sesiones de espiritismo de Clara con el pretexto de ofrecer tacitas de café, “pero no lo hacía para cuidar a Clara de sus propios excesos, sino para verificar que nadie se robara los ceniceros” (133).

Y Blanca “tan bien imitaba los síntomas de las más diversas enfermedades, que hubiera podido engañar a una junta de médicos” (180).

Igualmente, “poco a poco el funeral del Poeta se convirtió en el acto simbólico de enterrar la libertad.” (400), lo que subraya que la libertad dejó de existir en el país donde transcurre la novela. Es como si la libertad hubiera muerto junto con el Poeta.

c. Generalización

La generalización consiste en comparar un suceso u objeto de la historia con los reales del universo no ficticio. Y al igual que las anteriores técnicas, apreciamos la generalización tanto en las narraciones heterodiegéticas como en las homodiegéticas.

De las generalizaciones empleadas en las narraciones heterodiegéticas:

Durante el funeral de Rosa, Severo del Valle y sus hijos mayores “iban de luto, silenciosos y sin lágrimas, como corresponde a las normas de tristeza en un país habituado a la dignidad del dolor” (41).

Cuando Esteban Trueba sale en busca de Pancha García, ella nota su presencia “[...] pero siguió caminando sin mirarlo, por la costumbre ancestral de todas las mujeres de su estirpe de bajar la cabeza ante el macho” (64).

Hablando de lo incansable que es Tránsito Soto, el narrador comenta que nunca se queja de nada, “como si tuviera la virtud tibetana de dejar su mísero esqueleto de adolescente en manos del cliente y trasladar su alma a una región lejana” (76).

Pedro García nunca se imagina que su hijo y Blanca se encuentran juntos “porque esa posibilidad no estaba en el orden natural del mundo” (182).

Cuando Pedro Tercero García reúne a los campesinos para convencerles de que voten al nuevo candidato del Partido Socialista, ellos desconfían, pues “la experiencia les había enseñado que el zorro siempre acaba por comerse a las gallinas, a pesar de las baladas subversivas que andaban de boca en boca cantando lo contrario” (200).

Cuando Trueba le pregunta a Esteban García por su nombre y se entera de que lleva el suyo, no le da vueltas al asunto porque “a menudo los inquilinos usaban los nombres de sus patrones para bautizar a los hijos, como señal de respeto” (298).

En las narraciones homodieéticas ocurre algo similar:

Dice Trueba que, tras la muerte de Rosa, creía que nunca más podría reírse ni perseguir una ilusión. Pero acto seguido corrige, mediante una generalización, lo que acaba de decir: “Pero nunca más es mucho tiempo. Así he podido comprobarlo en esta larga vida” (43).

Asimismo, Alba, revelada ya como narrador-protagonista, en un intento de cesar el dolor y la sangre, intenta organizar las piezas del rompecabezas que empezó en *La Perrera*. Está convencida de que cada pieza tiene una ubicación precisa en el rompecabezas, y que si logra terminarlo, daría sentido a cada una de estas piezas y que el resultado sería armonioso: “Cada pieza tiene una razón de ser tal como es, incluso el coronel García” (444).

Cabe detenernos aquí para analizar dos generalizaciones que, desde nuestra opinión personal, son las más importantes de esta novela:

La importancia de la primera reside en que prácticamente es la mayor interpretación que se podría dar en la novela. En el siguiente fragmento, aunque el narrador habla de las cartas que escribía Trueba a su madre y a su hermana para escabullirse de

tener que verlas, se efectúa una generalización muy importante porque refleja la opinión personal del autor implícito y a su vez de la autora: “Todo se podía decir por carta” (73).

La novela en sí es una gran carta que escribe Alba para salvar la historia de su familia del olvido, lo que convierte la obra en una “semi-autobiografía” de Isabel Allende quien, a su vez en la vida real, escribía una carta para despedirse de su abuelo. Una carta que se extendió tanto que se convirtió en la novela objeto de nuestro estudio.

La segunda generalización nos llama la atención por la gran audibilidad del narrador en ella. El narrador no sólo se basta con usar la generalización para hacernos oír su voz, sino que además la pone entre corchetes para resaltar la ironía que establece con el narratario a expensas de los personajes:

“Entretanto Jaime y Nicolás crecían separados del binomio femenino, de acuerdo con el principio de aquellos tiempos de que «hay que hacerse hombres»” (135).

El hecho de que el narrador no se contente con tan sólo informarnos de esta generalización, sino que hace hincapié en ella, nos lleva a pensar que la mano del autor implícito juega entre bastidores para subrayar la idea de que la obra es una gran carta donde el uso de los corchetes es normal porque hay un lector al cual llegan las palabras escritas del narrador y, a su vez, del autor implícito³⁹.

3.1.3. Fiabilidad

Antes de entrar en detalle en el análisis de la fiabilidad de los narradores en la novela en cuestión, hay que hacer hincapié en que el hecho de que el narrador sea irónico, no significa que no sea fidedigno, pues, como comentamos, cuando la comunicación se da entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico aunque fidedigno. En cambio, si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y que el narrador no es fidedigno.

Ahora bien. Una vez establecida la diferencia entre narrador irónico y narrador no fidedigno, recordamos que, como comentamos, el terreno de lo fidedigno es el discurso y

39 Lo mismo se podría aplicar al uso de los dos puntos introductorios antes de las interpretaciones.

por lo tanto los narradores extradiegéticos suelen ser fidedignos, ya que sus valores suelen ser compatibles con los valores del autor implícito.

Los intradieгéticos, en cambio, suelen ser menos fidedignos –o incluso pueden llegar a ser no fidedignos, sobre todo si son homodieгéticos–, porque son también personajes del mundo ficticio, por lo que estarían sometidos a un conocimiento limitado o a una personal involucración, entre otros, como vemos a continuación.

3.1.3.1. Narrador no fidedigno

Como acabamos de comentar, los narradores intradieгéticos son los que suelen ser no fidedignos; por tanto, en la novela objeto de nuestro estudio, los narradores que se podrían considerar no fidedignos, o como mínimo, los menos fidedignos, son Alba y Trueba, al ser personajes de la historia.

Cuando el narrador se vale en su relato de la omnisciencia selectiva, observamos un cierto grado de limitado conocimiento; lo que nos lleva a considerar al narrador como no fidedigno. El narrador se distancia ofreciendo una visión de los hechos a través de los ojos de uno o más personajes quienes, al ser parte del mundo ficticio, están influenciados por las circunstancias y los sucesos de la historia; por consiguiente, son menos fidedignos que los narradores extradiegéticos.

La siguiente narración nos ayuda a un mejor entendimiento de lo anterior:

“Tenía los ojos cerrados, pero la niña, por efecto de las sombras, la distancia o la imaginación, creyó ver una expresión suplicante y humillada” (46).

Este ejemplo subraya la idea de que cuando la omnisciencia selectiva está basada en la visión de un narrador joven –como en el caso de la niña Clara mientras observa al doctor Cuevas diseccionar a su hermana Rosa–, es muy obvio el limitado conocimiento del personaje por su corta edad. Hecho del cual Alba, como narradora heterodieгética, es muy consciente. Tan consciente que en vez de llamar a Clara por su nombre, opta por decir “la niña” e intenta interpretar la causa de la expresión suplicante que divisa Clara en su difunta hermana, alegando la razón a “efecto de la sombra, la distancia o la imaginación”, para así intentar ofrecer una visión más fiel de los hechos y no sonar no fidedigna.

Otra razón por la que el narrador podría ser no fidedigno es la coloración de su historia por razones de valor-esquema, como cuando Alba opta por ofrecernos los detalles

del abuso de la difunta Rosa, a manos del ayudante del doctor Cuevas, únicamente la segunda vez que menciona el tema, desde la visión de Clara. Por eso no menciona nada sobre el abuso la primera vez que nos explica lo ocurrido en la cocina tras la disección.

La primera vez dice:

Trabajaron hasta las cuatro de la mañana, hora en la que el doctor Cuevas se declaró vencido por el cansancio y la tristeza y salió. En la cocina quedó Rosa en manos del ayudante, que la lavó con una esponja, quitándole las manchas de sangre, le colocó su camisa bordada para tapar el costurón que tenía desde la garganta hasta el sexo y le acomodó el cabello. Después limpió los vestigios de su trabajo (36).

Y sólo la segunda vez, mediante la omnisciencia selectiva y la perspectiva de Clara, nos describe al detalle lo que el ayudante del doctor Cuevas le hizo a Rosa:

Se quedó hasta que el doctor Cuevas se lavó en el fregadero y se enjuagó las lágrimas, mientras el otro limpiaba la sangre y las vísceras. Se quedó hasta que el médico salió poniéndose su chaqueta negra con un gesto de mortal tristeza. Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas, la lavó con una esponja, le puso su camisa bordada y le acomodó el pelo, jadeando (46).

Esteban Trueba, a su vez, dado su carácter conflictivo, merece especial atención en cuanto a su papel como narrador porque su personal involucración de principio a fin en los acontecimientos narrados, además de su narcisismo, nos hacen dudar más de una vez antes de creer sus palabras. Por eso, tendemos a clasificarlo como narrador no fidedigno, al menos hasta finales de la novela.

Por ejemplo, cuando nos habla de Tránsito Soto por primera vez, introduce su narración haciendo hincapié en que no es “hombre de prostitutas”. Sin embargo, a causa de sus actos a lo largo de la historia, entre las tantas violaciones que cometió y su propia afirmación de que “sólo” recurre a las prostitutas cuando vive durante largo tiempo en soledad, resulta poco creíble que él no sea hombre de prostitutas. El simple hecho de que recurre a prostitutas, aunque sea en pocas ocasiones, significa que es “hombre de prostitutas”. Alegaciones como éstas hacen que el narratorio –o narratorios– dude de la honestidad de Trueba, pues da la impresión de que intenta ganarse la compasión y el respeto de sus narratorios a costa de su fiabilidad. Lo cual nos lleva a creer que Trueba, como narrador, no es fiable, y, por tanto, se considera no fidedigno. Dice Trueba:

Esa noche me emborraché. En parte porque lo necesitaba y en parte por venganza, me fui al burdel más conocido de la ciudad, que tenía un nombre histórico. Quiero aclarar que no soy hombre de prostitutas y que sólo en los

períodos en que me ha tocado vivir solo por un tiempo largo, he recurrido a ellas. No sé lo que me pasó ese día, estaba picado con Clara, andaba enojado, me sobraban energías, me tenté (122).

El párrafo demuestra que cuando el lenguaje del narrador contiene contradicciones internas, imágenes de doble filo y similares, puede tener un efecto contraproducente; lo que socava la confianza de sus narratarios, como comentamos en la parte teórica. Incluso vemos, en la última frase del ejemplo, cómo Trueba justifica su acto en un intento de conseguir la compasión de los narratarios. El hecho de que Trueba intente justificarse revela claramente sus dudas sobre si será creído o no, lo que refleja que incluso él mismo sabe perfectamente lo poco creíble que suena.

Muestra del gran empeño de Trueba en ganarse nuestra confianza y convencernos de que es fidedigno, es su insistencia en acentuar que no es “hombre de prostitutas”. Por ello, clausura su narración en esta parte de la novela subrayando lo mismo: “No habría mencionado este episodio si Tránsito Soto no hubiera jugado un papel tan importante para mí mucho tiempo después, porque, como ya dije, no soy hombre de prostitutas” (126).

Es cierto que el narrador heterodiegético subraya esta misma idea en los comienzos de la novela: “Esteban iba al lupanar porque era el único lugar de diversión del pueblo, pero no era hombre de prostitutas. No le gustaba pagar por lo que podía obtener por otros medios. A Tránsito Soto, sin embargo, la apreciaba. La joven lo hacía reír” (76), y por consiguiente, podríamos preguntarnos si lo que intenta el narrador es apoyar las palabras de Trueba para darles valor y fiabilidad; lo que haría de Trueba un narrador fidedigno.

Pero si tomamos en consideración el hecho de que este narrador heterodiegético es en realidad su nieta Alba, disponemos de más campo para dudar, no de las palabras de Alba en este caso, sino de su fuente de información.

Si nos fijamos en el hecho de que la novela es una autobiografía de la familia, escrita por Trueba y Alba, lo más probable es que Trueba haya convencido a su nieta de esta lógica suya, y ella, a su vez, nos informa de lo mismo. Además, Alba, aun como narradora heterodiegética, sigue formando parte del mundo ficticio y sigue siendo una narradora intradiegética que, dada su personal involucración en los hechos, podemos dudar de su objetividad, así como de su grado de fiabilidad; sobre todo tras ser infectada por las palabras de su abuelo.

Otra muestra de que Trueba es un narrador no fidedigno, y que Alba no ejercía su papel de narradora heterodiegética con la intencionada idea de apoyar las palabras de

Trueba como preámbulo para que los narratarios lo consideren un narrador fidedigno sino que ha sido infectada por las palabras de su abuelo, es que a menudo los hechos contradicen el punto de vista de éste.

Un ejemplo de gran interés e importancia en este punto es la tendencia política de Esteban Trueba quien estaba convencido, a lo largo de la mayor parte de la novela, de que la mejor forma de derrocar a los socialistas era la fuerza, y que era la única manera de salvar su patria. Por supuesto, los hechos posteriores demuestran lo contrario:

Todo el mundo sabe que fui el principal enemigo de los marxistas, el primero que se opuso a la dictadura comunista y se atrevió a decir en público que sólo los militares podían impedir que el país cayera en las garras de la izquierda. [...] En ese momento nadie sabía que las cosas iban a ocurrir como ocurrieron. Pensábamos que la intervención militar era un paso necesario para la vuelta a una democracia sana, por eso me parecía tan importante colaborar con las autoridades (386).

Y no sólo los hechos contradicen el punto de vista de Trueba, sino que además los puntos de vista de otros personajes chocan constantemente con el suyo y, por consiguiente, surgen sospechas en la mente del narratario y, a su vez, del lector.

En el ejemplo que presentamos a continuación, Trueba contradice la suposición que tiene Alba de él sobre sus principios acerca de los pobres:

“No es cierto que yo partiera del principio de que si los conocimientos del veterinario alcanzaban para los animales, también servían para los pobres, como dice mi nieta cuando quiere ponerme furioso. Lo que pasaba era que no se conseguían médicos por esos andurriales” (60).

En el siguiente, contradice lo dicho sobre que ha matado a hombres en su vida, pues la gente dice que lo ha hecho, pero él insiste en que no, en un intento suyo de que los lectores simpaticen con él:

Yo sé lo que dicen de mí. Dicen, entre otras cosas, que he matado a uno o a varios hombres en mi vida. Me han colgado la muerte de algunos campesinos. No es verdad. Si lo fuera, no me importaría reconocerlo, porque a la edad que tengo esas cosas se pueden decir impunemente. Ya me falta muy poco para estar enterrado. Nunca he matado a un hombre y lo más cerca que he estado de hacerlo fue ese día que tomé el hacha y me abalancé sobre Pedro Tercero García (215-216).

Incluso décadas más tarde, en su presente narrativo, mantiene sus posturas:

Nadie me va a quitar de la cabeza la idea de que he sido un buen patrón. Cualquiera que hubiera visto Las Tres Marías en los tiempos del abandono y la

viera ahora, que es un fundo modelo, tendría que estar de acuerdo conmigo. Por eso no puedo aceptar que mi nieta me venga con el cuento de la lucha de clases, porque si vamos al grano, esos pobres campesinos están mucho peor ahora que hace cincuenta años. Yo era como un padre para ellos. Con la reforma agraria nos jodimos todos (58-59).

De los ejemplos anteriores observamos que el carácter narcisista de Trueba destaca en todas sus interpretaciones, lo que confirma nuestras sospechas sobre la fiabilidad de sus palabras. Vemos cómo siempre tiene una razón o una excusa para sus actos. Nunca se arrepiente ni confiesa haber cometido un error sin dar explicación por ello, al menos hasta los últimos capítulos de la novela. Lo que nos lleva a cuestionarnos si realmente podemos fiarnos de sus palabras.

Ahora bien, es cierto que la cualidad de ser no fidedigno es generalmente constante a lo largo de una narración, pero a veces puede fluctuar. Esta novela es un excelente ejemplo de que a medida que avanza la historia, el narrador se hace más fidedigno.

El objetivo principal de esta novela es salvar la historia de la familia Trueba del olvido, misión llevada a cabo por sus dos principales narradores, Alba y Esteban Trueba. Siendo ellos los encargados de escribir la biografía de la familia, su mayor interés es contar la historia de la familia tal como ha sucedido porque lo que hace que la historia sea interesante es la preocupación del narrador por su propia fiabilidad.

Así, de los casos en los que Trueba, como narrador, intenta ser fidedigno, observamos el siguiente pasaje en donde nos explica cómo podía escribirle acrósticos a Rosa:

“También le enviaba [a Rosa] acrósticos. No sé versificar, pero había un librero español que era un genio para la rima, donde mandaba a hacer poemas, canciones, cualquier cosa cuya materia prima fuera la tinta y el papel” (30).

Igualmente, vemos cómo Trueba, ya en su lecho de muerte, una vez destapada toda la realidad, empieza a sonar más creíble y a confesar sus errores. Puede que sea porque sólo entonces deja el narcisismo aparte y empieza a darse cuenta de algunos de los horrores que cometió, o que pudo haber cometido, tanto a nivel personal y moral:

Yo estaba como en otro mundo, confundido y aterrado de mi propia violencia, agradecido de que Pedro Tercero escapara, porque estaba seguro de que si hubiera caído al suelo, yo le habría seguido dando con el hacha hasta matarlo, destrozarlo, picarlo en pedacitos, con la misma decisión con que estaba dispuesto a meterle un tiro en la cabeza (215).

Como a nivel intelectual y político: “Empecé a pensar que me había equivocado en el procedimiento y que tal vez no era ésa la mejor solución para derrocar al marxismo” (389).

Por su parte, el mayor ejemplo de la fiabilidad de Alba, sobre todo al final de la novela, cuando hace de narrador autodiegético, es que nos indica que cree que su papel en la vida no es la venganza, y que quiere olvidar todo lo ocurrido para empezar una nueva vida sin resentimientos ni rencores:

Y ahora yo busco mi odio y no puedo encontrarlo. Siento que se apaga en la medida en que me explico la existencia del coronel García y de otros como él, que comprendo a mi abuelo y me entero de las cosas a través de los cuadernos de Clara, las cartas de mi madre, los libros de administración de Las Tres Marías y tantos otros documentos que ahora están sobre la mesa al alcance de la mano. Me será muy difícil vengar a todos los que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable (444).

Igualmente nos informa sin tapujos de que está embarazada y que ni siquiera sabe quién es el padre pero que, independientemente de quién lo sea, ya ha encontrado paz suficiente para aceptar el hecho de que, al fin y al cabo, la criatura a la que gesta es hija suya:

Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio, sino sólo llenar estas páginas mientras espero el regreso de Miguel, mientras entierro a mi abuelo que ahora descansa a mi lado en este cuarto, mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía (444).

3.1.3.2. *Narrador fidedigno*

Acabamos de ver ejemplos donde los narradores homodiegéticos son fidedignos, o al menos, intentan serlo. Sin embargo, el narrador de omnisciencia autorial suele ser el más fidedigno de todos porque, al no formar parte de la historia que narra –al menos en aquél momento si la narración es de Alba–, su único objetivo es transmitírnosla de la manera más fiel posible. Apreciamos que está haciendo lo posible por contarnos lo que ha ocurrido de verdad. Incluso cuando nota que sus palabras podrían sonar no fidedignas, es el primero en justificarlas dándole así un sentido a lo que a primera vista podría parecer no fidedigno.

Este narrador intenta ser tan fidedigno que incluso justifica algunas acciones de los personajes con los que suele diferir en el punto de vista y sobre los que a veces habla sarcásticamente.

Esteban Trueba es el mayor ejemplo de esta situación. En el siguiente párrafo, el narrador heterodiegético exagera en la descripción del mal genio de Trueba, tanto que recurre a la ironía:

Desde muy pequeña Alba tuvo la responsabilidad de poner flores frescas en los jarrones. Abría las ventanas para que entrara a raudales la luz y el aire pero las flores no alcanzaban a durar hasta la noche, porque el vozarrón de Esteban Trueba y sus bastonazos, tenían el poder de espantar a la naturaleza. A su paso huían los animales domésticos y las plantas se ponían mustias. Blanca criaba un gomero traído del Brasil, una mata escuálida y tímida cuya única gracia era su precio: se compraba por hojas. Cuando oían llegar al abuelo, el que estaba más cerca corría a poner el gomero a salvo en la terraza, porque apenas el viejo entraba a la pieza, la planta agachaba las hojas y empezaba a exhumar por el tallo un llanto blancuzco como lágrimas de leche (277).

Sin embargo, y a pesar de que el narrador en cuestión desapruueba el carácter de Trueba, intenta mantenerse fidedigno, dándole explicaciones a algunas de las acciones de Trueba que puedan sonar sospechosas o despreciables. Como cuando explica la razón por la que la sombrerera con la cabeza de la madre de Clara permaneció en el sótano durante mucho tiempo:

Discutieron la posibilidad de enterrarla como Dios manda, pero habría sido un papeleo interminable conseguir que abrieran la tumba para incluir lo que faltaba y, por otra parte, temían el escándalo si se hacía pública la forma en que Clara la había encontrado donde los sabuesos fracasaron. Esteban Trueba, temeroso del ridículo como siempre fue [...] sabía que bastaba una insignificancia, como el asunto de la cabeza de su suegra, para que volvieran las habladurías. Por eso, y no por desidia, como se dijo años más tarde, la sombrerera se guardó en el sótano a la espera de una ocasión adecuada para darle cristiana sepultura (130-131).

También observamos cómo, en la mayoría de las ironías del narrador, lo que hace realmente es darnos a entender la visión de los demás personajes de aquella época sobre el personaje, u objeto, blanco de su ironía, para subrayar que es un narrador fidedigno.

Por ejemplo, el coche de Severo que se desplaza a quince y “hasta” a veinte kilómetros. Para entonces –comienzos del siglo XX– el coche era un invento nuevo, y es lógico que para la gente de aquella época fuera un invento que circulara a una velocidad suicida: “Era un prodigio mecánico que se desplazaba a la velocidad suicida de quince y hasta veinte kilómetros por hora” (127).

Lo mismo ocurre al describir al padre Restrepo como “santo varón”, pues para aquella época, los sacerdotes y curas tenían un poder e influencia demasiado estimados por el pueblo. E hicieran lo que hicieran, siempre la gente los veía con buenos ojos, como hombre santos: “Alguien desenterró la historia de la mudez de Clara durante su infancia y la acusación del padre Restrepo, aquel santo varón que la Iglesia pretendía convertir en el primer beato del país” (131).

Igualmente, Jaime estaba tan hechizado por el amor de Amando, que lleva al narrador a describirnos, sarcásticamente, que Amanda le tenía hipnotizado como una gallina. Pero a pesar de la ironía, Jaime, para la edad que tenía, era de esperar que se sintiera tan atraído por ella como para sentirse hipnotizado: “La sonajera de pulseras que acompañaba a la joven lo distraía de sus estudios y tenía que hacer un gran esfuerzo para no seguirla por la casa como una gallina hipnotizada” (230).

En cuanto a la omnisciencia neutral, observamos que su narrador trata de ser fidedigno usando adverbios de duda cuando no está seguro de lo que narra o, simplemente, alegando lo dicho al personaje en cuestión para no asumir la responsabilidad de la información dada y, por tanto, liberarse de la carga de ser juzgado por ella.

He aquí algunos ejemplos de omnisciencia neutral cuyo narrador es fidedigno, o al menos, trata de serlo:

“El doctor Cuevas ofreció, a quien quiso oírlo, la explicación perfectamente razonable de la muerte de la joven, debida, según él, a una neumonía fulminante” (38).

Trueba consideró que era el momento de salir en defensa de los intereses de la patria y los del Partido Conservador, puesto que nadie mejor que él podía encarnar al político honesto e incontaminado, según él mismo lo decía, y agregaba que se había levantado con su propio esfuerzo, dando trabajo y buenas condiciones de vida a sus empleados, dueño del único fundo con casitas de ladrillo (232).

Los cuartos más apartados de la casa fueron destinados a la manía de Jean por la fotografía. Allí instaló sus lámparas, sus trípodes, sus máquinas, Rogó a Blanca que no entrara jamás sin autorización a lo que bautizó “el laboratorio”, porque, según explicó, se podían velar las placas con la luz natural (259).

“Se quedó toda la tarde pensativo, rumiando el cuento del zorro y las gallinas, y tal vez ése fue el instante en que el niño comenzó a hacerse hombre” (148).

“En la gran casa de la esquina los recibió Clara sin hacer preguntas, o tal vez se las hizo directamente a los naipes o a los espíritus” (251).

“Tenía treinta y ocho años, al menos éstos confesaba” (192).

Así, preposiciones como “según”, y locuciones adverbiales como “tal vez” y “al menos”, alegan las palabras a confesión del personaje o personajes en cuestión; por tanto, sirven para reflejar la omnisciencia neutral.

Incluso cuando se opta por la omnisciencia selectiva, en las escasas interrupciones de parte del narrador heterodiegético, cuando usa la omnisciencia autorial o neutral, intenta dar explicaciones razonables a lo narrado para mantener su fiabilidad:

“Tenía los ojos cerrados, pero la niña, por efectos de las sombras, la distancia o la imaginación, creyó ver una expresión suplicante y humillada” (46).

Así, alude la razón a suposiciones de las cuales no está seguro, para mantener su posición neutral señalando que tiene dudas acerca de la razón de lo que vio Clara.

Igualmente, en el pasaje de omnisciencia multiselectiva que presentamos anteriormente⁴⁰, el uso de los miembros de la familia como testigos de la aparición espectral de Férula resalta la fiabilidad del narrador; sobre todo en una obra de espíritus como ésta, donde es normal la aparición de espíritus ultramundanos. Así, para romper con la no fiabilidad de la omnisciencia multiselectiva –por depender de la visión de personajes de la novela– el narrador nos informa al principio del pasaje que todos estaban de acuerdo en lo ocurrido, para así darle fiabilidad a una narración que, por lo general, se clasificaría como no fidedigna.

3.1.4. Receptores

3.1.4.1. Narratario

Para determinar si existen narratarios o no en la novela, debemos preguntarnos ¿a quién se dirigen los narradores de la misma?. Llegados a este punto, hay que prestar una gran atención a que, dado que la novela objeto de nuestro estudio es en sí un diario de la familia Trueba, escrito por su nieta Alba, y basado en los *Cuadernos de anotar la vida* de Clara y los recuerdos de Esteban Trueba presentados en forma de monólogos, entre otros recursos; dado todo esto, los narratarios juegan un papel muy importante en la novela; al fin y al cabo, son los destinatarios finales del diario en cuestión.

40 Véase la omnisciencia multiselectiva, pp. 122-123.

Ahora bien, puesto que cada narrador evoca a un narratario, o narratarios, de su mismo nivel narrativo, una vez que hemos analizado a los narradores, nos resultan ya más obvios sus niveles correspondientes en los narratarios.

En esta novela existen tres narradores: Trueba, Alba y el narrador extradiegético anónimo. Y Alba a su vez, aun perteneciente al nivel intradiegético, ejerce tanto de narradora heterodiegética como de narradora homodiegética en sus dos modos: testigo y protagonista.

Normalmente, un narrador extradiegético evoca igualmente a un narratario extradiegético, pero en esta novela, dada su forma de diario, la presencia de este narrador extradiegético es tan escasa que apenas la notamos, y cuando lo hacemos nos resulta algo difícil distinguirla de las narraciones heterodiegéticas de Alba. Por consiguiente, podemos decir que el narrador extradiegético de esta novela se dirige a un narratario también extradiegético, aunque notamos su presencia en muy escasas ocasiones.

Esteban Trueba en cambio, al ser un narrador intradiegético, evocaría a un narratario también intradiegético, que en este caso es Alba porque, aunque definimos la narración de Trueba como una serie de monólogos, en realidad él redacta la historia de la familia junto con Alba hasta que le llega la hora y muere en su lecho al lado de ésta. Y es ella la que se encarga de apuntar lo que le narra su abuelo. La prueba de que Trueba únicamente narra y Alba escribe, es que Trueba nos explica personalmente que sólo había una única vez en la que no pudo hablar de lo sucedido y por tanto optó por intentar escribirlo. Es aquella vez que se encontró afectado por la muerte de Clara: “No puedo hablar de eso. Pero intentaré escribirlo” (302).

Aparte de esta única vez, Trueba le narra a Alba los sucesos que ella no llegó a vivir; por tanto, ella es el narratario de Trueba.

Ahora bien, si nos ceñimos a las normas didácticas, en lo que se refiere a los monólogos de Trueba, podemos interpretar que Trueba se dirige en esos casos a un destinatario cero. Como comentamos en el capítulo teórico, las narrativas epistolares y de diario son relatos: presuponen necesariamente un público; el monólogo interior, por otro lado, no tiene un sentido consciente del público. Expresa, y no comunica, los pensamientos del personaje; por tanto, tiene un destinatario cero.

Pero esos monólogos de Trueba son llamados así equívocamente porque en realidad constan de palabras que salen de su boca y que son apuntadas en el diario por Alba; lo que tacha la idea de que sean auténticos monólogos interiores.

Siendo eso así, ya podemos afirmar que Trueba tiene como narratario a Alba en todos los casos. Y dado que todo lo que narra Trueba lo hace de forma oral y no escrita – salvo por esa única vez que acabamos de mencionar arriba–, Alba se considera narratario oyente, salvo en ésa vez, donde hacía de narratario lector cuando Trueba no podía hablar de la muerte de Clara y, por consiguiente, opta por intentar escribir sobre ello.

Todo ésto nos lleva al siguiente punto: la dilucidación sobre el narratario al cual se dirige Alba en el diario final. Alba tiene como objetivo salvar la historia de su familia del olvido y guardarla para siempre. Por ello, redacta el diario final basándose en todos los materiales que ha conseguido a lo largo de su vida, pasando por el momento en el que empieza a redactar en *La Perrera*, y llegando al diario que escribe junto con su Abuelo Esteban Trueba, valiéndose también de las historias y confesiones de éste.

Al encargarse Alba de salvar la historia de su familia, se convierte en una narradora potencial de la novela – ella que antes era el narratario de las partes contadas por Trueba–; lo que hace que en realidad se convierta a su vez en la última narradora de la historia. Una historia emprendida por Clara y reescrita más tarde por su nieta Alba con el fin de intentar salvar la historia de la familia Trueba del olvido y, a su vez, servir de lección a sus futuros hijos y nietos.

Es como si al final de la novela ambas mujeres se fusionaran, y la muestra de esa gran fusión entre las identidades de Clara y Alba es la forma en la que acaba la narración; lo cual apoya la hipótesis de que el espíritu de Clara podría ser en realidad nuestro anónimo narrador heterodiegético. Dice Alba en el penúltimo párrafo de la novela:

En algunos momentos tengo la sensación de que esto ya lo he vivido y que he escrito estas mismas palabras, pero comprendo que no soy yo, sino otra mujer, que anotó en sus cuadernos para que yo me sirviera de ellos. Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente, como decían las tres hermanas Mora, que eran capaces de ver en el espacio los espíritus de todas las épocas. Por eso mi abuela Clara escribía en sus cuadernos, para ver las cosas en su dimensión real y para burlar a la mala memoria (444).

Alba se siente la misma mujer que pasó por esto antes, aunque sabe perfectamente que se trata de otra mujer. De ahí observamos la gran fusión entre ambas mujeres, hasta tal punto que no sólo sus palabras se unen, sino también sus memorias, por eso dice: “Escribo, ella escribió”; para resaltar esta fusión.

Ahora bien, ya sabemos que el narratario de una carta es el corresponsal al que va dirigida la carta, pero el narratario de un diario es normalmente el escritor del diario. El que escribe el diario, como en el caso de Clara y Alba, narra los sucesos con el fin de salvarlos del olvido o para solucionar sus problemas sobre el papel. En cualquiera de los casos, el escritor está hablando consigo mismo, aunque este diario pueda estar destinado en último término a que los vean los futuros miembros de la familia Trueba. Por tanto, en primera instancia, Alba cuando ejerce de narradora se dirige a un narratario cero.

Así, vemos cómo Isabel Allende logra abordar todos los niveles y tipos de narratarios al igual que lo hace con los narradores. Vemos cómo logra insertar en su novela tanto a un narratario extradiegético cuando el narrador es extradiegético, como a uno intradiegético –Alba– cuando el narrador es Trueba, así como al narratario cero cuando el narrador es Alba.

Dejando paso al análisis de las demás facetas de los narratarios, podemos decir que, en cuanto al grado de participación de los mismos en la historia, el narratario extradiegético, al igual que su narrador, es heterodiegético, mientras que Alba como narratario, es heterodiegética en las narraciones de Trueba de las que no forma parte, y homodiegética cuando forma parte de la historia narrada. El narratario cero de Alba no tendría grado de participación porque no existe, y por tanto, tampoco tendría grado de audibilidad ni fiabilidad.

En cuanto al grado de audibilidad de los narratarios: La forma que está presente en la obra es la del narratario encubierto, que no es más que el destinatario silencioso del narrador, y correspondería a los casos en que el narrador está representado, sobre todo en el caso de los comentarios. Puesto que se trata de algún pasaje informativo o explicativo, por obligación presupondría a alguien que explica, y, por tanto, hay alguien al que se le está explicando, aunque implícitamente.

Cuando el narrador dice: “-Ven, Pancha –la llamó. No era una orden, sino más bien una súplica” (65), obviamente, se dirige a alguien en este comentario situado después de la voz citada de Trueba.

Y en esta narración heterodiegética pasa lo mismo: “El terremoto marcó un cambio tan importante en la vida de la familia Trueba, que a partir de entonces dividieron los acontecimientos en antes y después de esa fecha” (170). Esta información está obligatoriamente dirigida a alguien; y quién podría ser este alguien sino el narratario.

El narratario audible, en cambio, no lo encontramos en la novela puesto que no existe en ella ningún narratario explícitamente personificado al cual el narrador dirige la palabra directamente en segunda persona.

En cuanto al cuarto y último criterio, la fiabilidad: Al narratario extradiegético, generalmente se le concede fiabilidad al igual que su narrador correspondiente. Hecho que le hace distinto del lector real.

El narratario intradiegético, por su parte, puede ser no fidedigno y, por tanto, el blanco de la ironía compartida por el autor implícito y su lector. Caso que observamos muy pocas veces en esta novela que busca preservar la historia.

Aún así, podemos observar la no fiabilidad en las narraciones de Trueba acerca, por ejemplo, del hecho de que no es “hombre de prostitutas”; lo que nos llevaría a clasificar a Alba –su narrataria– de no fidedigna en dichas narraciones puesto que los valores del lector implícito evocado por el autor implícito están en desacuerdo con aquellos del narratario evocado por el narrador: Alba como narrataria está coloreada por las narraciones de Trueba que comentan su posición con respecto a las prostitutas. Sin embargo, puesto que a finales de la novela Trueba se vuelve fidedigno, Alba a su vez, como narrataria, se consideraría fidedigna en este caso.

3.1.4.2. *Paranarrador y paranarratario*

Existen muy pocas narraciones secundarias dentro de la narración principal, e incluso en este caso no pertenecen a ninguno de los narradores principales de la novela y aparecen a menudo en forma de voz citada introducida por el narrador principal.

De estos ejemplos encontramos la narración que le hace el jesuita a Pedro Tercero, narrándole su historia en un segundo plano de la narración principal:

[...] Luego el jesuita le contó su propia historia.

- A tu edad yo también estaba enamorado, hijo. Mi novia era la muchacha más linda de mi pueblo. Nos íbamos a casar y ella estaba comenzando a bordar su ajuar y yo a ahorrar para hacernos una casita, cuando me mandaron al servicio

militar. Cuando volví, se había casado con el carnicero y estaba convertida en una señora gorda. Estuve a punto de tirarme al río con una piedra en los pies, pero luego decidí meterme a cura. Al año de tomar los hábitos, ella enviudó y venía a la iglesia a mirarme con ojos lánguidos. –La risotada franca del gigantesco jesuita levantó el ánimo a Pedro Tercero y lo hizo sonreír por primera vez en tres semanas–. Para que veas, hijo –concluyó el padre José Dulce María–, cómo no hay que desesperarse. Volverás a ver a Blanca el día menos pensado (235-236).

El segundo ejemplo de “paranarración” que hemos podido detectar en la novela consiste en el siguiente pasaje en el que Nívea le narra a Clara anécdotas sobre los demás miembros de la familia del Valle cuando la lleva a visitarles:

- Y éste – decía – es el tío Juan. Yo lo quería mucho. Una vez se tiró un pedo y fue su condena a muerte, una gran desgracia. Sucedió en un almuerzo campestre. Estábamos todas las primas un fragante día de primavera, con nuestros vestidos de muselina y nuestros sombreros con flores y cintas, y los muchachos lucían su mejor ropa dominguera. Juan se quitó su chaqueta blanca, ¡parece que lo estoy viendo! Se arremangó la camisa y se colgó airoso de la rama de un árbol para provocar, con sus proezas de trapequista, la admiración de Constanza Andrade, que fue Reina de la Vendimia, y que desde la primera vez que la vio, perdió la tranquilidad, devorado por el amor. Juan hizo dos flexiones impecables, una vuelta completa y al siguiente movimiento lanzó una sonora ventosidad. ¡No se ría, Clarita! Fue terrible. Se produjo un silencio confundido y la Reina de la Vendimia empezó a reír descontroladamente (86).

Nívea interpreta el papel de una narradora que relata a Clara, dentro de la narración principal de la novela, otra narración acerca de algunos miembros de su familia. Y Clara es la oyente, por tanto, la narrataria. Y dado que es una narración en segundo plano, éso les convierte a Nívea en paranarradora y a Clara en paranarrataria que aparece implícitamente en la narración de Nívea. Nívea interrumpe su historia para decirle a Clara que no se ría, lo que justifica que en realidad Clara es la narrataria de esta historia contada por Nívea.

3.1.4.3. Lector implícito

Dada la ausencia del lector explícito en la novela en cuestión, pasamos directamente al análisis del lector implícito.

Los documentos escritos pertenecen a la técnica que conlleva la menor intrusión del narrador y la menor audibilidad de su voz en la historia. De todas las formas narrativas, aquellas que están constituidas por cartas y manuscritos encontrados son las que menos presuponen a un narrador.

Si insistimos en la existencia de un agente aparte del autor implícito, sólo puede tratarse de un simple coleccionista u organizador del material. Su poder es insignificante y se reduce a haber reunido –y quizás revisado– las cartas o el diario. Ni siquiera es responsable de los relatos directos de las acciones físicas de los personajes; sólo presenta literalmente los materiales escritos de éstos. Es el caso de Alba con los diarios de Clara hasta que se convierte en narrador-protagonista; salvo, claro, por las pocas veces que escuchamos su voz de narrador-testigo.

Así, el autor implícito consigue mantener el suspense, incluso al final cuando Alba ya es narradora autodiegética, para subrayar la idea de que, al fin y al cabo, toda la novela es un gran diario escrito por Alba, cuyos dos tercios están recogidos de materiales escritos y de los cuadernos de Clara, mientras el último tercio consiste ya en el diario personal de Alba y su abuelo; para que al final nos llegue a nosotros, lectores reales, en forma de diario de la Familia Trueba.

Otra característica importante es que, al contrario de los auténticos narradores, el corresponsal o escritor de diario no puede saber cómo van a terminar las cosas, ni puede saber si algo es o no es importante; sólo puede relatar el pasado de la historia, no el futuro; sólo puede tener temores o hacer predicciones. El suspense se deriva de nuestra curiosidad por saber si sus esperanzas o sus temores se van a materializar.

En la novela moderna, es el lector quien cumple la función de juzgar a los personajes y no el narrador. Es al lector a quien se le permite llegar a sus propias conclusiones. En *La casa de los espíritus*, el autor implícito no define ni juzga de modo indiscutible, se niega a dar la última palabra sobre el material narrativo que maneja, lo que permite al receptor de su discurso plantearse otras definiciones posibles.

El mejor ejemplo de ello es el final abierto que nos deja Alba al comentarnos que desconoce si su hija es fruto de las violaciones o de su amor con Miguel:

“Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio, sino sólo llenar estas páginas mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel, pero sobre todo hija mía” (444).

Lo mismo hace al cerrar la novela de esta forma circular: como si la historia de la familia no tiene fin, y que siempre su fin es idéntico a su punto de partida. Siempre se repite la historia. Cuando una historia termina, vuelve a empezar.

Dice Alba al final del epílogo, en su voz de narrador-protagonista, clausurando ya la narración:

Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo. [...] El día en que mi abuelo volteó entre los matorrales del río a su abuela, Pancha García, agregó otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse. Después el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto tumbe entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venideros, en una historia inacabable de dolor, de sangre y de amor. [...] En algunos momentos tengo la sensación de que esto ya lo he vivido y que he escrito estas mismas palabras, pero comprendo que no soy yo, sino otra mujer, que anotó en sus cuadernos para que yo me sirviera de ellos. Escribo, ella escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de una vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente[...] Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio, sino sólo llenar estas páginas [...] mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía.

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. [...] Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto. El primero es un cuaderno escolar de veinte hojas, escrito con una delicada caligrafía infantil. Comienza así: «Barrabás llegó a la familia por vía marítima...» (443-445).

Por tanto, observamos que toda la novela es un ciclo cerrado. Tanto en su estructura como en sus personajes. Todo acaba como empieza: el tiempo circular de la novela, las violaciones de Trueba seguidos por los de Esteban García a la nieta de aquél, los nombres de las mujeres que son un mero sinónimo el uno del otro, Alba que se siente como si fuera Clara, etc.; incluso el feto que lleva Alba, es fruto de amor o de violación. Todo es parte de la vida, por lo que podría explicarse la razón de que Alba no guarda rencor a Esteban García por haberla violado y torturado. Por eso también Clara ordena los cuadernos por acontecimientos y no por orden cronológico, porque cree que todo ocurre simultáneamente.

En este sentido, el autor implícito abre para el lector múltiples opciones, dejando que su coparticipación alcance la última interpretación del relato, reconstruyendo y recreando así el mundo narrativo a su modo de ver y juzgar.

3.2. DISCURSO AJENO

3.2.1. Categorías compositivas

3.2.1.1. Voz en la narrativa impersonal

Emprendemos el análisis del discurso ajeno, según la teoría de Cohn (1978) adaptada y ampliada por Beltrán Almería (1992), con el estudio de la voz en la narrativa impersonal en cuanto a voz citada, diálogo, voz referida y voz narrada.

3.2.1.1.1. Voz citada

Apreciamos la diversidad de formas en las que se presenta la voz citada en la novela que nos ocupa: desde las voces citadas canónicas introducidas por una marca introductoria, *verba dicendi* y sin réplica alguna de parte de los demás personajes, hasta las que se funden en la narración impersonal sin alusión alguna a ello. El segundo caso se da cuando en un mismo párrafo la narración en tercera persona se convierte, sin marca introductoria ni *verba dicendi*, en narración en primera persona. Es como si el narrador heterodiegético cediera, sin preámbulos, la palabra a los personajes en un intento suyo de fundirse con ellos en una misma identidad. Es el denominado *estilo directo libre*.

Acerca de la voz citada canónica en la novela que nos ocupa, observamos que, a veces, aparece con una marca introductoria, y puede ir acompañada o no de *verba dicendi*; otras veces, aparece entre corchetes en medio del pasaje narrado en tercera persona. Los corchetes también pueden aparecer solos o con *verba dicendi*.

Observamos la voz citada del primer tipo, que aparece con una marca introductoria –guión en el caso de nuestra novela–, pero sin *verba dicendi* “*explícito*” (justificamos justo después de los ejemplos el uso de este término), en el siguiente pasaje en donde Clara interrumpe el sermón del Padre Restrepo:

“Y en ese momento, como recordara años más tarde Nívea, en medio de la ansiedad y el silencio, se escuchó con toda nitidez la voz de su pequeña Clara.

- ¡Pst! ¡Padre Restrepo! Si el cuento del infierno fuera pura mentira, nos chingamos todos...” (12-13).

La encontramos también en este otro fragmento en el que Nívea le relata anécdotas familiares a Clara:

Toda su vida [Clara] guardaría en la memoria las tardes compartidas con su madre en la salita de costura, donde Nívea cosía a máquina ropa para los pobres y le contaba cuentos y anécdotas familiares. Le mostraba los daguerrotipos de la pared y le narraba el pasado.

— ¿Ve a este señor tan serio, con barba de bucanero? Es el tío Mateo, que se fue al Brasil por un negocio de esmeraldas, pero una mulata de fuego le hizo mal de ojo. Se le cayó el pelo, se le desprendieron las uñas, se le soltaron los dientes (86).

En los dos pasajes anteriores, la voz citada, a pesar de no ir acompañada de *verba dicendi*, es aludida y preparada por la narración que la precede mediante una señal de acoplamiento. En el primer fragmento, el narrador introduce el discurso de Clara diciendo que “se escuchó con toda nitidez la voz de Clara” (13), para alegar que lo que viene a continuación será dicho por ella; en el segundo, alude a que Nívea charlaba con Clara, “le mostraba los daguerrotipos de la pared y le narraba el pasado” (86), para dejar constancia de que las historias del pasado que vienen a continuación serán dichos por Nívea.

Como podemos ver, los dos ejemplos están precedidos de “cierta” alusión a la voz citada que les sigue; y por ello, hemos señalado que no van precedidos de *verba dicendi* “*explicito*” puesto que la señal de acoplamiento no va pegada a la voz citada correspondiente. De ahí que, como mucho, podemos decir que la voz citada en estos dos ejemplos va precedida de *verba dicendi* “*encubierto*” en las narraciones heterodiegéticas que preceden a cada una de las voces citadas correspondientes.

Si bien en los dos ejemplos anteriores una señal de acoplamiento alude de cierto modo a la voz citada que viene a continuación, el siguiente ejemplo, en cambio, constituye el mayor ejemplo de voz citada que no va acompañada de *verba dicendi*, ni justo antes de su comienzo, ni en la narración heterodiegética que la precede, aunque sí va precedida de un guión introductorio. Nos referimos a la voz citada que reproduce la interpelación que Trueba realiza a Satigny al enterarse por éste de los amoríos de Blanca y Pedro Tercero:

Sin ningún respeto, Trucha levantó al conde francés por las solapas de su impecable chaqueta escocesa y lo sacó de la confitería prácticamente en vilo, ante las miradas atónitas de los demás clientes, plantándolo en el medio de la acera.

-Usted me ha dado bastantes problemas, joven. Primero lo de sus malditas chinchillas y después mi hija. Ya me cansé. Vaya a buscar sus pilchas, porque se viene a la capital conmigo. Se va a casar con Blanca.

No le dio tiempo a reponerse de la sorpresa. Lo acompañó al hotel del pueblo, donde esperó con la fusta en una mano y el bastón en la otra, mientras Jean de Satigny hacía sus maletas (221).

Las voces citadas que llevan un guión introductorio y van acompañadas de *verba dicendi* representan, en cambio, mayor número en la novela. Seleccionamos, a modo de ejemplo y no de limitación:

Cuando la Nana le recomienda a Alba que no se deja embaucar por las monjas de su colegio:

“— Esas mujeres son todas unas depravadas –le advertía– que eligen a las alumnas más bonitas, más inteligentes y de buena familia, para meterlas al convento, afeitan la cabeza de las novicias, pobrecitas, y las destinan a perder su vida haciendo tortas para vender y cuidando viejitos ajenos” (149).

O la opinión de Blanca sobre Satigny a su llegada a *Las Tres Marías*:

“— Por lo menos nos saca de la barbarie –decía” (191).

O el consejo que le da Blanca a su hija Alba:

“— No quiero que seas pobre como yo, ni que tengas que depender de un hombre para que te mantenga –decía a su hija cada vez que la veía llorando porque no quería ir a clase” (312).

O la opinión de Trueba sobre las ideas políticas de Nívea:

-¡Esa señora está mal de la cabeza! -decía Trueba-. Eso sería ir contra la naturaleza. Si las mujeres no saben sumar dos más dos, menos podrán tomar un bisturí. Su función es la maternidad, el hogar. Al paso que van, cualquier día van a querer ser diputados, jueces, ¡hasta Presidente de la República! Y mientras tanto están produciendo una confusión y un desorden que puede terminar en un desastre (74).

De las voces citadas que aparecen en medio de la narración heterodiegética, con corchetes pero sin *verba dicendi*, sirve de ejemplo el siguiente fragmento en el que Clara le habla a la Férula yacente, mientras improvisa los ritos de la muerte:

Mientras trabajaba, luchando contra el asma, le iba contando de Blanca, que ya era una señorita, de los mellizos, de la gran casa de la esquina, del campo «y si vieras cómo te echamos de menos, cuñada, [...] las hortensias que tú plantaste con tu propia mano en Las Tres Marías se han puesto maravillosas, [...] y cada vez que las coloco en los floreros me acuerdo de ti, pero también me acuerdo de ti cuando no hay hortensias, me acuerdo siempre, Férula, porque la verdad es que desde que te fuiste de mi lado nunca más nadie me ha dado tanto amor» (159).

Así, el narrador empieza a contar empleando su discurso narrativo para luego pasar a la voz referida “le iba contando”, y de ahí, a la voz citada que viene marcada por los corchetes.

Algo parecido ocurre en el siguiente pasaje que narra la opinión de Férula acerca del comportamiento de la niña Blanca:

Estaba harta de luchar contra los elementos sin más distracción que ver crecer a Blanca, que parecía un antropófago, como decía jugando con ese chiquillo sucio, Pedro Tercero, [...] «miren como habla, parece un indio, estoy cansada de quitarle piojos de la cabeza y ponerle azul de metileno en la sarna» (114).

Empieza la narración introduciéndonos los sentimientos de Férula mediante un discurso narrado, para luego pasar a la voz referida acompañada de *verba dicendi* “decía”, y, por último, en la última parte del pasaje, aparecen las palabras de Férula presentadas directamente en una voz citada marcada por su presencia entre corchetes.

Lo mismo sucede en el siguiente fragmento que trata del último discurso del Presidente antes de su muerte:

[Jaime] oyó la voz del Presidente que hablaba por radio al país. Era su despedida.

«Me dirijo a aquellos que serán perseguidos, para decirles que yo no voy a renunciar: pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Siempre estaré junto a ustedes. [...] ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Éstas serán mis últimas palabras. Tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano.» (380).

Este ejemplo es similar al que habla del comentario hecho por Clara durante el sermón del Padre Restrepo. En el fragmento que presentamos aquí, el narrador alude primero a la voz citada mediante la señal de acoplamiento “oyó la voz del Presidente”, que, convertida en una voz citada con *verba dicendi* “*encubierto*”, equivaldría a “dijo el Presidente”; pero esta vez, en vez de usar un guión introductorio para marcar el inicio de la voz citada como en el ejemplo que trata de Clara, se usan corchetes.

De las voces citadas que aparecen en medio de la narración heterodiegética, con corchetes y seguida de *verba dicendi*, nos sirve de ejemplo el discurso de Férula en el que expresa su odio hacia la vida en *Las Tres Marías*:

“«!Por Dios! Nadie puede vivir entre gentes tan rústicas. Si quieren se quedan ustedes en este purgatorio de incivilizados, lo que es yo, me vuelvo a la ciudad, quiero vivir como cristiana como he vivido siempre», exclamó Férula cuando pudo hablar del asunto sin ponerse a llorar” (115).

O el comentario de Pedro García acerca de su ceguera cuando Blanca y Pedro Tercero lo visitan:

“A menudo iban a visitar a Pedro García, el viejo, a quien el tiempo había gastado los sentidos. Se fue quedando ciego paulatinamente, una película celeste le cubría las pupilas, «son las nubes, que me están entrando por la vista», decía” (146).

Aquí, el narrador relata primero en su propio discurso y luego cede la voz a Pedro García empleando el discurso directo del personaje.

También encontramos la voz citada que aparece en medio de la narración heterodiegética, con corchetes y seguida de *verba dicendi*, en la opinión de Clara sobre su hijo Jaime:

“Jaime tomó sus estudios de medicina como una vocación religiosa. Le parecía que cualquier diversión que lo apartara de sus libros o le quitara su tiempo, era una traición a la humanidad que había jurado servir. «Este niño debió haberse metido a cura», decía Clara” (229).

El narrador empieza a contar en su discurso narrativo, luego se vale de la psiconarración “le parecía que”, y de ahí, pasa a la voz citada de Clara.

O en el comentario de Clara sobre el hecho de que Trueba rechaza que el padre José Dulce María asista al funeral de Pedro García:

“[Trueba] estuvo a punto de impedirle la entrada a su propiedad, pero Clara lo convenció de que no era el momento de anteponer sus odios políticos al fervor cristiano de los campesinos. «Por lo menos pondrá algo de orden en los asuntos del alma», dijo ella” (199).

De nuevo, el narrador empieza empleando el discurso narrativo, después se vale del discurso referido de Clara para introducirla en la acción y luego nos presenta sus palabras en voz citada y entre corchetes.

En el siguiente párrafo, escuchamos la voz de Clara en la carta que escribe a su hija Blanca para convencerla de que los indios que ve en casa, con zapatos de tacón y lazo de terciopelo, no son más que una ilusión y que todo se debe a imaginaciones suyas:

«El calor del desierto, el embarazo y tu deseo inconfesado de vivir como una condesa, de acuerdo a la alcurnia de tu marido, te hacen ver visiones, hijita», escribió Clara en broma, y agregó que el mejor remedio contra los zapatos Luis XV era una ducha fría y una infusión de manzanilla (258).

El párrafo empieza con la presentación de la carta de Clara a través de sus palabras directas, mencionadas entre corchetes. Es como si el narrador las estuviera leyendo directamente de la carta, convirtiéndose así en un narrador no representado, eso es, encubierto, al informarnos del contenido del documento escrito empleando directamente la voz citada de Clara. Acto seguido, el narrador presenta la segunda parte de la carta en forma de discurso referido. En ambos casos, el narrador logra permanecer encubierto y mantener intacto su papel de narrador no representado, aunque en la voz citada más que en la voz referida.

Ahora bien, de las escasas ocasiones en las que la voz citada aparece en medio de la narración heterodiegética, sin ninguna marca introductoria ni corchetes, pero sí seguida de *verba dicendi*, destaca la oración dicha por Alba a Miguel en el siguiente pasaje:

Entonces Alba lo miró por primera vez y vio que había estado retozando con un perfecto desconocido, que no sólo tenía el pelo de un vikingo, sino que tampoco tenía la barba de Miguel, ni sus pequeños lentes redondos de preceptor y parecía mucho más delgado. ¡Te ves horrible! le sopló al oído. Miguel se había convertido en uno de los jefes de la guerrilla, cumpliendo así el destino que él mismo se había labrado desde la adolescencia (408).

El narrador explica primero en su discurso narrativo lo mucho que Miguel ha cambiado y lo horrible que se ve –aunque desde la visión de Alba al usar los verbos de percepción “miró” y “vio”– y luego subraya, mediante la voz citada de ésta, la idea de lo mal que se ve Miguel. Es el caso del discurso directo preparado⁴¹, según las tendencias de Voloshinov.

En el siguiente ejemplo, al igual que en el anterior, el narrador nos lleva al momento de la historia al presentarnos las palabras de Trueba directamente en voz citada, sin marca introductoria, ni corchetes; tan sólo aparece *verba dicendi*:

Él se puso cada vez más furibundo y despótico, le exigía ponme una almohada aquí, no, más arriba, tráeme vino, no, te dije que quería vino blanco, abre la ventana, ciérrala, me duele aquí, tengo hambre, tengo calor, ráscame la espalda, más abajo (172).

Por último, de los ejemplos más destacados de la interrupción de la narración impersonal por medio de una voz citada sin marca introductoria alguna ni *verba dicendi*; es decir, el *estilo directo libre*, encontramos:

41 Véase el análisis del discurso directo preparado, pp. 210-212.

La ciudad le pareció [a Trueba] desconocida, había un desorden de modernismo, [...], un estorbo de pregoneros ambulantes gritando las maravillas del afilador de cuchillos, del maní tostado, del muñequito que baila solo, sin alambre, sin hilos, compruébelo usted mismo, pásele la mano, un viento de basurales, de fritangas, de fábricas, de automóviles tropezando con los coches y los tranvías de tracción a sangre (90).

La voz directa que oímos en el ejemplo anterior es la de los vendedores ambulantes que dirigen la palabra a Trueba en el momento de la historia.

Lo mismo ocurre en el siguiente apartado, en donde el narrador nos explica cómo Férula cuidaba a Clara durante su embarazo:

Férula la llevaba a pasear para que tomara el sol, le hace bien a la criatura; de compras, para que cuando nazca no le falte nada y tenga la ropa más fina del mundo; a almorzar al Club de Golf, para que todos vean lo bonita que te has puesto desde que te casaste con mi hermano; a visitar a tus padres, para que no crean que los has olvidado; al teatro, para que no pases todo el día encerrada en la casa (105).

El narrador presenta las palabras de Férula en voz citada para mostrarnos lo que decía a Clara. La primera oración –con locución conjuntiva– es la única del pasaje en donde el narrador usa su discurso narrativo; a partir de la primera coma, la voz citada de Férula interrumpe la narración heterodiegética y el tiempo usado cambia del pasado al presente.

En el siguiente pasaje, el discurso del narrador heterodiegético relata sobre Férula, pero se interrumpe la narración y se nos introduce la voz citada de ésta, seguido por el discurso directo libre de la misma; luego, el narrador pasa a la voz narrada, y de ésta, regresa a la voz citada de Férula.

Férula había ido, como todos los viernes, a los conventillos de los pobres, [...] clamando perdón para los que no saben lo que hacen y sintiendo que los huesos se le ablandaban, que una languidez mortal le convertía las piernas en algodón, que un calor de verano le infundía pecado entre los muslos, aparta de mí este cáliz, Señor, que el vientre le estallaba en llamas de infierno, ay, de santidad, de miedo, padrenuestro, no me dejes caer en la tentación, Jesús (94).

Así, el narrador se vale en los tres ejemplos anteriores de las creencias y temores de cada uno de los personajes puestos en escena, dejando paso al discurso directo libre para acercarnos lo máximo a los pensamientos y sensaciones de cada uno de ellos, en un intento suyo de alcanzar la subjetividad máxima.

Sin embargo, esta subjetividad es algo relativa: si tenemos en cuenta el hecho de que el narrador en estos ejemplos podría tratarse de Alba, entonces lo que está haciendo en realidad es emplear las palabras exactamente tal como las dijeron los personajes en su momento. Conocimiento al que podría acceder fácilmente a través de los diarios y los cuentos de sus antepasados. En este caso, el narrador no estaría intentando alcanzar la subjetividad máxima, sino que, sabiendo con anterioridad las palabras exactas de los personajes, decide cederles la palabra, y, con ella, la focalización de los hechos, para mantenerse tan objetivo como le sea posible. De ahí la brillantez de Isabel Allende en lograr que su narrador exponga las interioridades de los personajes de la novela y alcanzar, por tanto, la subjetividad máxima del relato; aunque sin alterar su posición general objetiva, manteniéndole por tanto lo más distanciado posible.

3.2.1.1.2. Diálogo

La gran tendencia del narrador a usar la voz citada a expensas del diálogo en esta novela hace que este último sea escaso en ella. Además, lo encontramos casi siempre en tiempo presente⁴². Al ser escaso y al estar en tiempo presente, resalta momentos importantes o humorísticos en el transcurso de la novela. Además sirve de marco para mostrarnos las personalidades y clases sociales de los personajes, haciendo que ellos se presenten en persona y se dejen conocer a través de sus conversaciones.

El primer ejemplo que presentamos consta de un diálogo mantenido entre Férula y Trueba, en el cual destaca claramente el poder machista en su mundo, donde la mujer desea haber nacido hombre, mientras que el hombre rehúsa la idea de poder haber nacido mujer:

“- Me habría gustado nacer hombre, para poder irme también – dijo ella llena de odio.

- A mí no me habría gustado nacer mujer – dijo él” (52).

En el siguiente ejemplo, se revela claramente la mente sofisticada de Nicolás a cambio del carácter apacible y honrado, aunque algo frívolo, de su hermano Jaime:

-¿Estás seguro de que yo tengo la razón? -decía finalmente Nicolás a su hermano.

-Sí, tienes razón -gruñía Jaime, cuya rectitud le impedía discutir de mala fe.

42 Los ejemplos que planteamos más adelante están todos en tiempo presente, a excepción del primero, que está en condicional compuesto, ya que denota y marca la imposibilidad de la acción tema de la conversación.

-¡Ah! Me alegro -exclamaba Nicolás-. Ahora yo te voy a demostrar que el que tiene la razón eres tú y el equivocado soy yo. Te voy a dar los argumentos que tú tenías que haberme dado, si fueras inteligente (195).

En el siguiente, destacan la furia y el carácter autoritario de Trueba, frente a la avaricia y el miedo de Esteban García:

- ¿Dónde? ¿Dónde está ese maldito? –le grité.
- ¿Me va a dar la recompensa, patrón? –balbuceó el niño aterrorizado.
- ¡La tendrás! Pero primero quiero estar seguro de que no me mientes. ¡Vamos, llévame donde está ese desgraciado! (212).

Y en este, destaca el carácter ambicioso y aspirante de Jaime, frente al carácter realista y visionario de Clara:

- Van a ganar los socialistas –había dicho Jaime, que de tanto vivir con el proletariado en el hospital de pobres, andaba alucinado.
- No, hijo, van a ganar los de siempre –había replicado Clara, que lo vio en las barajas y se lo confirmó su sentido común (225).

En el diálogo que mostramos a continuación, destaca nuevamente el mal carácter de Trueba que le acompañó a lo largo de la mayor parte de la historia, esta vez frente a la bondad y perseverancia de Pedro Tercero, mostrando así el gran amor que siente Pedro por Blanca. Un amor tan profundo como para ayudar a uno de sus mayores enemigos, eso es, el hombre que un día intentó asesinarle tan sólo por haberse atrevido a enamorarse de su hija:

- Vengo a sacarlo de aquí –dijo Pedro Tercero.
- ¿Por qué? –preguntó el viejo.
- Porque Alba me lo pidió –respondió Pedro Tercero.
- Váyase al carajo –balbuceó Trueba sin convicción.
- Bueno, para allá vamos. Usted viene conmigo (373).

Por último, hay que llamar la atención a un único caso en el que el diálogo aparece “*encubierto*” o “*enmascarado*”, eso es, disfrazado de voz citada en medio de la narración heterodiegética. En el siguiente fragmento, observamos cómo el diálogo pasa desapercibido en la narración impersonal y, a no ser por una lectura detenida, es muy probable que el diálogo se nos pase por alto, pero si prestamos atención al pasaje, vemos que toda la parte presentada en presente consta en realidad de un diálogo:

A los campesinos, después de la fiesta, los echaron dentro de unas carretas y los llevaron a votar, bien vigilados, entre bromas y risas, la única oportunidad en que tenían familiaridades con ellos, compadre acá, compadre para allá, cuente conmigo, que yo no le fallo, patroncito, así me gusta, hombre, que tengas conciencia patriótica, mira que los liberales y los radicales son todos unos pendejos y los comunistas son unos ateos, hijos de puta, que se comen a los niños (77).

Así, observamos cómo de repente la narración se transforma en una especie de diálogo entre los partidarios del Partido Conservador y los campesinos. En realidad, el fragmento podría reescribirse de la siguiente manera:

- a) “Compadre acá, compadre para allá”.
- b) “Cuente conmigo, que yo no le fallo, patroncito”.
- c) “Así me gusta, hombre, que tengas conciencia patriótica, mira que los liberales y los radicales son todos unos pendejos y los comunistas son unos ateos, hijos de puta, que se comen a los niños”.

3.2.1.1.3. Voz referida

Encontramos bastantes ejemplos de voz referida en la novela y son muy fáciles de detectar. Observamos, además, que su uso no se limita sólo a los personajes principales de la novela, sino que abarca también a muchos personajes secundarios, e incluso a personajes con papel de poca importancia en los acontecimientos narrados.

Severo del Valle, al confirmarse la razón de la muerte de su hija Rosa, la bella,

se desplomó gimiendo que él era el culpable, por ambicioso y fanfarrón, que nadie lo había mandado a meterse en política, que estaba mucho mejor cuando era un sencillo abogado y padre de familia, que renunciaba en ese instante y para siempre a la maldita candidatura, al Partido Liberal, a sus pompas y sus obras, que esperaba que ninguno de sus descendientes volviera a mezclarse en política, que ése era un negocio de matarifes y bandidos (36).

Los partidarios del Partido Socialista “[...] les prometieron [a los campesinos] que si salía el candidato conservador tendrían una bonificación, pero si salía cualquier otro, se quedaban sin trabajo” (76-77).

Trueba, al recibir la noticia de la muerte de su madre, “llamó a Pedro Segundo García [...] y le anunció que a partir de ese momento y hasta su regreso, él era responsable de todo lo que había en Las Tres Marías y que cualquier estupidez que cometiera la pagaría muy cara” (79).

Cuando Nívea y Severo llevaron a Clara al rumano Rostipov para que le examinara la mudez, “[...] por último declaró que el caso no era de su incumbencia, puesto que la pequeña no hablaba porque no le daba la gana, y no porque no pudiera” (80-81).

Cuando el teléfono empezó a sonar incesantemente, Trueba “[...] le gritó que ya iba, que se callara” (174).

Al enterarse Trueba de los amoríos entre Blanca y Pedro Tercero, se volvió furioso con Clara y

la culpó de haber criado a Blanca sin moral, sin religión, sin principios, como una atea libertina, peor aún, sin sentido de clase, porque se podía entender que lo hiciera con alguien bien nacido, pero no con un patán, un gagnápiro, un cerebro caliente, ocioso, bueno para nada (208).

También observamos fragmentos en donde la voz referida va acompañada de diálogo, o de voz citada que, junto con la voz referida, forman un diálogo:

“A solas con Férula, Esteban descargó su furia de marido insatisfecho y gritó a su hermana lo que nunca debió decirle, [...] que ya estaba harto de tanta maldad y que la echaba de su casa, que se fuera inmediatamente, que no quería volver a verla nunca más y le prohibía que se acercara a su mujer y a sus hijos, que no le faltaría dinero para subsistir con decencia mientras él viviera, tal como se lo había prometido una vez, pero que si volvía a verla rondando a su familia, la iba a matar, que se lo metiera adentro de la cabeza. ¡Te juro por nuestra madre que te mato!

-¡Te maldigo, Esteban! -le gritó Férula-. ¡Siempre estarás solo, se te encogerá el alma y el cuerpo y te morirás como un perro!” (139).

Aunque a primera vista se nos da la sensación de que sólo la última parte del pasaje consiste en diálogo, en realidad, el párrafo en su conjunto compone un diálogo entre Trueba y Férula, pero está repartido de forma que las palabras de Trueba están presentadas, primero en discurso referido y, al final, en la oración exclamativa, en voz citada; mientras que las de Férula están presentadas directamente en voz citada. Así, la unión entre las voces referidas y la voz citada de Trueba, por un lado, y la voz citada de Férula, por otro lado, compone al final una especie de diálogo mantenido entre ambos personajes.

Por otro lado, el diálogo, como hemos comentado, se usa mayoritariamente en esta novela para destacar momentos decisivos de la historia o resaltar el carácter de los personajes. Por eso el narrador opta en el anterior pasaje por el diálogo: por la importancia de la maldición de Férula en el transcurso de la novela. Pues, efectivamente, Trueba en persona nos informa, desde el primer capítulo de la novela, de que su hermana lo ha

maldecido: “Debo de haber parecido un oscuro pájaro de invierno, con el faldón de la chaqueta bailando en la brisa, alto y flaco, como era yo entonces, antes que se cumpliera la maldición de Férula y empezara a achicarme” (41).

Y en el último capítulo de la novela, en la última vez que escuchamos la voz de narrador-protagonista de Trueba, antes de que Alba tome las riendas de la narración homorodiegética en el epílogo, Trueba vuelve a confirmar lo de la maldición: “Le dije [a Tránsito Soto] que Alba es mi única nieta, que me he ido quedando solo en este mundo, que se me ha achicado el cuerpo y el alma, tal como Férula dijo al maldecirme” (430).

Caso parecido lo encontramos en el siguiente pasaje en donde, en medio del discurso narrativo, aparecen las palabras directas de la gente que va en busca de la ayuda de Clara para que les descifre los sueños:

A partir de entonces la niña tuvo mucho trabajo descifrando sueños a escondidas de su madre, porque cuando se supo la historia de Honorio iban a preguntarle qué quería decir volar sobre una torre con alas de cisne; ir en una barca a la deriva y que cante una sirena con voz de viuda; que nazcan dos gemelos pegados por la espalda, cada uno con una espada en la mano, y Clara anotaba sin vacilar en la pizarrita que la torre es la muerte y el que vuela por encima se salvará de morir en un accidente, el que naufraga y escucha a la sirena perderá su trabajo y pasará penurias, pero lo ayudará una mujer con la que hará un negocio; los gemelos son marido y mujer forzados en un mismo destino, hiriéndose mutuamente con golpes de espada (83).

Así, de repente el discurso narrativo que aparece en las dos primeras líneas, pasa a la voz referida en la tercera línea, y de ahí a la voz citada a partir de la cuarta línea y hasta el principio de la sexta, en donde el narrador usa *verba dicendi* para indicar el cambio de focalización –de la focalización de la gente a la focalización de Clara– y para asignar la voz citada a Clara. En tanto que en esta misma línea el narrador regresa al tiempo presente que nos sitúa en el momento de la historia y no de la narración, para atestiguar en vivo lo que anota Clara en su “pizarrita”.

Otro ejemplo, de similares características al anterior, es el que vemos a continuación, en donde el narrador nos revela los pensamientos que rondan por la cabeza de Clara tras subrayarnos la semejanza entre las figuritas de barro de Blanca y los hilos de bordar del mantel de su difunta tía Rosa:

Blanca empezó a producir figuritas para el pesebre navideño, no sólo los reyes magos y los pastores, sino una muchedumbre de personas de la más diversa calaña y toda clase de animales [...]. Después agregó animales que inventaba, pegando medio elefante con la mitad de un cocodrilo, sin saber que estaba haciendo con barro lo mismo que su tía Rosa, a quien no conoció, hacía con

hilos de bordar en su gigantesco mantel, mientras Clara especulaba que si las locuras se repiten en la familia, debe ser que existe una memoria genética que impide que se pierdan en el olvido (181-182).

La irrupción del tiempo presente en esta narración también la transporta al discurso del personaje, pues las formas verbales en presente son manifestaciones del ahora en el presente que emana del personaje, frente al ahora en el pasado, propia de la narración.

Lo mismo ocurre en este pasaje: “Alba sabía que su abuela será el alma de la gran casa de la esquina. Los demás lo supieron más tarde, cuando Clara murió y la casa perdió las flores, los amigos, transeúntes y los espíritus juguetones y entró de lleno en la época del estropicio” (292). El uso del tiempo futuro en lugar del condicional nos transporta al momento de la historia y al discurso del personaje.

Por último, en el siguiente ejemplo que ilustramos, se nos muestra únicamente la voz correspondiente a Amanda en su diálogo con Jaime. A pesar de que el pasaje está repartido en tres partes, en realidad representa las palabras de un solo interlocutor: Amanda. Observamos que las palabras de Amanda no van todas en voz citada. Es más bien un caso de voz citada + voz referida + voz citada:

-Las familias de los presos, los desaparecidos y los muertos no tienen nada para comer. Los cesantes tampoco. Apenas un plato de mazamorra cada dos días. Los niños se duermen en la escuela, están desnutridos.

Agregó que el vaso de leche y las galletas que antes recibían diariamente todos los escolares, se habían suprimido y que las madres callaban el hambre de sus hijos con agua de té.

-Los únicos que hacen algo para ayudar son los curas -explicó Amanda-. La gente no quiere saber la verdad (392).

3.2.1.1.4. Voz narrada

Dejando paso al discurso narrado, o discurso indirecto libre, observamos claramente la gran cantidad de veces en las que los narradores de esta novela lo usan. Es el discurso de voz con mayor uso en toda la novela, junto con el discurso referido como acabamos de comprobar.

En la discusión mantenida entre Nívea y Severo referente a las visiones de Clara, “Nívea lo interrumpió para decir que no era ése el punto. Lo grave era que si las proezas de su hija trascendían las paredes de la casa y el cura empezaba a indagar, todo el mundo iba a enterarse” (15).

A pesar de que en la primera frase del pasaje se usa la voz referida, la segunda frase, en cambio, está formada de una voz narrada dada la ausencia de cualquier marca introductoria, nexos o *verba dicendi* que hagan que esta frase pueda interpretarse como voz referida.

También percibimos la voz narrada de Blanca en el siguiente pasaje en el que se nos informa de que su decisión sobre si Alba puede enterarse o no de que Pedro Tercero es su padre es indiscutible: “Era mejor que siguiera creyendo la versión oficial y, por otra parte, no quería correr el riesgo de que hablara del asunto con su abuelo, provocando una catástrofe” (321).

El siguiente fragmento merece especial atención porque esta vez la voz narrada no es de Jaime, sobre quien el pasaje narra mayoritariamente. En este caso, la voz narrada tiene como sujeto cognitivo a la secretaria que llama a Jaime para informarle de que requieren de su presencia en Palacio:

“Lo llamaban de Palacio para informarle que debía presentarse en la oficina del compañero Presidente lo antes posible, no, el compañero Presidente no estaba enfermo, no, no sabía lo que estaba pasando, ella tenía orden de llamar a todos los médicos de la Presidencia” (378).

El fragmento consiste básicamente en las respuestas de la secretaria a las preguntas de Jaime. Preguntas que no llegamos a conocer, pero que podemos deducir fácilmente del contenido del DIL de la secretaria. A pesar de que la oración, por su contenido, podría considerarse voz citada, está claro que no podemos clasificarla así por el uso del pasado y la tercera persona en lugar del presente y la primera persona. Razón por la cual, la única interpretación coherente sería que esta oración consta de voz narrada y no de voz citada.

También, observamos que, a veces, la voz narrada va introducida por dos puntos, como en los tres siguientes ejemplos:

Rosa espera que Trueba regrese de las minas para que se casen, “entretanto, lo aguardaba sin aburrirse, imperturbable en la gigantesca tarea que se había impuesto: bordar el mantel más grande del mundo” (12); “Esteban Trueba era inflexible en ese punto: no quería que vieran a su hija sola con el francés” (203); y “El administrador tenía razón: las cosas estaban muy vueltas en esos años” (320).

Otras veces, la voz referida y la voz narrada aparecen juntas en la misma sentencia:

Las nuevas autoridades dijeron que no tenían nada que ver con esas acciones, nunca habían dado orden de cortar barbas o pantalones, probablemente se trataba de comunistas disfrazados de soldados para desprestigiar a las Fuerzas Armadas y hacerlas odiosas a los ojos de la ciudadanía, que no estaban prohibidas las barbas ni los pantalones, pero, por supuesto, preferían que los hombres anduvieran afeitados y con el pelo corto, y las mujeres con faldas (385-386).

La ausencia de la locución “que” en esta última parte de la narración es un indicio claro de que el narrador ha dejado de usar la voz referida y ha pasado a la voz narrada, pues para que la narración se considere una voz referida canónica, es imprescindible usar la locución “que” entre *verba dicendi* y el verbo del enunciado. Así, para poder considerar la última parte como un discurso referido al igual que las dos primeras “dijeron que no tenían” y “dijeron que no estaban”, habría que decir “pero que, por supuesto, preferían”; o “pero, por supuesto, que preferían”, en el caso de que la locución adverbial “por supuesto” fuera un comentario personal del narrador y no parte de la voz, referida en este caso, de las nuevas autoridades.

3.2.1.2. *Pensamiento en la narrativa impersonal*

En el caso del pensamiento en la narrativa impersonal, el método más empleado en esta novela es la psiconarración, seguido por el monólogo narrado, luego el monólogo citado y, por último, el discurso del personaje disperso en la narración.

Como comentamos, esta novela es una biografía de la familia Trueba, en donde Esteban Trueba narra su propia historia en primera persona en forma de monólogo mientras que los demás personajes son presentados a través de los narradores heterodiegéticos, tanto si el narrador es Alba como si es el narrador anónimo; salvo por el epílogo, en donde Alba narra en primera persona. Por consiguiente, y dado que el autor implícito ha tomado la decisión de exponernos las interioridades de Trueba haciendo que narre en forma de monólogo, para así mantener la objetividad del relato; lo mismo tenía que hacer con los narradores heterodiegéticos para que se mantenga esta relativa objetividad planteada desde el principio de la novela. Y qué mejor forma para hacer los lectores se acerquen lo máximo a los personajes que el revelarlos ante nosotros tanto por fuera como por dentro. Razón por la cual se recurre mayoritariamente a la psiconarración y al monólogo narrado.

3.2.1.2.1. Psiconarración

La psiconarración se considera el método de mayor uso para presentar los pensamientos de los personajes en la obra que nos ocupa, dado que la mayoría de la novela consiste en los cuadernos de Clara que, para ella, representan en realidad un monólogo establecido entre ella y estos cuadernos que, en su conjunto, forman su diario. Así, la mayoría de los monólogos citados que anota Clara en su diario –sus *Cuadernos de anotar la vida*– se transforman en psiconarraciones narradas por Alba en su narrativa impersonal, cuando le toca hacer de narrador heterodiegético. Lo mismo se puede aplicar a los relatos que Trueba narra a Alba y que ella, a su vez, narra a sus lectores –o narratarios–.

Ahora bien, una prueba de la gran diversidad de métodos y estilos usados por Isabel Allende en la novela que nos ocupa, es la variedad de formas en las que apreciamos la psiconarración en ella. Encontramos ejemplos de psiconarración, tanto en su forma canónica; como acompañada, sea de monólogo narrado, sea de voz o monólogo citados.

La forma más común es la psiconarración canónica, al cual el narrador ofrece amplias explicaciones mentales:

Clara estaba en su cama con los ojos abiertos, temblando en la oscuridad. Tenía la terrible duda de que su hermana había muerto porque ella lo había dicho. Creía que así como la fuerza de su mente podía mover el salero, igualmente podía ser la causa de las muertes, de los temblores de tierra y otras desgracias mayores (44).

El narrador explica que Clara sentía miedo; luego alega su miedo a la explicación que da a continuación.

Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento. El narrador nos explica que Esteban Trueba se quedó pensativo, hasta que al final de su recorrido ya tenía las ideas más claras. Luego procede a revelarnos estas ideas sirviéndose de la psiconarración:

Cuando terminó su recorrido, Esteban tenía las ideas más claras. Sabía que tenía por delante un trabajo titánico, porque si la casa estaba en ese estado de abandono, no podía esperar que el resto de la propiedad estuviera en mejores condiciones (57).

Igualmente, en el siguiente apartado, el narrador opta por guiarnos en un paseo por la mente y los recuerdos de Alba quien, cuando tenía miedo en *La Perrera*, se refugiaba en sus bonitos recuerdos con Miguel y en los entrenamientos de su tío:

Recordó el entrenamiento de su tío Nicolás cuando la prevenía contra el peligro de tenerle miedo al miedo, y se concentró para dominar el temblor de su cuerpo

[...]. Procuró evocar los momentos felices con Miguel [...]. Buscó en su memoria un paseo con Miguel a la costa, en otoño, mucho antes que el huracán de los acontecimientos pusiera el mundo patas arriba, [...]. Trató de volver a vivir ese momento, la tierra roja y húmeda, el intenso olor de los bosques de pinos y eucaliptos, [...]. Trató de recordar el frío, el silencio y esa preciosa sensación de ser los dueños de la tierra, de tener veinte años y la vida por delante, de amarse tranquilos, ebrios de olor a bosque y de amor, sin pasado, sin sospechar el futuro (417-418).

Dada la complejidad de la psiconarración, a veces es difícil detectar el cambio de categoría en las oraciones que la componen. Sobre todo, es a veces difícil diferenciar la psiconarración del monólogo narrado. Sin embargo, existen algunos indicios mediante los cuales podríamos detectar la presencia de un monólogo narrado en medio de la psiconarración propiamente dicha. Uno de estos indicios es que la psiconarración suele ir precedida de *verba sentiendi* o de *verba dicendi* que indican pensamiento, mientras que el monólogo narrado no:

Esteban Trueba se recostó en el respaldo tapizado en terciopelo rojo y agradeció la iniciativa de los ingleses de construir coches de primera clase, donde se podía viajar como un caballero, sin tener que soportar las gallinas, los canastos, los bultos de cartón amarrados con un cordel y los lloriqueos de los niños ajenos. Se felicitó por haberse decidido a gastar en un pasaje más costoso, por primera vez en su vida, y decidió que era en los detalles donde estaba la diferencia entre un caballero y un patán. Por eso, aunque estuviera en mala situación, de ese día en adelante iba a gastar en las pequeñas comodidades que lo hacían sentirse rico (53).

Así, vemos que mientras que en las dos primeras frases del fragmento se usan *verba dicendi* que aluden a los pensamientos de Trueba: “agradeció” y “se felicitó” –lo que indica claramente que se trata de una psiconarración–, la última frase se puede considerar, en cambio, un monólogo narrado ya que *verba dicendi* desaparece. Además, si empleamos el tiempo presente en lugar del pasado y la primera persona en vez de la tercera persona, no detectamos alteración alguna en la oración y, por tanto, se consigue la fusión de las dos voces, la narrativa y la del personaje, creando así el “DIL del pensamiento”, o mejor dicho, el monólogo narrado.

En el siguiente ejemplo, también sobre Trueba, el narrador empieza la narración con un monólogo narrado y da paso en la segunda frase a la psiconarración:

En su infancia, en la única época feliz que podía recordar, antes que su padre terminara de arruinarse y se abandonara al licor y a su propia vergüenza, había cabalgado con él por esa región. Recordaba que en Las Tres Marías había jugado en los veranos, pero hacía tantos años de eso, que la memoria lo había casi borrado y no podía reconocer el lugar (54).

Asimismo, en el siguiente pasaje, que también narra sobre Trueba, la segunda y cuarta frase son monólogos narrados; la primera y tercera son psiconarraciones; y la cuarta empieza con psiconarración, pero se convierte en monólogo narrado a partir de la parte subrayada, dada la ausencia de la locución “que”:

Pensaba que cuando quisiera tener hijos, buscaría una esposa de su clase, con bendición de la Iglesia, porque los únicos que contaban eran los que llevaban el apellido del padre, los otros era como si no existieran. Que no le fueran con la monstruosidad de que todos nacen con los mismos derechos y heredan igual, porque en ese caso se iba todo al carajo y la civilización regresaba a la Edad de Piedra. Se acordaba de Nívea, la madre de Rosa, quien después que su marido renunció a la política, aterrado por el aguardiente envenenado, inició su propia campaña política. Se encadenaba con otras damas en las rejas del Congreso y de la Corte Suprema, provocando un bochornoso espectáculo que ponía en ridículo a sus maridos. Sabía que Nívea salía en la noche a pegar pancartas sufragistas en los muros de la ciudad y era capaz de pasear por el centro a plena luz del mediodía de un domingo, con una escoba en la mano y un birrete en la cabeza, pidiendo que las mujeres tuvieran los derechos de los hombres, que pudieran votar y entrar a la universidad, pidiendo también que todos los niños gozaran de la protección de la ley, aunque fueran bastardos (73).

Dejando paso a la psiconarración que incluye algún rasgo de voz citada o monólogo citado, es obvio que es mucho más fácil de detectar por la simple razón de que, por defecto, estas dos categorías son las únicas entre las categorías de voz y pensamiento en la narración impersonal que pueden, aparte del diálogo, aparecer en presente y en primera persona. Pues aunque el discurso disperso pueda contener trazas de presente, no puede ir en primera persona en la narrativa impersonal.

Este ejemplo, que narra los pensamientos de Trueba al ver a su difunta madre, representa la intrusión de un monólogo citado en la psiconarración introducida por *verba sentiendi* “sintió”:

Afuera respiró profundamente, con el olor pegado en las narices y entonces sintió la rabia, su rabia tan conocida subirle como una oleada caliente a la cabeza, inyectarle los ojos, poner blasfemias de bucanero en sus labios, rabia por el tiempo pasado sin pensar en usted madre, rabia por haberla descuidado, por no haberla querido y cuidado lo suficiente, rabia por ser un miserable hijo de puta, no, perdone, madre, no quise decir eso, carajo, se está muriendo, vieja, y yo no puedo hacer nada, ni siquiera calmarle el dolor, aliviarle la podredumbre, quitarle ese olor de espanto, ese caldo de muerte en el que se está cocinando, madre (93-94).

El siguiente fragmento puede ser un ejemplo de la intrusión de una voz citada en medio de la psiconarración. Sin embargo, al ser la psiconarración la categoría dominante del pasaje y dado que no se revela claramente si la voz trata de palabras dichas o pensadas

por el personaje, es muy probable que podamos considerarla también un monólogo citado, aunque este caso no es tan claro como el anterior, donde se percibe claramente el monólogo:

Recordó su infancia, cuando lo rodeaba de sus oscuras solicitudes, envolviéndolo en deudas de gratitud tan grandes, que en todos los días de su vida no alcanzaría a pagarlas. Volvió a sufrir el sentimiento de indignidad que a menudo lo atormentaba en su presencia y a detestar su espíritu de sacrificio, su severidad, su vocación de pobreza y su inmovible castidad, que él sentía como un reproche de su naturaleza egoísta, sensual y ansiosa de poder. ¡Que te lleve el diablo, maldita!, masculló, negándose a admitir, ni en lo más íntimo de su corazón, que su mujer tampoco llegó a pertenecerle después que él echó a Férula de la casa (160).

Observamos que *verba dicendi* de la oración exclamativa no ayuda demasiado a clarificar si lo dicho trata de palabras de Trueba o de un mero pensamiento suyo. Por un lado, está el verbo “masculló”, lo que implica palabras audibles; por otro lado, está la psiconarración “negándose a admitir, ni en lo más íntimo de su corazón [...]”, que viene justo detrás de la exclamación; lo que nos hace tender más a considerarla un monólogo y no una voz.

Si bien en el ejemplo anterior podríamos estar indecisos entre si la oración subrayada consta de voz o de monólogo, en el ejemplo que mostramos a continuación tendemos más a considerar la oración subrayada como una voz citada porque *verba dicendi* usado por el narrador alude más a las palabras expresas que a los pensamientos:

Tenía miedo de todo. El matrimonio de su hermano la sumía en la incertidumbre, porque pensaba que ése sería un motivo más de alejamiento para Esteban, que era su único sustento. Temía terminar sus días haciendo ganchillo en un asilo para solteronas de buena familia, por eso se sintió muy feliz al descubrir que Clara era incompetente para todas las cosas de orden doméstico y cada vez que tenía que enfrentar una decisión, adoptaba un aire distraído y vago. «Es un poco idiota», concluyó Férula encantada (101).

En este caso, el narrador presenta primero en psiconarración los pensamientos de Férula acerca de su hermano, y sólo al final deja las palabras en boca de Férula, empleando la voz citada.

A continuación, presentamos un caso de gran fusión entre las categorías compositivas en un solo pasaje bastante corto, que revela los sentimientos de Férula mientras está en el conventillo de los pobres a rezar el rosario,

[...] clamando perdón para los que no saben lo que hacen y sintiendo que los huesos se le ablandaban, que una languidez mortal le convertía las piernas en

algodón, que un calor de verano le infundía pecado entre los muslos, aparta de mí este cáliz, Señor, que el vientre le estallaba en llamas de infierno, ay; de santidad, de miedo, padrenuestro, no me dejes caer en la tentación, Jesús” (94).

El fragmento empieza expresando los sentimientos de Férula mediante la psiconarración. Pero desde “aparta de mí este cáliz” hasta el final del pasaje –exceptuando la única oración que se sitúa en medio del monólogo citado y en la cual recurre al monólogo narrado: “que el vientre le estallaba en llamas de infierno, ay”– de repente la narración cambia al presente y a la primera persona narrativa, lo que significa que recurre a la voz citada.

En el ejemplo anterior, tampoco está muy claro si en realidad las partes narradas en presente y en primera persona consisten en voces citadas o en monólogos citados, aunque, al igual que en el ejemplo de la intromisión de la voz citada de Trueba, mencionado más arriba, es más lógico considerarlos monólogos porque, de hecho, forman parte de un fragmento relacionado con el pensamiento y no con la voz.

Por último, encontramos algunas psiconarraciones presentadas en forma de informe-resumen en donde sólo se da un resumen de lo que ronda por la cabeza del personaje. El narrador no expone con detalles sus pensamientos, sino que sólo se ofrece a indicar el resumen de lo que el personaje piensa o siente en sus adentros.

En el siguiente ejemplo, se resumen los recuerdos evocados por Trueba al volver a la ciudad tras recibir la noticia de que su madre está muy enferma:

“Esteban se sintió oprimido. Odiaba esa ciudad mucho más de lo que recordaba, evocó las alamedas del campo, el tiempo medido por las lluvias, la vasta soledad de sus potreros, la fresca quietud del río y de su casa silenciosa.

-Ésta es una ciudad de mierda -concluyó” (90).

El narrador emplea la psiconarración en la primera frase, luego se vale del monólogo narrado en la parte subrayada, después recurre de nuevo a la psiconarración, y cierra el pasaje con la voz citada de Trueba. Asimismo, como comprobaremos al analizar las tendencias de Voloshinov, este ejemplo representa, según él, un discurso directo particularizado⁴³: los pensamientos de Trueba aluden a la tristeza y la soledad, por lo que la voz citada de Trueba no nos revela nada nuevo y, por tanto, resulta ser un mero contrapunto.

43 Véase el análisis del discurso directo particularizado, pp. 212-213.

El último fragmento que vamos a analizar en el ámbito de la categoría de psiconarración se puede considerar un *monólogo explícito* resumido:

[Blanca estaba] perdida en un monólogo incoherente en el que se mezclaban las quejas por el precio de las verduras, el recuento de sus múltiples malestares, el cansancio de llevar a cuestras el peso de la casa, y sus fantasías poéticas con Pedro Tercero García, a quien imaginaba entre las nubes del atardecer o recordaba entre los dorados trigales de Las Tres Marías (314).

El narrador nos informa con antelación de que se trata de un monólogo de Blanca cuando está a punto de dar a luz; un monólogo incoherente donde varios temas se mezclan. Acto seguido, procede a informarnos abreviadamente de estos temas.

Debemos hacer hincapié aquí a que, a pesar de que el pasaje adopta la forma de un monólogo-memoria –que lo es para Blanca–, en realidad consta de una narración impersonal. Por tanto, no podemos considerarlo un monólogo-memoria, pero sí una psiconarración en la cual el narrador heterodiegético nos revela, en su tiempo narrativo, el contenido del monólogo-memoria que, en un momento dado de la historia, Blanca tuvo. El narrador empieza la psiconarración subrayando que lo que nos relata consta de un monólogo-memoria de Blanca; punto que deja bien claro al referirse al monólogo como “incoherente”, que es lo que caracteriza al monólogo-memoria de los demás monólogos autónomos.

3.2.1.2.2. Monólogo citado

El monólogo citado es muy fácil de detectar porque aparece siempre en el tiempo presente de la historia al igual que la voz citada; sólo que el monólogo representa pensamientos en vez de palabras audibles. Lo percibimos en esta novela en su forma canónica, y también con psiconarraciones como hemos analizado anteriormente.

Entre los monólogos citados canónicos, es decir, los que van precedidos de una marca introductoria y contienen *verba sentiendi*, o *verba dicendi* que reflejaría, en este caso, pensamientos y no palabras; destacan los de Trueba al ser el personaje con mayor número de monólogos en la novela y a cuyos pensamientos tenemos mayor acceso:

—Son ideas degeneradas –mascullaba—. Ideas bolcheviques para soliviantarme a los inquilinos. No se dan cuenta que esta pobre gente no tiene cultura ni educación, no pueden asumir responsabilidades, son niños. ¿Cómo van a saber lo que les conviene? [...] Mi gente está muy bien, ¿qué más quieren? No les falta nada. [...] ¿Hay otro fundo por aquí que tenga su propia escuela? ¡No! [...]. Acuérdense cómo era cuando yo llegué hace nueve o diez años: una desolación. [...] No hay uno que pueda hacer lo que tiene que hacer sin que

tenga que estar yo detrás azuzándolo. ¡Y después me vienen con el cuento de que somos todos iguales! Para morirse de la risa, carajo... (71-72).

Este texto es un claro ejemplo de monólogo citado canónico: está escrito en presente; en primera persona; y, a pesar de que va acompañado de *verba dicendi* “mascullaba” y no de *verba sentiendi* que normalmente introduce palabras audibles y no pensamientos, viene marcado por las exclamaciones y las interrogaciones, y la aparición de la segunda persona en un falso diálogo: “Acuérdense”; características típicas del monólogo citado y no de la voz citada. Sin descartar el hecho de que el discurso ocupa casi dos páginas, ininterrumpidamente, sin intervención alguna de parte de cualquier otro interlocutor.

En el siguiente fragmento, el monólogo citado pertenece a Clara. No ocupa mucho espacio ni presenta explicaciones mentales de amplia duración, pero sigue siendo un monólogo citado canónico, señalado por una marca introductoria y *verba dicendi*:

“-Las hermanas moras tenían razón –se dijo–. No se puede encontrar a quien no quiere ser encontrado” (140).

En este ejemplo, no hay duda de que la primera oración es un monólogo citado, pues lleva una marca introductoria y *verba dicendi* que alude a un pensamiento ya que el verbo “decir” aparece aquí en su forma autorreflexiva.

En otra parte, el narrador explica que para acabar con la plaga de hormigas que infectó a *Las Tres Marías*, Pedro García, quien decía conocer un remedio, “pidió un pañuelo blanco, que Férula le trajo del armario de Esteban, y salió de la casa, cruzó el patio y se fue derecho al huerto, seguido por todos los habitantes de la casa y por el enano extranjero, que sonreía con desprecio, ¡estos bárbaros, oh God!” (118).

En la parte subrayada, la exclamación y el adverbio “estos” que indica el tiempo presente transportan de repente la narración al discurso del personaje, lo que implica que son palabras sacadas de su mente en el momento de la historia y no de la narración. Por tanto, se trata de un monólogo citado del personaje aunque se haya presentado sin marca introductoria ni *verba dicendi*; lo que nos llevaría a denominarlo *monólogo citado libre*.

Otra forma de introducir el monólogo citado en la trama de la historia sería que el narrador heterodiegético anuncie primero que el personaje está emitiendo un monólogo y luego lo presente, en modo directo, entre corchetes:

Esteban estaba enfrascado en su monólogo de siempre sobre los mal nacidos que muerden la mano que les da de comer «¡y todo por culpa de esos politicastos del demonio! Como ese nuevo candidato socialista, un fantoche que se atreve a cruzar el país de Norte a Sur en su tren de pacotilla, soliviantando a la gente de paz con su fanfarria bolchevique, [...] porque Cristo dijo que hay que repartir el fruto de nuestro esfuerzo con los flojos y ese mocoso de mierda, Pedro Tercero, se atreve a decirlo en mi propiedad, no le metí una bala en la cabeza porque estimo mucho a su padre y en cierta forma le debo la vida a su abuelo, pero ya le advertí que si lo veo merodeando por aquí lo hago papilla a escopetazos» (177-178).

Dejando paso a los casos de fusión de las demás categorías del discurso ajeno con el monólogo citado, los mayores ejemplos que encontramos en esta novela son los casos de fusión del monólogo citado con la psiconarración.

En dicha fusión, el monólogo citado puede aparecer seguido de la psiconarración: “«¡Qué pobreza!», pensó Esteban sin explicarse a dónde iba a parar todo el dinero que le enviaba a su hermana para vivir con decencia” (91); o puede que la psiconarración preceda al monólogo citado, como en el siguiente ejemplo que representa un monólogo citado de Trueba: “Trueba recordó que aún le debía la recompensa por delatar a Pedro Tercero García y decidió que ésa era una buena ocasión de saldar la deuda y, de paso, tener un servidor en la policía. «Nunca se sabe, de repente puedo necesitarlo», pensó” (297); o en este otro que respresenta los pensamientos del conde Jean de Satigny:

Procurando no hacer ni el menor ruido que pudiera alertarlos, dio media vuelta y emprendió el regreso, pensando cómo enfrentar el asunto. Al llegar a la casa, ya había tomado la decisión de contárselo al padre de Blanca, porque la ira siempre pronta de Esteban Trueba le pareció el mejor medio para resolver el problema. «Que se las arreglen entre los nativos», pensó (207).

3.2.1.2.3. Monólogo narrado

A pesar de la gran cantidad de voces narradas existente en la novela, el monólogo narrado, representa, en comparación con éstas, una menor escala y aparece en su forma tradicional donde la fusión de las voces del narrador y del personaje es total.

En todos los siguientes ejemplos de monólogo narrado, con tan sólo convertir la tercera persona en primera persona y el pasado en presente, tendríamos un monólogo citado. Otra forma de probar que se trata en realidad de un monólogo narrado es añadir *verba sentiendi* y la conjunción “que”, y la oración se transformaría directamente en un monólogo referido, sin sufrir ninguna alteración en su estructura:

“Por eso decidió que aparte del hijo de Pancha García, que se llamaba Esteban como él y que no había duda de que su madre era virgen cuando la poseyó, los demás podían ser sus hijos y podían no serlo y siempre era mejor pensar que no lo eran” (73).

La ausencia de la locución “que” en la última sentencia del ejemplo deja paso al monólogo narrado en lugar de la psiconarración con la que empieza el pasaje y en la cual observamos claramente el constante uso de la locución “que”.

En los dos siguientes ejemplos, el uso de la exclamación en el primero y de los dos puntos introductorios en el segundo alude a que las palabras presentan un pensamiento del personaje en cuestión. En el primer ejemplo, el monólogo es de Alba; en el segundo, es de Blanca:

“Alba respiró aliviada. ¡Entonces no habían detenido a Miguel!” (418).

“Esa noche se quedó despierta hasta muy tarde, pensando en lo que había visto, hasta que al amanecer llegó a la conclusión de que lo había imaginado. Su madre tenía razón: el calor y el embarazo la estaban trastornando” (258).

En el siguiente pasaje, se presentan los pensamientos de Jaime acerca de lo que podría pasarle a su padre si se enterara de su amistad con Pedro Tercero:

“Si [Trueba] hubiera sospechado que [Jaime] se juntaba con Pedro Tercero García, con quien llegó a desarrollar un cariño de hermano, seguramente le habría dado una apoplejía” (235).

En el siguiente, los pensamientos son de Esteban García cuando va a pedirle a Trueba una carta de recomendación para la Escuela de Carabineros:

Se estremeció de odio y de temor. Nunca había estado en un lugar así, y hasta ese momento pensaba que lo más lujoso que podía existir en todo el universo era el cine de San Lucas, donde una vez la maestra de la escuela llevó a todo el curso a ver una película de Tarzán. Le había costado mucho tomar su decisión y convencer a su familia y hacer el largo viaje hasta la capital, solo y sin dinero, para hablar con el patrón. No podía esperar hasta el verano para decirle lo que tenía atorado en el pecho (295).

Y en éste se presentan los pensamientos de Nicolás acerca de Amanda:

[Nicolás] retrocedió hasta sentir el vidrio de la ventana a sus espaldas. Desde el primer momento en que desnudó a Amanda [...] supuso que ella tendría la experiencia suficiente para evitar que él se convirtiera en padre de familia a los veintiún años y ella en madre soltera a los veinticinco. Amanda había tenido amores anteriores y había sido la primera en hablarle del amor libre (240).

En este otro, se nos revela uno de los sentimientos más profundos y mejor escondidos de Jaime. El narrador nos informa primero de que Jaime siempre eludía a Miguel y que no quería conocerlo, luego procede a explicarnos la razón de ello:

Hasta ese momento, Jaime había conseguido eludir a Miguel. No quería conocerlo. Unos secretos e inconfesables celos lo atormentaban. Había ayudado a nacer a Alba y la había tenido mil veces sentada en sus rodillas, [...] se sentía como su padre y no podía evitar la inquietud que le producía verla convertida en mujer. [...]. Esperaba con absurda vehemencia que el enamoramiento de su sobrina fuera un sentimiento pasajero, porque en el fondo no quería aceptar que necesitara a otro hombre más que a él (347).

En el caso de Satigny, el narrador se vale del monólogo narrado para exponer al conde y luego revelarnos sus intenciones reales en la última frase, también mediante el monólogo narrado:

Suspiró, conmovido por aquella naturaleza pródiga que podía reunir en el más olvidado país de la tierra [...] una benigna fauna que permitía pasear con toda confianza, con la certeza de que no aparecerían víboras venenosas o fieras hambrientas, y, para total perfección, tampoco había negros rencorosos o indios salvajes. Estaba harto de recorrer países exóticos detrás de negocios de aletas de tiburón para afrodisíacos, ginseng para todos los males, figuras talladas por los esquimales, pirañas embalsamadas del Amazonas y chinchillas para hacer abrigos de señora (192).

En el próximo fragmento, que nos refleja los pensamientos de Pedro García y sus sentimientos hacia Trueba, el narrador usa el monólogo narrado, a excepción de la primera frase, que se considera psiconarración:

Presentía que nunca se atrevería a hacerle frente, porque era el patrón. Tendría que soportar sus rabietas, sus órdenes desconsideradas y su prepotencia durante el resto de su vida. En los años en que Las Tres Marías estuvo abandonada, él había asumido en forma natural el mando de la pequeña tribu que sobrevivió en esas tierras olvidadas. Se había acostumbrado a ser respetado, a mandar, a tomar decisiones y a no tener más que el cielo sobre su cabeza. La llegada del patrón le cambió la vida, pero no podía dejar de admitir que ahora vivían mejor, que no pasaban hambre y que estaban más protegidos y seguros (68-69).

Por su parte, el siguiente pasaje, que narra los pensamientos de Trueba al ver a su difunta madre, representa, en cambio, un caso de intrusión del monólogo citado al final del monólogo narrado:

-Mamá... -murmuró Esteban y la voz se le quebró en el pecho en un llanto contenido, borrando de una plumada los recuerdos tristes, [...], olvidando todo menos los únicos momentos luminosos en que esa mujer desconocida que yacía en la cama lo había acunado en sus brazos, [...], había sollozado de pena al verlo levantarse al alba para ir a trabajar cuando aún era un niño, había

sollozado de alegría al verlo regresar en la noche, había sollozado, madre, por mí (92).

3.2.1.2.4. Discurso del personaje disperso en la narración

Entre las categorías de discurso ajeno existentes en la novela tema de nuestro estudio, el discurso disperso es el que menos espacio ocupa. De los pocos ejemplos que hemos percibido de esta técnica en la novela:

Sabía que Nívea salía en la noche a pegar pancartas sufragistas en los muros de la ciudad y era capaz de pasear por el centro a plena luz del mediodía de un domingo, con una escoba en la mano y un birrete en la cabeza, pidiendo que las mujeres tuvieran los derechos de los hombres, que pudieran votar y entrar a la universidad, pidiendo también que todos los niños gozaran de la protección de la ley, aunque fueran bastardos (73).

Las prostitutas de doce años y Carmel bailan “bajo la mirada alerta de la Sofía, que ya no estaba para esos trotes, pero que todavía tenía energía para regentarlo con mano de hierro y para impedir que se metieran los gendarmes a fregar la paciencia y los patrones a propasarse con las muchachas, jodiendo sin pagar” (75).

El Padre Restrepo “hizo oír su voz de Galicia contra los «amicis rerum novarum», amigos de las cosas nuevas, como esos aparatos satánicos que comparó con el carro de fuego en que el profeta Elías desapareció en dirección al cielo” (127).

Observamos que en los ejemplos anteriores los discursos dispersos de los personajes en cuestión están representados mediante los sistemas lectales de cada uno respectivamente. Por consiguiente, estos pasajes representan, según Voloshinov, una tendencia verbal-analítica en los dos primeros ejemplos, y una tendencia mixta en el tercer ejemplo puesto que su contenido consta de un resumen del DI del personaje.

3.2.1.3. Voz en la narrativa personal

El discurso de los personajes es importante porque demuestra el punto de vista de los mismos. A través de sus discursos, el lector puede escuchar de la forma más palpable la voz de los personajes, sus pensamientos y sus puntos de vista.

Puesto que la mayor parte de la narración en esta novela de Allende es impersonal, encontramos menos ejemplos de narrativa personal. Sólo la encontramos en el caso de Trueba; y en el de Alba únicamente cuando hace de narrador-protagonista en el epílogo

puesto que sus comentarios como narrador-testigo pertenecen al discurso narrativo en sí y no a la historia.

3.2.1.3.1. Voz citada

En la novela que nos ocupa, la voz citada, a pesar de su escasez en los contextos de narrativa personal, aparece tanto en forma directa cuando el personaje-narrador reporta lo que ha dicho en persona (voz autocitada⁴⁴), como en forma indirecta cuando reporta lo que ha dicho otro personaje. También observamos que, tanto si va entre corchetes como si no va precedida de ninguna marca introductoria, siempre aparece con *verba dicendi*.

La siguiente voz “autocitada”, reportada con *verba dicendi* y entre corchetes por Trueba, representa palabras suyas dichas en el pasado, en el tiempo de la historia:

«Todo cambiará cuando regresemos a la capital y hagamos una vida civilizada», decía yo entonces” (186).

La siguiente voz citada, en cambio, la reporta Alba como narradora-protagonista, de cuando en *La Perrera* sus compañeras de celda la convencían de que escribiera:

“«Si quieres te cuento mi caso, para que lo escribas», me decían, se reían, se burlaban alegando que todos los casos eran iguales y que era mejor escribir cuentos de amor, porque eso gusta a todo el mundo (438).

Al igual que en el ejemplo anterior Alba reporta la voz citada entre corchetes, pero esta vez reporta lo que ha dicho otro personaje.

Igualmente, encontramos, aunque de forma muy escasa, voces citadas presentadas de forma indirecta, donde un personaje informa de lo que ha dicho otro personaje sobre él.

Esteban Trueba, furioso y decepcionado por la muerte de su prometida Rosa, ni se acuerda de lo que dijo entonces, y por tanto alega sus palabras a los testigos:

“-¡Maldita sea! ¡Se me fue de las manos! -dicen que dije” (41).

Observamos que la anterior voz citada es canónica: va acompañada de una marca introductoria y *verba dicendi*; al igual que el siguiente, y último ejemplo que presentamos en esta categoría, y que pertenece a la narración de Alba en la que nos cuenta la razón por la que su abuelo tuvo la idea de que escribieran la historia de la familia:

44 Proponemos que, lo mismo que se utiliza el término “autonarrado”, se utilice también para la reproducción de la voz en la narrativa personal, los términos “autocitado” y “autorreferido” en el caso de que el personaje estuviera narrado una historia personal suya y no la historia de otro personaje.

“-Así podrás llevarte las raíces contigo si algún día tienes que irte de aquí, hijita – dijo” (442).

3.2.1.3.2. Diálogo

El diálogo, junto con la voz citada, son las dos categorías que más presentan a los personajes de forma directa. En ellas, el narrador se acerca lo máximo a los personajes, haciendo que ellos mismos se revelen a través de sus palabras. Y en el caso de la narrativa personal, si el narrador y el personaje son la misma persona, el autor implícito opta por mostrarnos las palabras del personaje en el momento de la historia y no de la narración, haciendo que el narrador deje la palabra en boca de su personaje más joven para así poder ofrecer a los lectores la oportunidad de juzgar el carácter y la conducta del personaje en cuestión, y conocer si ha cambiado o no con el tiempo y hasta el momento en el que el personaje ya interpreta su papel de narrador.

Presentamos aquí dos ejemplos de diálogo en la narrativa personal en la novela que nos ocupa. El primero pertenece a la narrativa personal de Trueba; el segundo, a la narrativa personal de Alba.

El primero muestra el diálogo mantenido entre una señora del Cristóbal Colón y Trueba cuando va a pedirle ayuda a Tránsito Soto para rescatar a Alba de *La Perrera*:

- Es aquí. Si desea beber algo, pídale por teléfono -indicó.
- Quiero hablar con Tránsito Soto. A eso he venido –dije.
- Lo siento, pero la señora no atiende a particulares. Sólo a proveedores.
- ¡Yo tengo que hablar con ella! Dígale que soy el senador Trueba. Me conoce.
- No recibe a nadie, ya le dije -replicó la mujer cruzándose de brazos (428).

El segundo reporta un diálogo que Alba escuchó en *La Perrera*:

“-¡Cállense, putas!

-¡Háganos callar, si pueden, cabrones, a ver si se atreven!-y seguían cantando más fuerte” (439).

Hacemos hincapié en que el anterior ejemplo consta de un diálogo que en sí podría clasificarse de ajeno al narrador-protagonista puesto que el narrador es un mero testigo del diálogo y no uno de sus interlocutores.

3.2.1.3.3. Voz referida

En la narrativa personal, la voz referida es idéntica a la que encontramos en la narrativa impersonal. La única diferencia es que en la narrativa personal el narrador es el personaje protagonista, eso es, homodiegético, mientras que en la narrativa impersonal el narrador es heterodiegético.

De los ejemplos de voz “autorreferida”, encontramos el siguiente pasaje en donde Trueba nos informa de lo que dice a otro personaje: “[...] llamé a Jaime y le dije que se apartara para acompañarme al cementerio a robarnos el cadáver de Rosa” (315).

Y de los ejemplos de voz referida, presentamos a continuación tres pasajes: el primero y el tercero pertenecen a la narración de Trueba mientras que el segundo pertenece a la narración de Alba.

El primer fragmento de Trueba narra su estado al llegar a la casa de la familia del Valle preguntando por Rosa tras enterarse de su muerte:

“Dicen que entré a la casa cubierto de polvo, sin sombrero, sucio y barbudo, sediento y furioso, preguntando a gritos por mi novia” (40).

En el siguiente, que pertenece a la narración de Alba, Trueba le cuenta cómo llegó a conocer a Miguel:

“Me contó que después de que me detuvieron apareció una noche Miguel en la gran casa de la esquina” (435).

En este último, Nívea le explica a Trueba la razón por la que Rosa nunca había tenido prometidos:

“Su madre me dio la explicación: dijo que ningún hombre se sentía lo bastante fuerte como para pasar la vida defendiendo a Rosa de las apetencias de los demás” (30).

Este ejemplo es una clara muestra de que en esta novela no existe la voz narrada en la narrativa personal. Pues a pesar de que la voz referida de Nívea va precedida de dos puntos introductorios al igual que en el caso de las voces narradas en la narrativa impersonal –puesto que un personaje de la historia es quien narra en primera persona–, se usa *verba dicendi*, “dijo”, como señal de acoplamiento y, por tanto, dar paso a la voz referida de Nívea en lugar de a su voz narrada.

De ahí, dada la ausencia de la voz narrada en la narrativa personal en la novela de Allende, pasamos al análisis del pensamiento en la narrativa personal.

3.2.1.4. Pensamiento en la narrativa personal

Puesto que la mayor parte de la novela está narrada en tercera persona, los monólogos que encontramos en los contextos de narrativa personal son, en general, pocos en comparación con los hallados en la narrativa impersonal. El personaje que presenta el mayor número de monólogos es Esteban Trueba.

3.2.1.4.1. Psiconarración

En la novela que nos ocupa, la psiconarración es la que abarca el mayor espacio entre las categorías de pensamiento en los contextos de narrativa personal. Y al igual que las demás categorías de este modo narrativo, sólo la encontramos en narraciones de Trueba y Alba, puesto que son los únicos narradores homodiegéticos de la novela.

En el siguiente pasaje, Alba nos cuenta sus propios pensamientos, o mejor dicho sus propios temores, acerca de los hijos Adriana, su compañera de celda; al mismo tiempo que nos subraya que este pensamiento suyo está anotado en el diario que escribía mientras estaba encerrada en *La Perrera*:

“[...] me preguntaba, escribía, en qué forma los hijos de Adriana podrían devolver la canción y el gesto a los hijos o los nietos de esas mismas mujeres que los arrullaban” (439).

Observamos cómo Alba se vale de un segundo *verba dicendi* “escribía” para acentuar que lo que nos narra pertenece en realidad a un pensamiento anotado en su diario.

En el siguiente, Alba nos cuenta lo que rondaba por su mente cuando sostenía en brazos a los dos hijos de Adriana después de que esta último intentara matarlos:

“[...] yo pensaba en los destinos de esas criaturas creciendo en aquel lugar, con su madre trastornada, cuidados por otras mujeres desconocidas que no habían perdido la voz para una canción de cuna, ni el gesto para un consuelo” (439).

Y en el siguiente, Alba nos narra sus pensamientos después de que la llevaron en un vehículo desde *La Perrera* y la soltaron en un basural cerca del *Barrio de la Misericordia*:

“Oí el motor y pensé que iban a aplastarme y después aparecería en la prensa que había muerto atropellada en un accidente del tránsito, pero el vehículo se alejó sin tocarme” (440).

En el siguiente pasaje, en cambio, nos encontramos con el proceso mental de Trueba, presentado en psiconarración, al creer haber perdido la capacidad de amar tras la muerte de Rosa:

“Esa noche creí que había perdido para siempre la capacidad de enamorarme, que nunca más podría reírme ni perseguir una ilusión” (43).

En todos estos ejemplos la psiconarración va precedida de *verba sentiendi*, luego el narrador procede a revelarnos una imagen más amplia de lo que rondaba por la cabeza de los personajes en aquel momento, dejando paso así a la psiconarración.

3.2.1.4.2. Discurso disperso en la narración personal

El único ejemplo que quizás se pueda considerar discurso disperso de un personaje en la narración personal de otro personaje –o al menos el único que hemos podido detectar en la novela objeto de nuestro estudio– es el que presentamos a continuación. En él, el narrador personaje es Trueba y el discurso disperso es de Tránsito Soto:

Me contó [Soto] cuántas sábanas se lavaban, cuánto papel higiénico se gastaba, cuántos licores se consumían, cuántos huevos de codorniz se cocían diariamente -son afrodisíacos-, cuánto personal se necesitaba y a cuánto ascendía la cuenta de luz, agua y teléfono, para mantener navegando aquel descomunal portaaviones de los amores prohibidos (430).

El discurso disperso de Soto, que irrumpe en medio de la narración de tendencia objeto-analítica de Trueba (DI resumido), se presenta entre guiones y su verbo (señal de acoplamiento) está conjugado en presente; lo que rompe el hilo de la narración y nos traslada al momento de la historia.

Esta es una indicación clara de que esta parte no pertenece al plano verbal de Trueba sino al de Soto. Por tanto, esta parte de la narración es un préstamo focal de parte de Trueba con la frase exacta de Soto en el momento de la historia; por ello, se puede considerar discurso disperso de Soto en la narración personal de Trueba. Sin embargo, la ausencia de cualquier alusión precisa a la persona que dice esta frase, hace que también pueda considerarse monólogo citado o, más bien, discurso directo libre ya que trataría, en este caso, de las palabras audibles de Soto y no de un pensamiento suyo.

Por otro lado, puesto que no está claro a cuál de los dos personajes pertenece la frase, también se podría considerar como comentario del discurso hecho por Trueba, y por eso aparece entre guiones: para indicar la interrupción de la voz referida resumida, aunque en este caso para marcar que es un comentario del discurso hecho por Trueba en el

momento presente de la narración, y no por Soto en el momento presente de la historia como es el caso si la frase se considera discurso directo libre.

3.2.1.4.3. Monólogo autocitado y monólogo autonarrado

Por su parte, los monólogos autocitado y autonarrado son raros en esta novela. Sin embargo, presentamos unos ejemplos para confirmar la *heterodiscursividad* de la novela que nos ocupa.

El monólogo autocitado que hemos podido detectar pertenece a Trueba cuando nos revela sus pensamientos usando una marca introductoria y *verba dicendi*:

“-Férula tenía razón -pensé-. Me he quedado solo y se me está achicando el cuerpo y el alma. Sólo me falta morir como un perro” (316).

En cuanto al monólogo autonarrado, hemos podido detectar unos cuantos, de los cuales destacamos dos. El primero es un monólogo autonarrado por Trueba en donde nos cuenta que Esteban García niño le había llevado al escondite de Pedro Tercero:

“¿Cómo no se me ocurrió que estaría allí? Era un escondite perfecto. En esa época del año el aserradero de los alemanes estaba cerrado y quedaba lejos de todos los caminos” (212).

Este monólogo, aunque a primera vista da la impresión de que es un monólogo inmediato que narra lo que piensa Trueba en el momento de la narración y no de la historia, si nos fijamos bien en la estructura gramatical del fragmento, la presencia de todos los verbos en tiempo pasado, sin ninguna alusión al presente, además del uso del condicional “estaría” que implica duda (si la oración fuera un monólogo inmediato, el narrador usaría en cambio el pretérito “estaba” para indicar la certeza), nos lleva a interpretarlo como monólogo autonarrado y no inmediato. Además, si cambiamos los tiempos pasados de las oraciones que forman el monólogo por otros del presente, las oraciones no desentonan.

Asimismo, como comentamos en la parte teórica, podemos percibir el monólogo autonarrado en las narraciones autobiográficas en las que el personaje, al recordar momentos concretos y relevantes de su destino, recuerda también sus sentimientos y reflexiones, aunque manteniendo al mismo tiempo la distancia temporal que hace que el narrador y su persona más joven sean, en cierta forma, ajenos. Y puesto que los monólogos de Trueba forman, en su conjunto, una narración autobiográfica, es lógico considerar el monólogo anterior como autonarrado por Trueba.

Lo mismo se puede aplicar al siguiente monólogo autonarrado, y que consta de un oración exclamativa que aparece al final de la voz referida de Trueba:

-Me parece una excelente idea, Tránsito. ¿Por qué no montas tu propio negocio? Yo te pongo el capital -le ofrecí fascinado con la idea de ampliar mis intereses comerciales en esa dirección, ¡cómo estaría de borracho! (125).

3.2.1.4.4. Monólogos autónomos

A. Monólogo inmediato

Lo que más caracteriza al monólogo inmediato de los demás monólogos de similares características –y con los cuales podríamos confundirlo– es que aquél pertenece al tiempo de la narración y no de la historia, a ello se debe su nombre: inmediato. Es como si el pensamiento del narrador en el momento actual de su discurso interrumpiera momentáneamente su narración de la historia, rompiendo así el hilo de la misma mediante un pensamiento instantáneo, para luego retomarla desde donde la había dejado.

En los siguientes monólogos se usa por algún lado el presente, lo que afirma que son monólogos inmediatos.

En el primero, Trueba narra sobre sus primeros días en el campo, desde su propia visión y en primera persona, intentando defender su postura de que ha sido un buen patrón:

Muy pronto empecé a sentirme a gusto con el campo. [...].

Cuando pienso en esos tiempos, me da una gran tristeza. La vida se me pasó muy rápido. Si volviera a empezar hay algunos errores que no cometería, pero en general no me arrepiento de nada. Sí, he sido un buen patrón, de eso no hay duda”(61).

Asimismo, observamos trazas de monólogo inmediato cuando Alba, una vez revelada ya en el epílogo como narrador homodiegético, nos relata en un monólogo autobiográfico que se prolonga unas 6 páginas, los detalles de su encierro, desde su detención hasta su regreso a casa.

Empieza la narración aludiendo a que la historia que relata a continuación consta en realidad de lo que le contó a su abuelo poco antes de su muerte: “De modo que se lo conté” (436). A partir de ahí, seguimos todo el monólogo autobiográfico de Alba en tiempo pasado hasta que, de repente, lo interrumpe para hacer un comentario en tiempo presente: “Supongo que en ese momento actuó la influencia benéfica de la mujer del collar de perlas, a quien fuimos a visitar con el abuelo para agradecerle que me salvara la vida” (437);

luego retoma el monólogo autobiográfico y prosigue contando en pasado: “Cuatro hombres fueron a buscarme de noche” (437).

Esta interrupción repentina de la historia, para hacer un comentario en el tiempo de la narración, nos hace recordar al narrador auto-consciente del comentario del discurso⁴⁵. Podríamos decir que los monólogos inmediatos son la otra cara del narrador auto-consciente, pero esta vez en narraciones homodiegéticas. En ambos casos, la narración en pasado es interrumpida repentinamente: aparece de repente una voz o una conciencia que hace algún comentario en presente para luego dejar paso de nuevo a la narración de la historia, que el narrador retoma desde donde la dejó.

Sin embargo, el mayor ejemplo de monólogo inmediato en esta novela es el de Alba en la última parte del epílogo. Los dos últimos párrafos del epílogo están enteramente narrados en monólogo inmediato. Cuando ya había muerto Trueba, y no le quedaba a Alba más historias que contar, recurre al monólogo inmediato para indicarnos la moraleja de la historia:

En la perrera escribí con el pensamiento que algún día tendría al coronel García vencido ante mí y podría vengar a todos los que tienen que ser vengados. Pero ahora dudo de mi odio. En pocas semanas, desde que estoy en esta casa, parece haberse diluido, haber perdido sus nítidos contornos. Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo (443).

Y prosigue durante algo más de una página, hasta que, al final, cierra su monólogo inmediato –y con él la novela– con las primeras palabras que apuntó Clara en su primer cuaderno: “Comienza así, «Barrabás llegó a la familia por vía marítima...» (445).

B. Monólogo autobiográfico

Aunque, como decíamos, en realidad la narración de Trueba, en su conjunto, se considera autobiografía, presentamos a continuación su monólogo autobiográfico que consideramos el más relevante de esta categoría, gracias a la oración que le precede y que se considera un preámbulo para el mismo:

Me acuerdo perfectamente. Ése había sido un día muy feliz para mí, porque había aparecido una nueva veta, la gorda y maravillosa veta que había perseguido durante todo ese tiempo de sacrificio, de ausencia y de espera, y que podría representar la riqueza que yo deseaba. Estaba seguro que en seis meses tendría suficiente dinero para casarme y en un año podría empezar a considerarme un hombre rico. Tuve mucha suerte porque, en el negocio de las

45 Véase narración auto-consciente en el análisis del comentario explícito, pp. 142-144.

minas, eran más los que se arruinaban que los que triunfaban, como estaba diciendo, escribiendo, a Rosa esa tarde, tan eufórico, tan impaciente, que se me trababan los dedos en la vieja máquina y me salían las palabras pegadas. En eso estaba cuando oí los golpes en la puerta que me cortaron la inspiración para siempre. Era un arriero con un par de mulas, que traía un telegrama del pueblo, enviado por mi hermana Férula, anunciándome la muerte de Rosa (39).

Observamos que el monólogo autobiográfico de Trueba contiene varios monólogos autonarrados; lo que marca la distancia temporal entre su personaje narrador y su personaje más joven.

Caso parecido lo encontramos en el siguiente pasaje en el cual Trueba nos expone sus sentimientos al morirse Clara:

“¡Qué solo me sentí entonces! Ignoraba que la soledad no me abandonaría nunca más y que la única persona que volvería a tener cerca de mí en el resto de mi vida, sería una nieta bohemia y estrafalaria, con el pelo verde como Rosa. Pero eso sería varios años más tarde” (210).

Este monólogo autobiográfico está formado de dos monólogos inmediatos, uno al principio del pasaje y otro al final; y de una psiconarración en la parte central. Y aunque a primera vista nos podemos equivocar y creer que es un monólogo-memoria, el uso del condicional en la última frase en lugar del presente indica claramente que no se puede considerar monólogo-memoria a causa de la ausencia de cualquier alusión al presente.

A esta categoría pertenece también el monólogo autobiográfico de Alba, del cual acabamos de hablar más arriba al analizar el monólogo inmediato.

C. Monólogo-memoria

El monólogo-memoria se caracteriza por ser un discurso largo en donde un personaje nos narra algo de su vida o nos cuenta lo que le narra sobre su vida a otro personaje, pero sin orden cronológico y con algunas alusiones al presente, y a veces puede contener alguna que otra oración que podría considerarse monólogo narrado debido a la ausencia de *verba dicendi* o *verba sentiendi* usados en las demás categorías, como es el caso en la voz referida y la psiconarración, respectivamente, dependiendo de si lo narrado trata de palabras expresas (voz referida introducida por *verba dicendi*), o de sentimientos (psiconarración introducida por *verba sentiendi*).

En la novela objeto de nuestro estudio, hemos podido detectar dos únicos monólogos que claramente pertenecen a la categoría de monólogos-memoria. En el

primero, Trueba nos confiesa que contó a Rosa, ya en su tumba, todos los sentimientos que no podía reconocer ni expresar abiertamente delante de nadie, y mucho menos delante de ella en su vida. Es un monólogo que dura unas 2 páginas y que empieza así:

Reproché a Rosa los años que pasé metido en un hoyo en la mina, soñando con ella. No le dije que no había visto más mujeres, en todo ese tiempo, que unas miserables prostitutas [...]. Pero sí le dije que había vivido entre hombres toscos y sin ley [...], todo eso con el único fin de casarme con ella, pero va y se me muere a traición, antes que pudiera cumplir mis sueños [...]. Había tenido que tejer el amor con recuerdos y deseos apremiantes, pero imposibles de satisfacer, con cartas atrasadas y desteñidas que no podían reflejar la pasión de mis sentimientos ni el dolor de su ausencia, porque no tengo facilidad para el género epistolar y mucho menos para escribir sobre mis emociones. Le dije que esos años en la mina eran una irremediable pérdida, que si yo hubiera sabido que iba a durar tan poco en este mundo, habría robado el dinero necesario para casarme con ella [...]. La habría amado ininterrumpidamente por un tiempo casi infinito, porque estaba seguro que si hubiera estado conmigo, no habría bebido el veneno destinado a su padre y habría durado mil años. [...]. Le dije; en resumen, todas las locuras que nunca le hubiera dicho si pudiera oírme y que nunca he vuelto a decir a ninguna mujer (42-43).

La extensión del monólogo anterior no nos deja más opción que considerarlo un monólogo autónomo. Y entre los monólogos autónomos, los que pueden contener trazas de presente y que estén narrados en primera persona, son los monólogos inmediato y memoria, pero la diferencia entre ambos es muy obvia: el primero pertenece al momento de la narración; en cambio, el segundo pertenece al momento de la historia. De ahí que, la aparición de trazas de presente en medio de la historia narrada y la gran extensión del monólogo, siendo narrado casi todo en pasado, nos llevan a considerar el apartado como monólogo-memoria que contiene monólogos autonarrados en las frases subrayadas, dado que no van precedidas de *verba dicendi*; y psiconarraciones en las demás oraciones del pasaje.

Al igual que en el largo monólogo que acabamos de presentar, el siguiente consta de otro monólogo-memoria de Trueba, aunque esta vez ocupa más de tres páginas y podemos distinguir en él una que otra técnica distinta de monólogo personal.

Trueba nos narra lo que dijo a Tránsito Soto cuando fue a pedirle ayuda en el *Farolito Rojo* para liberar a Alba de *La Perrera*. Empieza la narración aludiendo a que le contó todo a Soto: “Y entonces yo, que había estado esperando que ella me lo preguntara, abrí el torrente de mi ansiedad y se lo conté todo, sin guardarme nada, sin una sola pausa, desde el principio hasta el fin” (430); luego empieza su monólogo como si fuera a contar en

discurso indirecto; sin embargo, observamos que justo después de cada locución “que” usada, narra en presente, lo que implica la incoherencia de sus pensamientos:

Le dije que Alba es mi única nieta, que me he ido quedando solo en este mundo, que se me ha achicado el cuerpo y el alma, tal como Férula dijo al maldecirme, y lo único que me falta es morir como un perro, que esa nieta de pelo verde es lo último que me queda, el único ser que realmente me importa, que por desgracia salió idealista, un mal de familia (430).

Más aún, para afirmar que su intención es presentarnos un monólogo-memoria, deja de usar la locución “que” y sigue narrando ya todo en presente:

[...] es una de esas personas destinadas a meterse en problemas y hacer sufrir a los que estamos cerca, le dio por andar asilando fugitivos en las embajadas, lo hacía sin pensar, estoy seguro, sin darse cuenta de que el país está en guerra, guerra contra el comunismo internacional o contra el pueblo, ya no se sabe (430).

Y continúa así durante casi tres páginas más, hasta que finalmente cierra su monólogo-memoria con una voz referida:

“Por favor, Tránsito, en nombre de nuestra vieja amistad, apiádese de mí, soy un pobre viejo destrozado, apiádese y busque a mi nieta Alba antes de que me la terminen de mandar en pecaditos por correo, sollocé” (430).

Este monólogo, dada su incoherencia, es el que mejor representa la técnica del monólogo-memoria en la novela que nos ocupa, pues salta de una historia a otra sin siquiera acabar las frases con ningún punto o punto y aparte. Más bien, a lo largo de las tres páginas y algo de las que está compuesto el monólogo, únicamente se usan las comas.

3.2.2. Categorías arquitectónicas

3.2.2.1. Discurso indirecto

3.2.2.1.1. Tendencia objeto-analítica

Es una variante del discurso indirecto que toma del discurso ajeno el objeto temático sin recurrir abiertamente al estilo indirecto, dando así una impresión de resumen del discurso ajeno.

En el siguiente fragmento, el narrador nos relata que al padre Restrepo

lo seguían sus fieles de parroquia en parroquia, sudaban oyéndolo describir los tormentos de los pecadores en el infierno, las carnes desgarradas por ingeniosas máquinas de tortura, los fuegos eternos, los garfios que traspasaban los miembros viriles, los asquerosos reptiles que se introducían por los orificios femeninos y otros múltiples suplicios que incorporaba en cada sermón para sembrar el terror de Dios (8-9).

Observamos que el narrador se sirve de *verba dicendi*, “oír”, como señal de acoplamiento para introducir su discurso indirecto resumido. Asimismo usa en su narración palabras y frases como “sudaban”, “suplicio” y “sembrar el terror” para reflejar la entonación del discurso del padre Restrepo durante sus sermones.

En el siguiente, nos resume la escena que tuvo lugar entre Severo del Valle y la Nana cuando se consolaban mutuamente por la muerte de Rosa:

“Permanecieron sentados muy juntos, bebiendo jerez, llorando a intervalos y rememorando los tiempos dichosos en que Rosa corría por el jardín sorprendiendo a las mariposas con su belleza de fondo de mar” (35).

Usa *verba sentiendi*, “rememorar”, como señal de acoplamiento y menciona expresiones como “llorando a intervalos” y “dichosos” para resaltar la entonación del discurso de los personajes.

En éste, nos resume el contenido de las cartas que escribía Blanca a su madre:

“En sus cartas describía su vida retirada y melancólica y se refería a su esposo con ciega simpatía, como un hombre fino, discreto y considerado” (259).

De nuevo, el narrador introduce el discurso indirecto con tendencia objeto-analítica mediante los verbos “describir” y “referirse”, y alude a la tristeza de Blanca utilizando adjetivos como “retirada”, “melancólica” y “ciega”.

En este último, nos resume el discurso del soldado a Blanca en el que le explica cómo murió su hermano Jaime:

Un domingo se presentó en la casa un soldado sigiloso y relató a Blanca en la cocina lo que había visto en el Ministerio de Defensa y lo que sabía de los cuerpos dinamitados.

-El doctor del Valle salvó la vida de mi madre –dijo el soldado mirando el suelo, con el casco de guerra en la mano. Por eso vengo a decirles cómo lo mataron (388).

Al igual que en los fragmentos anteriores, utiliza el verbo “relatar” para introducir el resumen del discurso ajeno como lo hizo mediante otros verbos en los ejemplos anteriores. Pero aquí, recurre al discurso directo del personaje para darnos la opción de imaginar la entonación de su discurso: su discurso deja a entender que el soldado está triste por la muerte de Jaime y compadece a su familia con sinceridad. El narrador nos deja señas que nos llevan a confirmar lo anterior; dice que el soldado le cuenta a Blanca lo sucedido “mirando el suelo, con el casco de guerra en la mano”, lo que indica la gran tristeza y vergüenza que siente el soldado.

Así, observamos que la imposibilidad de registrar la entonación en esta variante del discurso indirecto lleva a Allende a incluir en su discurso narrativo indicios que aluden a la dimensión entonativa y verbal del discurso ajeno del personaje en escena, salvo en el último fragmento, donde recurre a la voz directa del soldado para reflejar la entonación de su discurso.

Por último, cabe mencionar que todos los verbos utilizados en los ejemplos anteriores son *verba dicendi*, sin embargo, no están utilizados como señas de acoplamiento de los discursos referidos, pues en realidad los discursos indirectos están presentados únicamente a modo de resumen del narrador, donde se impone la entonación del discurso narrativo a la del discurso referido.

3.2.2.1.2. Tendencia verbal-analítica

En esta tendencia, aparecen en el discurso indirecto palabras y expresiones del personaje, dándole un tono subjetivo que choca con el dominio del sujeto cognitivo.

En el siguiente fragmento el narrador nos cuenta que Nívea al sentir mareos,

procuró atribuir su malestar al momento del sermón del padre Restrepo cuando la apuntó para referirse a los fariseos que pretendían legalizar a los bastardos y al matrimonio civil, desarticulando a la familia, la patria, la propiedad y la Iglesia, dando a las mujeres la misma posición que a los hombres, en abierto desafío a la ley de Dios, que en ese aspecto era muy precisa (9).

El narrador utiliza el verbo “referirse” para introducir el discurso indirecto, siguiendo la misma pauta de la tendencia objeto-analítica. Pero en esta tendencia, algunas expresiones propias del personaje, como “fariseos” o la última oración del fragmento, irrumpen en el discurso situado dentro de la narración para darle una aproximación subjetiva.

En el siguiente ejemplo, el narrador nos narra la opinión de Jaime sobre las tendencias de Alba:

“Jaime se burlaba de sus ideas políticas, de sus amigos barbudos y la regañaba por haberse enamorado de un terrorista de cafetín” (344).

El narrador utiliza el verbo “burlarse” para introducir el discurso de la primera frase coordinada y “regañar” para introducir la segunda; además, emplea la expresión “terrorista de cafetín” para referirse a Miguel. Expresión que sin duda pertenece al vocabulario de Jaime y no del narrador.

Asimismo, el narrador dice sobre Barrabás, el perro de Clara:

“Nívea observaba sus pezuñas de cocodrilo y sus dientes afilados y su corazón de madre se estremecía pensando que la bestia podía arrancarle la cabeza a un adulto de un tarascón y con mayor razón a cualquiera de sus niños” (26).

El uso del lenguaje regional de Latinoamérica en “tarascón” y la locución “con mayor razón”, implica que la entidad del personaje juega un papel importante en el discurso narrativo. Asimismo, al igual que en los dos ejemplos anteriores, el narrador introduce el discurso mediante un verbo. Esta vez la señal de acoplamiento es el verbo “pensar” ya que alude al pensamiento del personaje y no a su voz.

Asimismo, el narrador nos cuenta que Trueba “sabía que Nívea salía en la noche a pegar pancartas sufragistas en los muros de la ciudad y era capaz de pasear por el centro a plena luz del mediodía de un domingo, con una escoba en la mano y un birrete en la cabeza, pidiendo que las mujeres tuvieran los derechos de los hombres” (73).

El narrador introduce el discurso mediante el verbo “saber”, también para aludir a un pensamiento al igual que en el ejemplo anterior. Pero esta vez se vale de la ironía, en la parte subrayada, para darnos a entender que dichas ideas son de Trueba y no suyas; por eso recurre al discurso disperso –al ausentarse la locución “que” y al contener el texto trazas del idiolecto de Trueba– en oposición a la primera parte, narrada en psiconarración.

Ya hemos comentado en el capítulo anterior que un narrador irónico no tiene por qué ser necesariamente no fidedigno. Pero para que se cumpla esta norma, el lector –o el narratario– debe coincidir con el narrador en esta ironía, pero si la hace a expensas del lector, es decir, que el lector no le convence la ironía o encuentra que no está en su lugar, entonces el narrador no es fidedigno y el autor implícito es el irónico. Y como nuestro narrador intenta alcanzar la máxima objetividad del relato, intenta ser lo más fidedigno

posible; por tanto no puede ser él quien dice o piensa tales palabras irónicas acerca de Nívea puesto que es una de las mujeres principales de la historia. Por lo que debe de ser el personaje, dueño del discurso referido, quien resalta dicha ironía.

El último ejemplo que presentamos en la tendencia verbal-analítica pertenece a la narrativa personal. Trueba nos narra que, estando en el cementerio para despedirse de Rosa, “con las primeras luces del amanecer volvió el guardián. Debe [de] haber sentido lástima por ese loco semicongelado, que había pasado la noche entre los lívidos fantasmas del cementerio. Me tendió su cantimplora” (44).

La parte subrayada se considera préstamo focal del idiolecto del guardián de las tubas en la narración personal de Trueba. Se usa la expresión “sentir lástima” como señal de acoplamiento y se sirve de las “supuestas” palabras del guardián para subrayar la tendencia verbal-analítica de la sentencia.

3.2.2.1.3. Tendencia mixta

Podemos decir que esta tendencia debe su nombre al hecho de que en realidad consiste en una mezcla entre el resumen del discurso indirecto en la tendencia objeto-analítico y la intrusión de palabras o expresiones del personaje en la tendencia verbal-analítica. Además, esta tendencia puede abarcar tanto las palabras expresas como los pensamientos del personaje.

En el siguiente ejemplo, el narrador utiliza la expresión “hizo oír su voz” como marca introductoria y se refiere a los coches como “aparatos satánicos”. Expresión que, sin duda, pertenece al vocabulario del personaje y no del narrador:

El padre Restrepo [...] se constituyó en guardián de las buenas costumbres e hizo oír su voz de Galicia contra los «amicis rerum novarum», amigos de las cosas nuevas, como esos aparatos satánicos que comparó con el carro de fuego en que el profeta Elías desapareció en dirección al cielo (127).

En el siguiente, el narrador nos resume las palabras expresas de Trueba:

“A solas con Férula, Esteban descargó su furia de marido insatisfecho y gritó a su hermana lo que nunca debió decirle, desde marimacho hasta meretriz” (139).

El uso del verbo “decir” seguido de expresiones como “marimacho” y “meretriz”, que obviamente pertenecen al vocabulario de Trueba, indican, sin duda, que se trata de un discurso indirecto de tendencia mixta.

Por último, el siguiente pasaje merece especial atención porque el narrador alude expresamente en él a que está resumiendo los pensamientos de Blanca cuando estaba a punto de dar a luz:

[...] perdida en un monólogo incoherente en el que se mezclaban las quejas por el precio de las verduras, el recuento de sus múltiples malestares, el cansancio de llevar a cuestas el peso de la casa, y sus fantasías poéticas con Pedro Tercero García (314).

El narrador, en lugar de usar *verba dicendi*, esta vez utiliza la palabra “monólogo” y luego resume su contenido, logrando así las tres condiciones necesarias para poder considerar el fragmento un discurso indirecto de tendencia mixta: utiliza una señal de acoplamiento, resume el contenido del discurso de Blanca y alude a que en realidad se trata de los pensamientos de Blanca y no de los suyos propios.

3.2.2.2. *Discurso directo*

3.2.2.2.1. Discurso directo preparado

Representa la preparación del discurso, su antesala, tomando su contenido temático de la descripción de elementos entonativos y verbalizadores, mientras que el discurso directo queda reducido a su contenido temático.

El narrador heterodiegético, al informarnos de la muerte de Rosa, utiliza la narración para señalar que habrá una muerte, preparando así la sala para el discurso directo que queda reducido a informarnos de que esta muerte, que el narrador nos acaba de señalar, será por equivocación:

“El viernes, cuando ya del cerdo no quedaba más que los pellejos y los huesos que roía Barrabás en el patio, Clara anunció que habría otro muerto en la casa.

-Pero será un muerto por equivocación -dijo” (32).

Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento, donde el narrador nos informa de los consejos que la Nana da a Blanca, pidiéndole que no se deje embaucar por las monjas, para luego explicar la razón de ello en forma de discurso directo de la Nana, haciendo así de su discurso narrativo una antesala al discurso directo que le sigue a continuación:

Todas las mañanas aparecía la Nana con el desayuno a sacudirle la modorra y vigilarle el uniforme, estirarle los calcetines, ponerle el sombrero, los guantes y el pañuelo, ordenar los libros en el bolsón, mientras intercalaba oraciones

murmuradas por el alma de los muertos, con recomendaciones en voz alta para que Blanca no se dejara embaucar por las monjas.

-Esas mujeres son todas unas depravadas -le advertía- que eligen a las alumnas más bonitas, más inteligentes y de buena familia, para meterlas al convento, afeitan la cabeza a las novicias, pobrecitas, y las destinan a perder su vida haciendo tortas para vender y cuidando viejitos ajenos” (149).

En los siguientes dos ejemplos, la narración no es tan larga ni detallada, ni tampoco presenta elementos entonativos, pero sigue formando una antesala sin la cual no entenderíamos el contenido temático del discurso directo que la sigue.

En el primer ejemplo, a no ser por el discurso narrativo, no nos enteraríamos de que la hermana de Miguel está enferma, pues en la voz citada de Alba sólo se menciona que Miguel le va a contar a Jaime de su hermana, pero no se precisa que le hablará de una enfermedad. Por tanto, aunque se puede deducir de la voz citada que, al ser Jaime médico, Miguel lo necesitaría para algún tema relacionado con su oficio, no podemos estar seguros de ello sin el discurso del narrador:

“Sin embargo, [Jaime] no pudo seguir ignorando a Miguel. En esos días, Alba le contó que su hermana estaba enferma.

-Quiero que hables con Miguel, tío. Él te va a contar de su hermana. ¿Harías eso por mi? -pidió Alba” (347).

Sin la antesala de la voz citada anterior, no podríamos entender lo que le sucede a la hermana de Miguel, pues el contenido temático de la narración es el que nos explica que está enferma, y sin esta explicación, no podremos seguir entendiendo el contenido temático del discurso directo.

Lo mismo ocurre en este discurso directo preparado, en el cual Alba explica en su discurso narrativo que Ana Díaz le regaló un cuaderno escolar; luego explica la razón en la voz citada de Ana Díaz:

“Ana Díaz consiguió un cuaderno escolar y me lo regaló.

-Para que escribas, a ver si sacas de dentro lo que te está pudriendo, te mejoras de una vez y cantas con nosotras y nos ayudas a coser-me dijo” (438).

La narración nos explica que una de las compañeras de celda de Alba en *La Perrera* le regaló un cuaderno escolar. Sin esta información no podremos seguirle el ritmo al discurso directo que le sigue porque no sabremos la razón por la que en primer lugar Ana Díaz le decía estas palabras a Alba.

- Discurso retórico

Una rama del discurso directo preparado es el discurso retórico, pero se diferencia de éste en que el contenido temático de la narración se encuentra incrustado en el discurso directo. Ya no representa una antesala para el discurso, sino que recibimos la información a medida que vayamos leyendo el propio discurso.

Esta variante puede aparecer tanto en voces narradas como en voces citadas, como en el siguiente ejemplo:

El sacerdote estaba provisto de un largo dedo incriminador para apuntar a los pecadores en público y una lengua entrenada para alborotar los sentimientos.

-¡Tú, ladrón que has robado el dinero del culto! -gritaba desde el púlpito señalando a un caballero que fingía afanarse en una pelusa de su solapa para no darle la cara-. ¡Tú, desvergonzada que te prostituyes en los muelles! -y acusaba a doña Ester Trueba, inválida debido a la artritis y beata de la Virgen del Carmen, que abría los ojos sorprendida, sin saber el significado de aquella palabra ni dónde quedaban los muelles-. ¡Arrepentíos, pecadores, inmunda carroña, indignos del sacrificio de Nuestro Señor! ¡Ayunad! ¡Haced penitencia! (8).

El narrador nos describe al padre Restrepo para ayudarnos a comprender su carácter. Luego da paso a la voz citada, limitando las palabras del Padre Restrepo a sus comentarios contra la gente, mientras el narrador adopta la tarea de explicarnos, con elementos entonativos y verbalizadores, a quién va dirigida cada una de las acusaciones del Padre Restrepo. Este discurso retórico es una forma preparada del discurso directo; suele concentrar el contenido temático del discurso del personaje, y está caracterizado por una entonación exclamativa e interrogativa de marcada función emotiva como acabamos de comprobar.

3.2.2.2.2 Discurso directo particularizado

En esta tendencia, el contenido temático se da en forma narrativa y el discurso resulta entonces un mero contrapunto.

En los dos primeros ejemplos que planteamos a continuación, el discurso directo cierra los capítulos a los que pertenece y aparece sin réplica alguna.

Cuando Clara muere, el narrador nos relata el acontecimiento en su discurso narrativo; luego repite el mismo significado mediante la voz citada de Jaime que clausura el capítulo, y que parece obviamente un mero contrapunto del contenido temático del discurso narrativo:

“Jaime se inclinó sobre el cuerpo buscando algún imperceptible latido en su corazón, pero no lo encontró.

-Mamá ya se fue -dijo en un sollozo” (301).

Lo mismo ocurre en narraciones de primera persona. Este segundo fragmento, que clausura el último capítulo de la novela, antes de dejar paso al epílogo, pertenece a la narración personal de Trueba, siendo narrador-protagonista:

Supongo que usó el conocimiento del lado más secreto de los hombres que están en el poder, para devolverme los cincuenta pesos que una vez le presté. Dos días después me llamó por teléfono.

-Soy Tránsito Soto, patrón. Cumplí su encargo -dijo (433).

Trueba nos explica en su narración que Tránsito Soto salda su deuda ayudándole a soltar a Alba de *La Perrera* y devolverla a casa, acto que confirma mediante el discurso directo de Tránsito Soto en el que afirma que ha cumplido lo que le encargó, eso es, salvar a Alba.

Otras veces, el discurso directo particularizado aparece en medio de los capítulos, pero sigue la misma pauta que en los dos ejemplos anteriores. El narrador presenta el contenido temático del discurso en su narración y luego cede la palabra al personaje puesto en escena para que nos corrobore, con sus propias palabras, lo que el narrador nos acaba de comentar en su discurso narrativo.

En el siguiente fragmento, el narrador nos explica, en su discurso narrativo, el razonamiento de la Nana frente a la inquietud de Nivea por los poderes sobrenaturales de su hija Clara. Luego cede la palabra a la Nana para que explique este razonamiento en su propia voz:

En esa ocasión Nivea se inquietó, pero la Nana le devolvió la tranquilidad diciendo que hay muchos niños que vuelan como las moscas, que adivinan los sueños y hablan con las ánimas, pero a todos se les pasa cuando pierden la inocencia.

-Ninguno llega a grande en ese estado -explicó-. Espere que a la niña le venga la demostración y va a ver que se le quita la maña de andar moviendo los muebles y anunciando desgracias (14).

Igualmente, percibimos esta tendencia en los discursos directos situados dentro de la narración heterodiegética y presentados entre corchetes en lugar de recurrir a la forma usual de introducirlos mediante una marca introductoria, como observamos en el siguiente ejemplo:

“Trueba recordó que aún le debía la recompensa por delatar a Pedro Tercero García y decidió que ésa era una buena ocasión de saldar la deuda y, de paso, tener un servidor en la policía. «Nunca se sabe, de repente puedo necesitarlo», pensó” (297).

Llegados a este punto, cabe señalar que aquí termina nuestro estudio de las categorías arquitectónicas en la novela de Allende dado que los discursos no clasificados ya han sido analizados detalladamente al tratar las categorías compositivas: lo que Voloshinov denomina *discurso referido disperso y oculto*, en realidad no es más que una mezcla entre el monólogo narrado y el discurso disperso de pensamiento según las categorías compositivas de Cohn. Asimismo, el *discurso directo no personal* no es más que el discurso indirecto libre, tratado también anteriormente.

Finalmente, *el discurso directo sustituido* no es en realidad sino el monólogo autónomo autorreflexivo que consiste en un discurso del narrador que va dirigido al personaje adoptando el discurso de éste, dejando paso así al narrador homodiegético que usa el tú autorreflexivo para revelar que se trata en realidad de la voz de la conciencia del personaje en cuestión o de un interrogatorio indiscreto del narrador. Es uno de los pocos monólogos ausentes en esta novela basada fundamentalmente en los monólogos y en la narración de los pensamientos más profundos de sus personajes.

3.3. PERSPECTIVA

3.3.1. Focalización

3.3.1.1. Focalizador

El sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Este punto puede ser de un personaje de la historia o de un narrador externo situado fuera de ella.

Al tratar el tema de los narradores en nuestro estudio, hemos conseguido detectar cinco tipos de narrador en la novela de Allende, a saber: Trueba de narrador-protagonista, Alba de narrador-testigo, Alba de narrador-protagonista en el epílogo, Alba camuflada de narrador heterodiegético y, por último, el narrador anónimo omnisciente que comentamos que podría tratarse del espíritu de Clara.

También, como comentamos, los narradores son siempre focalizadores de primer nivel que pueden ceder o no la focalización a otros personajes de la historia en un segundo nivel. Por tanto, basándonos en el tipo de narrador en cuestión, nos es más fácil determinar el modo de focalización que usa cada uno de ellos puesto que lógicamente el conocimiento de la voz narrativa varía de acuerdo al narrador.

En el caso de Trueba, podemos decir que sólo se conoce bien a sí mismo. Así, su focalización es interna. Además, consiste en una focalización interna fija en la que no se abandona casi nunca su punto de vista.

De los ejemplos de la focalización interna fija de Trueba, encontramos los dos siguientes:

“Tuve que leer el trozo de papel tres veces hasta comprender la magnitud de mi desolación. La única idea que no se me había ocurrido era que Rosa fuese mortal” (39).

y,

“¡Qué solo me sentí entonces! Ignoraba que la soledad no me abandonaría nunca más y que la única persona que volvería a tener cerca de mí en el resto de mi vida, sería una nieta bohemia y estrafalaria, con el pelo verde como Rosa. Pero eso sería varios años más tarde” (210).

Alba, en cambio, tiene mayor grado de conocimiento de los otros personajes, es decir, que puede expresar la interioridad de éstos: pensamientos, sentimientos, sueños, etc. Por tanto, su focalización es doble cuando se disfraza de narrador heterodiegético:

“También en esas ocasiones, la niña escribía con asombrosa intuición, que las obras de caridad no podían mitigar la monumental injusticia” (88).

En este ejemplo, percibimos claramente la doble focalización cuando Alba, ejerciendo de narrador heterodiegético, denomina a Clara como “la niña” para indicarnos que las palabras elocuentes que nos transmite proceden de su propio vocabulario y no del vocabulario de la niña. De ahí la doble focalización: el contenido es de Clara pero el vocabulario es del narrador heterodiegético, eso es, Alba.

Otro ejemplo interesante de fusión entre Clara y Alba en una focalización doble es el que planteamos en el plano ideológico más tarde⁴⁶.

Sin embargo, cuando Alba hace de narrador-protagonista en el epílogo, su focalización se vuelve interna, ya que en esta parte tiene limitado conocimiento de los hechos y, por consiguiente, únicamente puede saber su propia interioridad y no la de los demás personajes. En este caso, al igual que con Trueba, su focalización es interna fija, ya que asume el papel de narrador-protagonista únicamente tras la muerte de su abuelo, por lo que no hubo posibilidad de que alternaran la focalización como lo solían hacer antes del epílogo de la novela.

Esta focalización interna de Alba la percibimos tanto en sus narraciones de voz:

“Estuve en el campo de concentración pocos días. Un miércoles por la tarde los carabineros fueron a buscarme. Tuve un momento de pánico, pensando que me llevarían donde Esteban García, pero mis compañeras me dijeron que si usaban uniforme, no eran de la policía política y eso me tranquilizó un poco” (439).

Como en sus narraciones de pensamiento:

“Oí el motor y pensé que iban a aplastarme y después aparecería en la prensa que había muerto atropellada en un accidente del tránsito, pero el vehículo se alejó sin tocarme” (440).

Asimismo, cuando Alba juega el papel de narrador-testigo, oímos su voz únicamente cuando hace un comentario del discurso, por lo que podemos decir su

46 Véase el análisis, p. 244.

focalización es interna ya que únicamente puede saber su propia interioridad y no la de los demás personajes puesto que no pertenecen aquí al mismo nivel narrativo que Alba.

Cuando hablamos del tercer narrador, es algo muy diferente; es como si lo supiera todo. Y el hecho de que la historia esté siendo contada a partir de las notas de Clara Clarividente –Clara la vidente, la que lo sabe todo–, nos lleva a plantear nuevamente, y con mayor curiosidad aún, la posibilidad de que este tercer narrador sea ella misma, contando como un narrador heterodiegético. Sin embargo, insistimos en que sólo es una suposición personal imposible de confirmar a ciencia cierta, sólo Allende lo sabrá.

En cualquier caso, la focalización del tercer narrador es mayoritariamente doble puesto que esta novela se centra en primera lugar en los pensamientos y la interioridad de sus personajes: “Después de la elección, a todo el mundo le cambió la vida y los que pensaron que podían seguir como siempre, muy pronto se dieron cuenta que eso era una ilusión” (355). Aunque también se sirve a veces de la focalización externa cuando sólo quiere ofrecernos una visión externa de los acontecimientos, una descripción del espacio o cuando usa el modo cinematográfico como en la siguiente descripción espacial:

No se había recogido la basura, en toda la semana y los perros vagabundos escarbaban entre los montones de porquería. Los postes estaban cubiertos de propaganda impresa, que la lluvia del invierno había deslavado, y en todos los espacios disponibles estaban escritas las consignas de ambos bandos (374).

Resumiendo, podemos decir que la focalización interna está usada tanto por Trueba como por Alba cuando es narradora-protagonista, y, en ambos casos, consta de una focalización interna fija. Asimismo, cuando Alba hace de narrador-testigo, su focalización es interna porque no pertenece al nivel de la historia. La focalización externa, en cambio, la usa únicamente el narrador omnisciente. Por último, la focalización doble está usada por Alba cuando se camufla de narrador heterodiegético, como por el narrador omnisciente, que se vale a menudo de este modo cuando quiere adentrarse en la mente de los personajes para revelarnos sus pensamientos y sus más profundas interioridades.

Trueba, Alba y el narrador omnisciente, al ser los narradores de la novela, son asimismo sus focalizadores principales; pero no por ello hemos de olvidar el papel de los demás personajes secundarios como focalizadores de segundo nivel, como veremos más adelante al tratar el tema de los niveles de focalización.

3.3.1.2. Objeto focalizado

Los objetos pueden ser cosas o personas, y pueden ser focalizados por fuera, en el caso de que sean perceptibles; o por dentro, en el caso de los objetos imperceptibles. En el último caso, el objeto focalizado puede ser “persona” únicamente si se focaliza un pensamiento o un sueño suyo.

3.3.1.2.1. Objeto focalizado por fuera (perceptible)

A. Cosas

Cuando nació Alba, “su abuela estudió su carta astral y anotó su destino con tinta blanca en un álbum de papel negro” (271).

En este ejemplo, el focalizador es Clara y el objeto focalizado consta en realidad de varios objetos: la carta astral, el destino de Alba y el álbum negro.

B. Personas

“Poco a poco Clara fue cambiando. Se veía cansada y noté que se alejaba de mí. Ya no me tenía simpatía, mis dolores no le daban compasión sino fastidio, me di cuenta que eludía mi presencia” (184-185).

En esta narración de Trueba, el focalizador es él mismo y el objeto focalizado en este caso es Clara.

3.3.1.2.2. Objeto focalizado por dentro (imperceptible)

A. Cosas

“El senador Trueba veía pasar a su nieta arrastrando la pesada caja, sin sospechar que en el interior forrado en paño rodaban las balas que tanto le habían costado pasar por la frontera y esconder en su casa” (364).

Aquí, el focalizador es Trueba y el objeto focalizado es la caja pesada que nos es focalizada por dentro al informarnos de que lleva armamentos de guerra. Hecho desconocido para el focalizador Trueba ya que la caja pasa cerrada delante de él y, por tanto, como personaje de la historia le es imperceptible lo que la caja lleva dentro.

B. Personas

Esteban Trueba

pensaba cómo diablos no se le había ocurrido la idea de curtirles el pellejo, en vez de perder tantos años criando esas malditas gallinas que se morían de

cualquier diarrea de morondanga y esas vacas que por cada litro de leche que se les ordeñaba, consumían una hectárea de forraje y una caja de vitaminas y además llenaban todo de moscas y de mierda (191).

En esta psiconarración, el focalizador es el narrador heterodiegético, y focaliza un pensamiento de Trueba. Es el típico caso de psiconarración en la narrativa impersonal.

A veces también el narrador homodiegético puede focalizar por dentro a otro personaje de la historia, pero lo haría mencionando una expresión de probabilidad o duda porque al ser un personaje más de la historia, en realidad no puede entrar en la mente de los demás personajes y estar seguro, a ciencia cierta, de lo que ronda por sus mentes. De ahí que la expresión de duda o probabilidad es imprescindible para mostrarnos que lo que narra el focalizador no es en realidad más que una simple suposición dado que se refiere a un pensamiento interno del personaje en cuestión.

“Con las primeras luces del amanecer volvió el guardián. Debe [de] haber sentido lástima por ese loco semicongelado, que había pasado la noche entre los lívidos fantasmas del cementerio. Me tendió su cantimplora” (44).

Aquí por ejemplo, Trueba es el focalizador y focaliza en este caso al guardián de la tumba de Rosa. Trueba nos refleja el pensamiento del guardián, encabezándolo por “debe [de] haber sentido”, para indicar que lo que viene a continuación es una suposición suya y no representa los pensamientos exactos del guardián. Por otro lado, lo que indica que las palabras proceden del pensamiento del guardián es que Trueba, como narrador, opta por usar un préstamo focal “por ese loco semicongelado” para describirse en vez de usar “por mí” directamente, lo que demuestra que esta descripción sería la que pasaba en aquél instante por la mente del guardián de la tumba. De modo que Trueba, después de haber focalizado al guardián, le cede temporalmente la focalización y le convierte, por tanto, en focalizador de segundo nivel, que focaliza a su vez a Trueba. Lo que nos lleva al siguiente punto de nuestro estudio.

3.3.1.3. Niveles de focalización, formas lingüísticas e indicadores verbales

Una vez analizados los focalizadores y los objetos focalizados, procedemos con el análisis detallado de ambos basándonos en el nivel de focalización usado y las formas lingüísticas e indicadores verbales en las que nos basamos para detectar la focalización en un enunciado.

Mediante el lenguaje y los indicadores verbales presentes en una narración se puede señalar la presencia de un focalizador que no sea el narrador y la alternancia de un focalizador a otro, independientemente del nivel de focalización usado en dicha narración.

Por ello, vamos a tomar como punto de partida las formas lingüísticas usadas para indicar la presencia de un focalizador distinto al narrador en una misma sentencia, y a partir de ahí, analizaremos tanto el nivel de focalización usado en cada sentencia así como el focalizador y el objeto focalizado de la misma.

3.3.1.3.1. Denominación

La denominación que se le atribuye a un personaje de parte del narrador es una de las claves más importantes que nos indican la presencia de una entidad focalizadora ajena al narrador.

Un personaje puede ser llamado con varios nombres o ser designado mediante una variedad de títulos. Frecuentemente, diferentes nombres son atribuidos a un mismo personaje en una única frase o en párrafos bastante seguidos. En este caso, el narrador señala al mismo personaje desde diferentes posiciones. Específicamente, puede estar usando los puntos de vista de distintos personajes de la obra, cada uno de los cuales tiene una relación diferente con el carácter que está siendo nombrado.

Si conocemos cómo distintas personas habitualmente se refieren a un determinado personaje, será posible definir a quién pertenece el punto de vista que el narrador adopta en cualquier momento de la narración.

Por ejemplo, el uso de varios nombres de Trueba delata diferencias, así como cambios de actitud hacia él. Encontramos que en la primera parte de la novela, el narrador le denomina “Esteban Trueba” o “Esteban” sin más. Más tarde, cuando éste gana las elecciones, empieza a llamarlo “Senador Trueba”; y una vez nacida Alba, cambia el nombre a “el abuelo”. Este cambio en sus denominaciones puede indicar un cambio de focalizador, a veces en un mismo párrafo, o incluso, en una misma frase.

Para entender bien este concepto, veamos primero el siguiente ejemplo, en donde el narrador denomina a Trueba únicamente como Esteban:

“Esteban terminó de escarbar la carne blancuzca del pescado entre la maraña de espinas y dejó los cubiertos en el plato” (47).

Esta sentencia, narrada a principios de la novela, nos revela que Trueba es un hombre ordinario, monótono y sin importancia alguna. Pero esta visión cambia después de que Trueba se convierta en senador y abuelo. Para marcar la diferencia entre el punto de vista político y el familiar, el narrador opta por denominar a Trueba como “Senador”, cuando lo que busca es mostrar su lado ideológico; y como “el abuelo”, cuando desea exponer su lado sentimental, sobre todo desde el punto de vista de su nieta Alba, en cuyo caso, le cede a ella temporalmente la focalización.

Un buen ejemplo que nos revela estas dos caras de Trueba, con un cambio de focalizador en un mismo párrafo, sería el siguiente:

“Abatido, el Senador Trueba firmó el papel. Después se acercó trabajosamente a su nieta y la abrazó, acariciándole el pelo con una ternura desconocida en él” (415).

Abatido como Senador, acaricia a su nieta como abuelo. Lógicamente, cuando el narrador quiere reflejar la derrota de Trueba como político, lo denomina “Senador”, usando su propia focalización externa; pero cuando desea reflejar su lado sentimental, lo hace desde la focalización de Trueba como abuelo. Así, el narrador denomina a Alba como “su nieta”, en vez de mencionar directamente su nombre, para subrayar que la focalización es la de Trueba y no la suya propia.

En la primera frase de la primera sentencia, el focalizador es el narrador y el objeto focalizado es Trueba, focalizado por fuera por el narrador heterodiegético mediante el adjetivo “abatido”. En la segunda frase de la misma sentencia, el narrador cede la focalización a Trueba explícitamente, mediante la señal de acoplamiento “firmó”. El objeto focalizado, en este caso por Trueba, es “el papel”, y está focalizado por fuera.

En la segunda sentencia, el narrador continúa cediendo la focalización a Trueba, quien focaliza esta vez a “su nieta”, focalizada por fuera mediante la focalización implícita que se vale de un elemento que forma parte del mundo conceptual e imaginario de Trueba: Alba. La integración de un punto de interés propio del personaje –en este caso su nieta– al contexto del narrador, nuevamente transforma al personaje en el centro focal del pasaje en cuestión y, por consiguiente, en un focalizador de segundo nivel.

Asimismo, como comentamos más arriba, el narrador a menudo denomina a Trueba como “el abuelo” cuando la focalización es de Alba, como en el siguiente fragmento:

“En la noche [Jaime y Alba] calentaron vino tinto con canela y azúcar y arropados en sus chales brindaron por la cara que pondría el abuelo cuando se diera cuenta que lo habían robado” (365).

Este ejemplo es una muestra clara de que la focalización es de Alba y no del narrador. Prueba de ello es que el verbo “brindar” se usa aquí como una señal de acoplamiento que da paso a una focalización explícita representada mediante un discurso referido donde el focalizador es Alba (para Jaime, Trueba representa “el padre” y no “el abuelo”) y el objeto focalizado es Trueba, focalizado por fuera.

Los dos siguientes fragmentos merecen especial atención porque representan dos de las muy pocas veces en las que el narrador menciona a Trueba directamente por su nombre tras haberse convertido en senador. La razón de ello es que la focalización no es del narrador para que lo denomine “Senador”, ni de Alba para que lo denomine “el abuelo”.

En el primer fragmento que presentamos, el narrador cede la focalización al jefe de la policía política, por lo que menciona a Trueba directamente por su apellido. Denominación lógica si tomamos en consideración que el policía le ordena a Trueba firmar los papeles tuteándole. De ahí que la mención de “Senador” no encajaría en esta sentencia a menos que la focalización sea del narrador y no del jefe de la policía política:

“—¡Firma aquí! —ordenó el jefe a Trueba, poniendo delante de sus narices un papel—” (415).

En este ejemplo, la focalización es explícita mediante la señal de acoplamiento “ordenó”. El focalizador de segundo nivel es el jefe de la policía política y el objeto focalizado es Trueba, focalizado por fuera.

El segundo fragmento, por su parte, nos sirve también como muestra de la coexistencia de dos focalizadores distintos en una misma oración:

“La presencia de su nieta en la casa dulcificó el carácter de Esteban Trueba” (275).

El narrador denomina a Alba como “su nieta” para demostrar que la focalización en la primera parte de la oración es una focalización implícita de Trueba señalada mediante la integración de “su nieta” que es, a su vez, el objeto de focalización de Trueba, focalizado por fuera. De ahí, el narrador pasa a su propia focalización externa al llamar a Trueba directamente por su nombre en la segunda parte de la misma oración. Y dado que el tema del que habla es un tema sentimental y familiar, se ve obligado a denominar a Trueba

directamente por su nombre, sin aludir a su cargo político. Lo que nuevamente demuestra el cambio de actitud que adopta el narrador hacia el personaje.

La diferencia entre el ejemplo que planteamos al principio de este punto –en donde la focalización es también de Trueba– y el ejemplo aquí mencionado, es que, en aquél, el narrador denomina a Trueba en la primera sentencia del párrafo “Senador Trueba” para exponer su lado político, mientras que en el segundo párrafo dice “su nieta” para dejar paso a la focalización de Trueba con el fin de reflejar su lado sentimental. En cambio, en el ejemplo aquí planteado, el narrador usa “su nieta” en la primera sentencia y sólo “Esteban Trueba”, sin “Senador”, en la segunda porque, en este pasaje, busca exponer únicamente su lado sentimental. Así, vemos que la razón de que le haya denominado en el primer ejemplo “Senador Trueba” aunque el resto del fragmento trata de su lado sentimental, es que el tema del que trata la primera sentencia es un tema político, pues, abatido, el Senador firma los papeles a regañadientes y por ello era necesario que el narrador lo denomine “Senador” y no sólo “Esteban Trueba” como hace en el ejemplo actual que trata únicamente del lado sentimental de Trueba. Así, al no existir ningún tema político en el ejemplo actual, recurre directamente al nombre de Trueba.

Por otro lado, cuando el narrador desea mostrar el lado autoritario de Trueba como terrateniente, le denomina “el patrón”: “El patrón compraba las cosas al por mayor y lo revendía al mismo precio a sus trabajadores” (67) o “Asqueado, el patrón, regresó a la capital sintiéndose más viejo que nunca” (399).

Otra prueba de la presencia de una entidad focalizadora ajena al narrador es el uso de diferentes denominaciones de Clara, Blanca y Trueba en lo que respecta a Alba: en vez de llamarles con sus nombres como de costumbre, el narrador opta por denominarlos “su abuela”, “su madre” y “el abuelo”, respectivamente, para darnos a entender que la focalización es de Alba:

“Alba nació parada, lo cual es signo de buena suerte. Su abuela Clara buscó en su espalda y encontró una mancha en forma de estrella que caracteriza a los seres que nacen capacitados para encontrar la felicidad” (271).

En este fragmento, la focalización es implícita mediante “su abuela”, el focalizador es Alba y el objeto focalizado por fuera es Clara, que a su vez se convierte en focalizadora de tercer nivel, cuyo objeto focalizado es la mancha en la espalda de Alba.

Se podría suponer que, en el ejemplo anterior, la focalización es de Clara y por eso el narrador añade “abuela” antes de su nombre, pero el siguiente pasaje puede sacarnos de duda y confirmar que el narrador usa tales palabras cuando quiere ceder la focalización a Alba y no a los demás personajes arriba mencionados. En el pasaje, encontramos que en la última oración el narrador denomina a Clara únicamente por su nombre de pila:

Alba estuvo a punto de nacer en un tren de trocha angosta, a las tres de la tarde, en medio del desierto. [...] Su madre llegó a la gran casa de la esquina sin previo aviso, [...], tocó la puerta con desesperación y cuando le abrieron, cruzó como una tromba, sin detenerse hasta el costurero, donde Clara estaba terminando el último primoroso vestido para su futura nieta (272).

El narrador dice al final “su futura nieta”, lo que indica que la focalización en este caso es definitivamente de Clara, y por eso descartó el uso de “abuela” antes de su nombre, acentuando al mismo tiempo esta transferencia de focalización al denominar a Alba como “su futura nieta” en vez de llamarla por su nombre de pila directamente. Por tanto, la focalización en la última oración del ejemplo es implícita, “su futura nieta”; el focalizador es Clara y el objeto focalizado por fuera es el vestido de Alba.

Asimismo, observamos que, en la segunda frase del ejemplo, el focalizador es Alba, que focaliza por fuera a Blanca mediante una focalización implícita gracias a la presencia del sintagma “su madre”.

De igual modo, el siguiente ejemplo es una clara muestra de que la focalización es de Alba cuando el narrador denomina a Trueba como “el abuelo”:

“-¡Soy el senador Trueba! ¿Es que no me reconoce, hombre, por Dios? -chilló el abuelo desesperadamente-. ¡No pueden hacerme esto! ¡Es un atropello! ¡Soy amigo del general Hurtado!” (414).

En este ejemplo, el narrador cede la focalización implícitamente a Alba mediante la expresión “el abuelo”, y Alba, como focalizadora de segundo nivel, focaliza por fuera a Trueba.

El hecho de que este fragmento trate de un tema político y aún así el narrador se niega a denominar a Trueba como “Senador”, y en cambio le denomina “el abuelo”, refuerza la idea de que el focalizador en este caso es efectivamente Alba. Además, si tenemos en cuenta que este discurso directo fue pronunciado en el penúltimo capítulo, es decir, cuando Alba ya es mayor y estamos a punto de descubrir que en realidad ella es el

narrador intradiegético que narra a lo largo de la novela heterodiegéticamente, no nos cabe la menor duda de que la focalización es suya.

En el siguiente ejemplo, El narrador relata que Blanca le contaba cuentos a Alba antes de dormir:

A través del estrecho pasillo que las separaba, tomaba la mano a su hija y le contaba los cuentos de los libros mágicos de los baúles encantados del bisabuelo Marcos, pero que su mala memoria transformaba en cuentos nuevos. Así se enteró Alba de un príncipe que durmió cien años, de doncellas que peleaban cuerpo a cuerpo con los dragones, de un lobo perdido en el bosque a quien una niña destripó sin razón alguna. Cuando Alba quería volver a oír esas truculencias, Blanca no podía repetirlas, porque las había olvidado, en vista de lo cual, la pequeña tomó el hábito de escribirlas. Después anotaba también las cosas que le parecían importantes, tal como lo hacía su abuela Clara (314).

Observamos que el focalizador es el narratorio al que van dirigidos los cuentos, eso es, Alba. La mayor prueba de ello es que el narrador opta por denominar a Marcos como “el bisabuelo”, y no “el abuelo” como lo haría si la focalización fuera de Blanca. De ahí que Blanca cuenta los cuentos, pero lo hace desde la focalización de Alba y no la suya.

Y al igual que el uso de “bisabuelo” –y de “su abuela Clara” al final del fragmento– es claro indicio de que la narración, en las dos oraciones correspondientes, está llevada a cabo desde la focalización de Alba y no de Blanca; también en las demás partes del párrafo el focalizador sigue siendo Alba, al cual el narrador se refiere directamente mediante el uso explícito de su nombre, para indicar que lo que se cuenta es narrado desde la focalización de Alba y no la suya propia.

En el siguiente ejemplo, el narrador nos indica, mediante la focalización de Nívea, que la voz de Clara se escuchó bien clara durante el sermón de la Iglesia:

“Y en ese momento, como recordara años más tarde Nívea, en medio de la ansiedad y el silencio, se escuchó con toda nitidez la voz de su pequeña Clara:

- ¡Pst! ¡Padre Restrepo! Si el cuento del infierno fuera pura mentira, nos chingamos todos...” (12-13).

Todo está referido a la focalización de Nívea. Su focalización es, al principio de la oración, explícita mediante la señal de acoplamiento “recordara”, y, al final de la oración, se vuelve implícita, esta vez mediante el uso de un adjetivo calificativo “su pequeña”. En ambos casos, el focalizador es, por supuesto, Nívea y los objetos focalizados son Clara y su voz nítida.

A veces, el narrador se vale de diferentes adjetivos calificativos, no para indicar un cambio de focalizador, sino únicamente para indicar un cambio en el objeto focalizado que pertenece al focalizador de segundo nivel.

Para nuestro argumento, usamos dos fragmentos donde el focalizador, del cual el narrador plantea dos focalizaciones distintas, es Clara. A pesar de que ambos fragmentos están sacados de la misma página de la novela, en el primer fragmento el narrador usa el adjetivo calificativo “pequeña”, mientras que en el segundo usa, en cambio, “clarividente”:

“La pequeña Clara leía mucho. Su interés por la lectura era indiscriminado y le daban lo mismo los libros mágicos de los baúles encantados de su tío Marcos, que los documentos del Partido Liberal que su padre guardaba en su estudio” (82).

y,

“Clara clarividente conocía el significado de los sueños. Esta habilidad era natural en ella y no requería los engorrosos estudios cabalísticos que usaba el tío Marcos con más esfuerzo y menos acierto” (82).

Sin duda, el focalizador de segundo nivel en ambos casos es Clara, pero la focalización en el primer fragmento es de Clara cuando era niña mientras que en el segundo fragmento la focalización es de la Clara adolescente, cuando ya se había convertido en Clarividente. En ambos casos, la focalización es implícita gracias al uso de los adjetivos calificativos. Así, a pesar de que en ambos fragmentos el focalizador de segundo nivel es Clara, el objeto focalizado son en realidad sus cualidades, primero de niña y luego de adolescente.

3.3.1.3.2. Narrador adulto narrando sobre sí mismo en otra fase de su vida

Como comentamos en la parte teórica, en esta forma el narrador puede identificarse con su persona más joven o distanciarse de ella. También puede estar en un punto medio ambiguo entre ambas percepciones.

Trueba es el personaje que más se adapta a esta forma ya que nos narra en primera persona su versión de la historia de su familia y nos sirve de gran ejemplo para representar los tres modos en los que se presenta esta forma.

De las narraciones en las que Trueba en el momento de la narración se identifica con su personaje en el momento de la historia y su lenguaje está coloreado por las percepciones de su personaje, en este caso, más joven, encontramos:

Me acuerdo perfectamente. Ése había sido un día muy feliz para mí, porque había aparecido una nueva veta, la gorda y maravillosa veta que había perseguido durante todo ese tiempo de sacrificio, de ausencia y de espera, y que podría representar la riqueza que yo deseaba. Estaba seguro que en seis meses tendría suficiente dinero para casarme y en un año podría empezar a considerarme un hombre rico (39).

Este monólogo autobiográfico, emprendido por el verbo “acordarse” y el adverbio “perfectamente” en el monólogo inmediato que le precede, no deja lugar a duda de que este fragmento presenta una focalización doble, pero de un mismo focalizador que se identifica en este caso con su personaje más joven; caso obvio gracias a su uso del monólogo autonarrado en la primera sentencia del monólogo autobiográfico y de la psiconarración en la segunda sentencia del mismo. Además, la focalización es explícita debido al uso del verbo “acordarse”, y el objeto focalizado es el día de la muerte de Rosa.

De las narraciones en las que el narrador se distancia de la historia y es coloreado por sus percepciones en el momento de la narración, tenemos el siguiente ejemplo:

Ahora, que ya estoy muy viejo y puedo hablar de eso sin perder la cabeza de rabia, creo que la culpa de todo la tuvo su amor por Pedro Tercero García. Blanca era insoportable. Nunca pedía nada, hablaba menos que su madre y si yo la obligaba a darme un beso de saludo, lo hacía de tan mala gana, que me dolía como una bofetada. «Todo cambiará cuando regresemos a la capital y hagamos una vida civilizada», decía yo entonces (185-186).

En este fragmento, apreciamos una clara disonancia entre la visión de Trueba de joven y la que tiene en el momento de la narración. En su momento, Trueba creía que los problemas de Blanca eran por culpa de que se había alejado demasiado de la civilización, pues, para entonces, todavía ignoraba su relación con Pedro Tercero. Pero una vez que nos está narrando la historia de forma inmediata en el momento de la narración, confiesa que ahora cree que la culpa es de Pedro Tercero; lo que indica un claro cambio de punto de vista entre su personaje joven y el suyo mayor. De mayor ya tiene una visión más clara de los hechos y su percepción no está coloreada por las percepciones de su personaje joven.

La primera sentencia está formada de un monólogo inmediato cuyo narrador y focalizador es Trueba de mayor, es decir, de focalización interna. En la segunda y tercera sentencia Trueba emplea su discurso narrativo. En la cuarta sentencia, usa la voz “autocitada” y, por tanto, cede la focalización en segundo nivel a su persona más joven, distanciándose así de su propia historia y convirtiendo al joven Trueba en su focalizador principal al dejar la palabra en su boca, usando la focalización externa, explícita mediante

la señal de acoplamiento “decía”. Asimismo, vemos que en la tercera sentencia, Trueba cede temporalmente la focalización a Blanca al demoninar a Clara como “su madre”, convirtiéndola, por tanto, en focalizador de segundo nivel cuyo objeto focalizado es Clara, focalizada por fuera mediante una focalización implícita “su madre”.

Por último, el fragmento que planteamos a continuación nos sirve como el mejor ejemplo de la novela para reflejarnos esta posible ambigüedad en la identificación entre el personaje de mayor y su personaje más joven:

Fui a buscar mi escopeta y salimos. El niño me indicó que teníamos que ir a caballo, porque Pedro Tercero estaba escondido en el aserradero de los Lebus, a varias millas de Las Tres Marías. ¿Cómo no se me ocurrió que estaría allí? Era un escondite perfecto. En esa época del año el aserradero de los alemanes estaba cerrado y quedaba lejos de todos los caminos (212).

A pesar de que hemos optado por considerar la parte subrayada como ejemplo de monólogo autonarrado al analizar y aplicar la teoría de Cohn, la oración en realidad refleja una ambigüedad que nos hace dudar si de hecho consiste en un monólogo autonarrado o en un monólogo inmediato. La frase *¿Cómo no se me ocurrió que estaría allí?* puede, por un lado, interpretarse como representación directa de un pensamiento instantáneo que tiene Trueba en el momento de la narración, sobre todo al usarse el adverbio demostrativo “allí” que indica la lejanía que, a su vez, marca el distanciamiento entre el Trueba narrador y el Trueba joven; por otro lado, como hemos analizado, la parte subrayada se puede igualmente analizar como un monólogo autonarrado en el cual el personaje mayor de Trueba se fusiona con su personaje más joven y percibe vivamente sus pensamientos para presentarnos así una focalización doble.

Esta indecisión lógicamente crea una ambigüedad que nos hace dudar si el fragmento está coloreado o no por el personaje de Trueba más joven. Lo que, a su vez, hace que el nivel de focalización sea ambiguo, pues si es un monólogo inmediato, la focalización sería interna, pero si es un monólogo autonarrado, la focalización sería doble. En cualquier caso, el objeto focalizado es un pensamiento de Trueba, por lo que obviamente está focalizado por dentro.

Lo mismo se puede aplicar también al otro ejemplo que planteamos en el análisis del monólogo autonarrado⁴⁷.

47 Para ambos ejemplos en el análisis del monólogo autonarrado, véase pp. 200-201.

3.3.1.3.3. Semántica subjetiva

Esta técnica conserva una estrecha relación con la denominación, pues los adjetivos calificativos usados para denominar a los personajes son en realidad formas lingüísticas que manifiestan una relación diferente a la del narrador y, por tanto, pertenecen al punto de vista del personaje.

Existen otras formas lingüísticas, aparte de los adjetivos calificativos, que también forman parte de esta semántica subjetiva que indica un cambio de focalización en una misma oración. Los adverbios modales y/o la alusión explícita al focalizador de segundo nivel son, entre otros, formas de representar esta semántica subjetiva.

Expresiones de duda como “probablemente” y “tal vez” sirven para este fin. He aquí dos ejemplos donde el cambio de focalizador está indicado por “probablemente” en el primer ejemplo, y por “tal vez” en el segundo.

El primer ejemplo describe el sentimiento de Trueba al acostarse con Pancha García:

“Probablemente fue feliz esa noche y algunas noches más, retozando como dos cachorros en la gran cama de fierro forjado que había sido del primer Trueba” (65).

En el segundo, alude a los pensamientos de Pedro Tercero después de que Pedro García les narrara, a Alba y a él, el cuento del zorro y la gallina:

“[Pedro Tercero] se quedó toda la tarde pensativo, rumiando el cuento del zorro y las gallinas, y tal vez ése fue el instante en que el niño comenzó a hacerse hombre” (148).

En el primer ejemplo, la focalización de segundo nivel es de Trueba y el objeto focalizado es él mismo, focalizado por dentro. En el segundo ejemplo, el focalizador es Pedro Tercero y el objeto focalizado es también él mismo. En ambos casos la focalización es implícita, alegada al focalizador de segundo nivel mediante las expresiones gramaticales anteriormente mencionadas.

Otra de las formas lingüísticas que forman parte de esta semántica subjetiva es la oración condicional, como en el siguiente ejemplo donde la focalización de segundo nivel es de las Hermanas Mora y Clara. Según ellas, y únicamente según ellas, “si se cumplieron sus previsiones”, su relación espiritual continúa tras su muerte:

“Fue el comienzo de una apasionada relación espiritual que les duró toda la vida y, si se cumplieron sus previsiones, continúa en el Más Allá” (132).

También en este fragmento la focalización es implícita y la percibimos a través de la oración condicional. El objeto focalizado en este caso es la relación espiritual entre las Hermanas Mora y Clara.

Otras veces, el narrador se vale de varias técnicas en una misma oración para reforzar la idea de que es un narrador deficiente y que existe otro personaje que focaliza los hechos en un segundo nivel según su propio punto de vista. Por ejemplo, encontramos que el narrador usa tanto la semántica subjetiva como el sistema lectal para ceder la focalización a Jean de Satigny quien “rogó a Blanca que no entrara jamás sin autorización a lo que bautizó «el laboratorio», porque, según explicó, se podían velar las placas con la luz natural” (259).

El narrador usa la semántica subjetiva, en la parte subrayada, para introducirnos las palabras del personaje mediante un discurso indirecto. También usa el sistema lectal al tomar prestado el vocabulario de Satigny, esta vez explícitamente usando los corchetes y el verbo “bautizar” como señal de acoplamiento, para subrayar que tanto el nombre del cuarto como la razón por la que Blanca tenía prohibido el acceso allí son responsabilidad de Satigny, “según explicó”, y no del narrador. Como decimos, en este fragmento, el focalizador es Satigny, el objeto focalizado es “el laboratorio” y la focalización es explícita mediante la señal de acoplamiento “explicó”.

3.3.1.3.4. Sistema lectal

Representa todas las características del idiolecto del hablante, su repertorio y su gramática; en general, su nivel sociolingüístico. Cuando estas características aparecen en el discurso del narrador, se consideran una de sus estrategias retóricas donde el uso del vocabulario de algún personaje refleja claramente la presencia de una entidad diferente al narrador, responsable de las palabras, o mejor dicho, responsable del punto de vista y, por tanto, de la focalización en las oraciones en cuestión.

Este sistema lectal, empleado por el narrador, puede aparecer entre corchetes y acompañado de una señal de acoplamiento, sólo entre corchetes o sólo acompañado de una señal de acoplamiento. En algunos casos también puede aparecer sin ninguno de ellos, como en el caso de la focalización implícita, como analizaremos en el siguiente punto.

De los casos en los que el sistema lectal va acompañado tanto de una señal de acoplamiento como de corchetes, presentamos dos ejemplos:

“Los dos adivinos vestían túnicas «del color de los hombres de la luz», como llamaba Marcos al amarillo” (22).

y,

“Su obsesión era destruir lo que él llamaba «el cáncer marxista», que estaba filtrándose poco a poco en el pueblo” (317).

En el primer ejemplo, el focalizador es Marcos y el objeto focalizado es el color amarillo; en el segundo, el focalizador es Trueba y el objeto es “el cáncer marxista”. Ambos objetos están focalizados por fuera mediante una focalización explícita señalada por *verba dicendi* “llamaba” en ambos casos.

De los ejemplos en los que el sistema lectal va marcado sólo por una señal de acoplamiento, presentamos un fragmento donde el focalizador –o focalizadores en este caso– son Trueba y otros políticos y militares, y el objeto focalizado es el sabotaje:

“Allí [Trueba] se juntó con otros políticos, algunos militares y con los gringos enviados por el servicio de inteligencia, para trazar el plan que tumbaría al nuevo gobierno: la desestabilización económica, como llamaron al sabotaje” (354).

También en este otro fragmento, que pertenece a la focalización de Pancha García:

“Al principio, [Pancha] creía que era un instrumento del diablo dotado de vida propia y se negaba a aproximársele, pero él fue inflexible y ella acabó por dominarla” (67).

El objeto que focaliza Pancha es la máquina de coser, focalizada por fuera mediante una focalización explícita, a través de la señal de acoplamiento “creía”.

Aunque en estos dos fragmentos el léxico de los personajes no aparece entre corchetes, es muy fácil deducirlo de la narración. En el primer ejemplo, aparece la expresión “desestabilización económica” que, indudablemente, pertenece al repertorio ideológico de Trueba y los políticos; además va subrayada por la señal de acoplamiento “llamaron”. En el segundo ejemplo, la expresión “instrumento del diablo” pertenece al repertorio cultural y social de Pancha y va precedida de la señal de acoplamiento “creía”.

La mayor prueba del uso del sistema lectal de los personajes en el primer ejemplo es que el narrador interpreta el significado de “desestabilización económica” informándonos de que los personajes en escena se referían en realidad al sabotaje. Por consiguiente, la palabra “sabotaje” pertenece al repertorio del narrador mientras que “desestabilización económica” pertenece al repertorio de los personajes en cuestión.

De igual modo, en el segundo ejemplo, la expresión “instrumento del diablo” pertenece al vocabulario de Pancha y la prueba de ello es el uso de la señal de acoplamiento “creer” para reflejar que esta visión es de Pancha y no del narrador.

De los ejemplos donde el sistema lectal va marcado sólo por corchetes:

“Lo entrevistaron [a Trueba] por televisión y todo el país pudo escucharlo: «Ganaremos los de siempre», dijo soberbiamente, y luego invitó a brindar por el «defensor de la democracia»” (351).

De nuevo, la expresión “defensor de la democracia” está presentada entre corchetes para subrayar que pertenece al repertorio del personaje y no del narrador. Pues la última oración no consiste en un discurso indirecto sino en el resumen del discurso del personaje, eso es, el discurso indirecto de tendencia mixta⁴⁸. Por tanto, sólo las palabras mencionadas entre corchetes pertenecerían al repertorio del personaje y no del narrador. En este ejemplo, el focalizador es Trueba y el objeto focalizado es su partido político.

Por último, de los ejemplos en donde el repertorio del personaje focalizador aparece independiente, sin señal alguna de acoplamiento, ofreciendo así una focalización implícita a través del mundo imaginario del personaje y su idiolecto, tenemos el siguiente:

“El padre Restrepo [...] se constituyó en guardián de las buenas costumbres e hizo oír su voz de Galicia contra los «amicis rerum novarum», amigos de las cosas nuevas, como esos aparatos satánicos que comparó con el carro de fuego en que el profeta Elías desapareció en dirección al cielo” (127).

La expresión “esos aparatos satánicos” pertenece sin duda al repertorio del Padre Restrepo, lo que nuevamente indica que el sistema lectal aquí pertenece en realidad al personaje-focalizador y no al narrador. La única diferencia esta vez es la focalización implícita de la segunda parte del pasaje, pues a pesar de que se usa en la primera parte la señal de acoplamiento “hizo oír su voz” para indicarnos que lo que viene a continuación es focalización del padre Restrepo, la segunda parte en cambio la constituye una focalización implícita sin señal visible alguna y donde el objeto focalizado son los automóviles, aunque focalizados implícitamente usando el idiolecto del Padre Restrepo y su mundo imaginario que le hace ver los automóviles como “aparatos satánicos”. Hecho que convierte este ejemplo en el más interesante de este punto por la diversidad de niveles de focalización

48 Véase pp. 209-110.

presentados en él en una misma sentencia formada por el discurso del personaje disperso en la narración; además de su papel en reflejar la ironía en la novela⁴⁹.

Una vez analizados los focalizadores y los objetos focalizados en los distintos niveles y modos de focalización, procedemos con las técnicas que se producen al emplear los determinantes focales de los personajes para aludir, estricta y exclusivamente, a la focalización implícita.

3.3.1.4. Técnicas de focalización implícita

3.3.1.4.1. Focalización implícita autónoma

La FIA surge cuando, en un mismo contexto, existen dos focalizadores diferentes y cada uno focaliza por su cuenta un objeto distinto al del otro focalizador. En esta técnica, ambas focalizaciones son delimitadas mediante signos de puntuación y/o conjunciones de coordinación y subordinación.

Veamos dos ejemplos en los cuales la focalización implícita es delimitada mediante los signos de puntuación y la conjunción temporal “mientras” que opera como conjunción de coordinación:

El primer ejemplo entabla una comparación entre lo que hace el doctor Cuevas y su ayudante, por un lado; y lo que hace la Nana, por otro lado:

“Mientras ellos trabajaban en su terrible oficio, la Nana, aburrida de llorar y rezar, y presintiendo que algo extraño estaba ocurriendo en sus territorios del tercer patio, se levantó, se arropó con un chal y salió a recorrer la casa” (34).

En la primera parte de la sentencia, los focalizadores son el doctor Cuevas y el joven ayudante, y el objeto focalizado es “su oficio” –en alusión a la disección del cuerpo de Rosa–, focalizado implícitamente mediante el uso del adjetivo calificativo “terrible”, que no puede pertenecer sino al repertorio del personaje al usar un adjetivo calificativo bastante cargado. En la segunda parte, el focalizador es la Nana, y el objeto focalizado es lo que ocurre en el tercer patio, focalizado implícitamente mediante los gerundios “aburrida” y “presintiendo”, que pertenecen al mundo imaginario de la Nana.

49 Para el análisis de la ironía en este fragmento, véase “el plano ideológico”, pp. 247-248 y “la no concurrencia de los planos ideológico y verbal”, p. 275.

El segundo fragmento, por su parte, entabla una comparación entre un potrillo y su madre:

“El potrillo trató de ponerse en pie, pero se le doblaban sus frágiles patas de recién nacido y se quedó echado, mirando a su madre con aire desvalido, mientras ella relinchaba saludando al sol de la mañana” (153).

“Con aire desvalido” y “saludando al sol de la mañana” son dos descripciones internas de los sentimientos de los focalizadores: el potrillo y su madre; por lo que la focalización es implícita al usar el mundo imaginario de los personajes al igual que en la segunda parte del fragmento analizado más arriba.

La oración empieza con un narrador-focalizador que focaliza al “potrillo”, para luego delegar al potrillo la focalización, convirtiéndole así en focalizador de segundo nivel, y a su madre, en su objeto de focalización. Acto seguido, el narrador-focalizador se sirve de la conjunción temporal “mientras” para indicar un nuevo cambio de focalización –y de focalizador–: la madre del potrillo, en la última oración del pasaje, pasa a ser el focalizador de segundo nivel que focaliza “al sol de la mañana”.

3.3.1.4.2. Focalización implícita conjunta

Dejando paso a la FIC, observamos que es la técnica más común en la novela de Allende. En ella, el narrador-focalizador cede la focalización a un personaje de la historia mediante el uso de un determinante focal de éste último, convirtiéndole así en focalizador de segundo nivel, pero recogiendo al mismo tiempo el nombre de este personaje-focalizador para subrayar que la percepción es suya, mientras que el determinante focal establece la delegación.

Encontramos la FIC en ejemplos como el que planteamos acerca del padre Restrepo y los “aparatos satánicos”, o en aquéllos donde se usa la “denominación” o el monólogo narrado para indicar la focalización implícita.

A ellos, podemos añadir el siguiente fragmento:

El conde aprovechaba todas las paradas para colocar a Blanca contra el paisaje y fotografiarla, a pesar de que se resistía un poco, porque se sentía vagamente ridícula. Ese sentimiento se justificaba al ver los retratos revelados, donde aparecía con una sonrisa que no era la suya, en una postura incómoda y con un aire de infelicidad, debido, según Jean, a que no era capaz de posar con naturalidad y, según ella, a que la obligaba a ponerse torcida y aguantar la respiración durante largos segundos, hasta que se imprimiera la placa (203).

El fragmento empieza con un narrador-focalizador que focaliza la mala apariencia de Blanca en los retratos, subrayando así que la percepción es de él. Pero luego delega la focalización, primero, a Satigny y, después, a Blanca, convirtiéndolos así en focalizadores de segundo nivel que explican su propio punto de vista sobre el objeto focalizado. La delegación de la focalización está señalada en este caso por el uso de la palabra de distanciamiento “según”, que alega lo dicho o opinado al personaje en cuestión.

Como vemos, en esta técnica un objeto único es focalizado desde dos puntos de vista, y si tomamos en consideración las teorías narrativas donde se estipula que siempre hay un narrador que delega la focalización en un segundo nivel a un personaje de la historia gracias a un determinante focal, llegaremos a la conclusión de que toda focalización implícita que focaliza un único objeto, siempre que recoja el nombre del personaje-focalizador en segundo nivel, es en realidad una focalización conjunta. Por ello, para diferenciar esta técnica de la del contagio focal, recordamos que la FIC se produce cuando en un contexto surgen determinantes que son propios del personaje que actúa de focalizador de segundo nivel, mientras que en el contagio focal los determinantes surgen en un contexto que explicita que el personaje responsable de ellos no presencie la escena y que, simplemente, no actúe de focalizador.

El siguiente ejemplo puede aclarar la técnica de FIC:

El narrador-focalizador relata sobre los patrones que frecuentan el *Farolito Rojo*, y sobre las prostitutas de doce años y Carmel que bailan “bajo la mirada alerta de la Sofía, que ya no estaba para esos trotes, pero que todavía tenía energía para regentarlo con mano de hierro y para impedir que se metieran los gendarmes a fregar la paciencia y los patrones a propasarse con las muchachas, jodiendo sin pagar” (75).

En el fragmento aparece un vocabulario no demasiado elegante, “jodiendo”, por lo que sin duda no pertenece al repertorio del narrador sino al del personaje en cuestión; en este caso, Sofía. La presencia de este determinante focal de Sofía en medio de la narración del narrador-focalizador, la alusión directa al nombre de Sofía precedido del artículo “la”, y el hecho de que Sofía presencie la escena, no dejan lugar a duda de que se trata de una focalización implícita conjunta.

3.3.1.4.3. Contagio focal

En el caso del contagio focal, a pesar de la presencia de un determinante focal del personaje en cuestión, el personaje no presenciar la escena y por consiguiente no actúa

como focalizador de segundo nivel, es decir, el narrador-focalizador sólo toma prestado en su propia narración el sistema focal del personaje sin que éste esté presente en la escena narrada.

El ejemplo de contagio focal, que nos ayuda a aclarar lo anterior y a establecer, por tanto, una diferencia clara entre FIC y contagio focal, es el siguiente:

“Una noche el conde salió a fumar uno de sus cigarrillos orientales, especialmente traídos del Líbano ¡vaya uno a saber dónde queda eso!, como decía Trueba” (192).

Vemos cómo el focalizador principal, que focaliza al conde Jean de Satigny, se vale de las palabras de Trueba para resaltar su idea. Esta mención a Trueba y a sus palabras, en una narración heterodiegética sin que Trueba esté presente en la escena, es sin duda una señal de que el focalizador-narrador se “contagió” de Trueba y tomó prestadas sus palabras.

3.3.1.4.4. Intrusión focal

La intrusión focal, por su parte, es la inversa del contagio focal, pues en ella trazas del focalizador principal irrumpen en el mundo del personaje mientras que en el contagio focal trazas de uno de los personajes irrumpen en el primer nivel de focalización. Es decir, en esta última, el habla de uno de los personajes irrumpe en el nivel narrativo del focalizador principal, mientras que en la primera, el habla del focalizador principal irrumpe en el discurso del personaje. Es como cuando en el monólogo de un personaje se menciona su nombre explícitamente, lo que subraya la presencia de otra entidad superior en su mente que se fusiona con él. Técnica que no detectamos en la novela objeto de nuestro estudio.

3.3.1.5. *Suspense*

3.3.1.5.1. Lector – personaje – (intriga)

De los ejemplos en los que ni el lector ni el personaje conocen todavía lo que va a ocurrir, por lo que se reproduce un efecto de intriga, podemos encontrar los siguientes:

“En la mañana del domingo trágico, la Nana se levantó temprano, como siempre” (32).

El narrador alude a que el domingo es trágico, aunque todavía no cuenta nada sobre el acontecimiento que hace que el día sea trágico. Éso lo sabremos más adelante.

El siguiente pasaje explica el sentimiento de Trueba mientras va en tren de camino a casa de su madre. No se indica de inmediato la razón de su sentimiento –y es que su madre ha muerto–; el narrador sólo se basta con informarnos de que ha comenzado un drama, aunque todavía no sabemos en qué consiste el drama exactamente:

“En el tren iba con un presentimiento atroz, con un deseo inconfesado de que ocurriera algún drama, sin saber que el drama ya había comenzado cuando él lo deseó” (138).

En el apartado que mostramos a continuación, el narrador alude al sufrimiento que pasará Alba, entre tortura y violación, a manos de Esteban García, pero no afirma si el sufrimiento tendrá lugar o no. Por eso menciona que es una premonición. Sólo a finales de la novela nos enteramos de la razón por la que el narrador alude al sentimiento de Alba como “una premonición”:

“Recordando todo eso, Alba descubrió que la pesadilla había estado agazapada en su interior todos esos años y que García seguía siendo la bestia que la acechaba en las sombras, para saltarle encima en cualquier recodo de la vida. No podía saber que eso era una premonición” (339).

En el siguiente pasaje, los acontecimientos graves del que habla el narrador, y que nos dejan intrigados, no se mencionan abiertamente hasta más tarde para revelarnos que son la causa del golpe militar:

“La opinión pública se preguntó durante semanas qué significaba esa bufonada, hasta que otros acontecimientos mucho más graves borraron el recuerdo del incidente” (374).

3.3.1.5.2. Lector + personaje – (amenaza)

En los casos en que el narrador informa al lector de acontecimientos futuros, es decir, posteriores al momento de la historia, el lector tendría acceso a mayor información que el personaje quien, evidentemente, sabe menos ya que, para él, son aún hechos futuros.

Vemos cómo en los cuatro siguientes pasajes, los personajes puestos en escena ignoran aún acontecimientos que el narrador ya nos ha revelado a nosotros los lectores:

“En esa misma posición serían sorprendidos muchos años después, para desdicha de los dos, y no les alcanzaría la vida para pagarlo” (112).

En este primer ejemplo, el narrador habla de Blanca y Pedro Tercero, y la amenaza reside en que ellos aún desconocen que serán observados en esta misma posición años más tarde por el conde y que Satigny informará de ello a Trueba; lo que llevará a la ruptura entre los enamorados y a que Trueba obligue a Blanca a casarse con el conde.

En el siguiente pasaje, el narrador habla de Pancha, quien ha dado a luz al hijo bastardo de Trueba, y alude a que éste tendrá un terrible papel en la historia de la familia sin que los personajes se enteren de lo que pasará a Alba en el futuro, entre tortura y violación, a manos de Esteban García:

La enterraron en un sitio privilegiado en el pequeño cementerio junto a la iglesia abandonada, al pie del volcán, porque ella había sido, en cierta forma, mujer del patrón, pues le había dado el único hijo que llevó su nombre, aunque nunca llevó su apellido, y un nieto, el extraño Esteban García, que estaba destinado a cumplir un terrible papel en la historia de la familia (147).

En el siguiente, vuelve a aludir al terrible papel que jugará Esteban García en el futuro:

“Esteban García tomó el clavo y se disponía a pincharle los ojos, cuando llegó Blanca y lo apartó de un empujón, sin sospechar que esa criatura hosca y malvada era su sobrino y que dentro de algunos años sería el instrumento de una tragedia para su familia” (198).

En este último ejemplo, Nicolás nunca llega a conocer lo ocurrido. Así, aunque lo que nos cuenta el narrador no es un acontecimiento futuro, en realidad siempre queda desconocido y sin resolver para el personaje:

“Nunca se enteró que detrás de la camioneta de policías y los papeleos interminables, estaba la influencia de su padre, que no estaba dispuesto a permitir esa aventura” (238).

3.3.1.5.3. Lector – personaje + (secreto)

Si el personaje sabe más que el lector, entonces el narrador esconde información y la mantiene en secreto sin informar al lector de ella. Sin embargo, el lector tendrá acceso a dicha información más tarde, cuando se revelan todos los secretos al final de la historia.

Observamos la siguiente narración heterodiegética: “Aquél era un día aburrido y otoñal, que en nada presagiaba los acontecimientos que la niña escribió para que fueran recordados y que ocurrieron durante la misa de doce, en la parroquia de San Sebastián, a la cual asistió con toda su familia” (7).

Aquí el narrador nos adelanta que los acontecimientos que tuvieron lugar en la parroquia aquél día no eran para nada aburridos, sin narrar los acontecimientos en sí. Solo unas páginas después nos revela la razón por la que los acontecimientos no era aburridos, y es que Clara le dijo algo al Padre Rastrepo que no debía decir y por tanto la acusó de endemoniada y se saltó su ira.

En el siguiente ejemplo, el narrador nos informa de que Clara se dio cuenta de “lo que estaba ocurriendo”, pero lo mantiene desconocido para los lectores, sin decir en qué consiste hasta que, líneas más tarde, se revela el secreto, que en este caso, consta de la muerte de Férua:

“En realidad Clara fue la única que se dio cuenta a la primera mirada de lo que estaba ocurriendo, debido a su larga familiaridad con los asuntos sobrenaturales, a pesar de que nada en el aspecto de su cuñada delataba su verdadero estado” (155).

En el siguiente ejemplo, narrado por Trueba, se mantiene el secreto que ha mantenido el narrador heterodiegético hasta finales de la novela, y es que Esteban García tuvo su venganza a costa de la nieta de Trueba:

“Se llamaba Esteban García. Era mi nieto, pero yo no lo sabía y sólo ahora, debido a las terribles cosas que han ocurrido por obra suya, me he enterado del parentesco que nos une” (212).

Este pasaje merece especial atención debido a que apoya la idea de que el narrador heterodiegético es Alba. Pues el hecho de que tanto Alba como Trueba mantengan en secreto las atrocidades cometidas por Esteban García en contra de Alba, sin informar al lector de ellas hasta el final de la historia, para así mantener el suspense, indica claramente que hay una especie de acuerdo entre ambos para que ninguno revele antes de tiempo el secreto mejor conservado de la novela. El secreto que representa el mayor enigma en la trama de la historia. Sólo cuando empieza a derrumbarse todo, se revela que el eslabón perdido es Esteban García, que busca venganza por su madre Pancha García, a quién violó Trueba, causando de paso que Esteban García se concebiera como hijo bastardo, fruto de esta violación.

Todo lo anterior revela que estos dos narradores se han puesto de acuerdo sobre cuándo revelar los secretos más importantes de la historia. Y puesto que los dos narradores deben estar situados en el mismo nivel narrativo para que puedan comunicarse juntos y ponerse de acuerdo, entonces el narrador extradiegético es en realidad uno intradiegético

que se puso en contacto con Trueba para acordar la trama de la historia que se está narrando. Por tanto, este narrador no puede ser sino Alba, tal como se revela en el epílogo.

3.3.1.5.4. Lector + personaje + (ningún suspense)

Cuando al final tanto el narrador como el personaje descubren todo lo acontecido, ya no queda ningún suspense. Toda la historia queda revelada:

“En ese momento nadie sabía que las cosas iban a ocurrir como ocurrieron. Pensábamos que la intervención militar era un paso necesario para la vuelta a una democracia sana, por eso me parecía tan importante colaborar con las autoridades” (386).

En este primer ejemplo, se explica la razón por la que, al principio, tanto Trueba como sus seguidores y su Partido apoyaban el golpe militar, pues para entonces creían que era una mera “intervención militar”. Así la llamaba Trueba cuando creía que los militares venían para ayudar y no para realizar un golpe sangüíneo.

En el siguiente ejemplo, escuchamos en cambio la voz autodiegética de Trueba que nos revela que nunca ha matado a alguien. Lo que, por tanto, revela el secreto guardado por el narrador heterodiegético al no informarnos si en realidad Trueba mataba a gente o no:

Yo sé lo que dicen de mí. Dicen, entre otras cosas, que he matado a uno o a varios hombres en mi vida. Me han colgado la muerte de algunos campesinos. No es verdad. Si lo fuera, no me importaría reconocerlo, porque a la edad que tengo esas cosas se pueden decir impunemente. Ya me falta muy poco para estar enterrado. Nunca he matado a un hombre y lo más cerca que he estado de hacerlo fue ese día que tomé el hacha y me abalancé sobre Pedro Tercero García (215-216).

3.3.2. Planos del punto de vista

3.3.2.1. Plano ideológico

Cuando hablamos del sistema de ideas que moldean la obra, estamos hablando de una estructura composicional profunda, opuesta a aquella superficial que podemos encontrar en los planos psicológico, espacio-temporal y verbal. Y puesto que el análisis de este plano más profundo depende, hasta cierto punto, de una comprensión intuitiva, nos ocupamos aquí del aspecto composicional del punto de vista en este nivel, donde la mayor

pregunta a plantear sería: ¿A quién pertenece el punto de vista que el narrador adopta cuando evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe?.

Es esencial distinguir entre las evaluaciones hechas desde una posición abstracta, externa a la obra, y aquellas internas hechas desde la posición de un personaje directamente presentado en la misma. Así, encontramos que una o más posiciones ideológicas internas son posibles en la misma obra; o puede que también se alternen el punto de vista de un determinado personaje y aquél del narrador abstracto, ya que tanto el narrador como los personajes son posibles vehículos para el punto de vista ideológico.

En la novela que nos ocupa, podemos observar un cambio definido en la posición del narrador en el plano ideológico; por consiguiente, hablamos de la presencia de varios puntos de vista evaluativos, tanto externos como internos.

Esta novela se divide en dos secciones separadas de narración, hasta el epílogo donde escuchamos únicamente la voz de Alba mientras ejerce de narrador-protagonista. Una de estas dos secciones consiste en los monólogos de Trueba, y la otra, en las narraciones de Alba –mayoritariamente como narrador heterodiegético y a veces como narrador-testigo– que alternan con las del narrador omnisciente, que podría tratarse de Clara, como comentamos anteriormente.

Por tanto, observamos, por un lado, la evaluación externa del narrador heterodiegético quien, tanto cuando se trata de Alba como cuando es el narrador extradiegético, deja que su perspectiva conceptual a veces domine la narración; sobre todo cuando se trata de Alba ya que, al ser un personaje de la historia, tiene más espacio para comentar y criticar siendo más subjetiva que el narrador extradiegético, quien prefiere no interferir demasiado para mantener así una visión más objetiva de los hechos y permanecer entre bastidores tanto como le sea posible.

Cuando surgen otras ideologías que no concurren con las del narrador heterodiegético en cuestión, son evaluadas desde la posición superior de éste y, por tanto, los sujetos evaluativos pasan a ser subordinados a este narrador y se convierten a su vez en objetos de su evaluación.

Esta evaluación se presenta a veces alegando lo dicho o pensado al personaje en cuestión y, otras veces, comentando sobre el personaje o sobre el asunto tratado por él:

En vano Pedro Segundo García y el viejo cura del hospital de las monjas trataron de sugerirle [a Trueba] que no eran las casitas de ladrillo ni los litros de leche los que hacían a un buen patrón, o a un buen cristiano, sino dar a la gente

un sueldo decente en vez de papelitos rosados, un horario de trabajo que no les moliera los riñones y un poco de respeto y dignidad. Trueba no quería oír hablar de esas cosas que, según él, olían a comunismo (58).

En este primer ejemplo, el narrador nos deja conocer que su ideología no concurre con la de Trueba al usar la palabra de distanciamiento “según él” para alegar que es a Trueba a quien le olían las palabras a comunismo. Así, Trueba como sujeto evaluativo, eso es, como vehículo de la narración, deja de serlo y pasa a ser el objeto de evaluación del narrador heterodiegético, al mismo tiempo que su focalizador de segundo nivel.

Entretanto, Esteban Trueba había partido de viaje a Norteamérica. Cansado del dolor de huesos y de aquella secreta enfermedad que sólo él percibía, tomó la decisión de hacerse examinar por médicos extranjeros, porque había llegado a la prematura conclusión de que los doctores latinos eran todos unos charlatanes más cercanos al brujo aborigen que al científico (253).

Lo mismo ocurre en este segundo ejemplo, pero esta vez el narrador opta por usar el adjetivo “prematura” para dar su opinión personal sobre la ideología de Trueba y demostrar que su propia ideología no concurre con la de éste.

Acabamos de plantear el tema de la evaluación ideológica de los narradores heterodiegéticos; sin embargo, como comentamos, nuestros narradores heterodiegéticos no monopolizan la focalización conceptual en la novela sino que dan paso a una pluralidad de posiciones ideológicas internas que se presentan como voces esencialmente iguales, logrando así la narración polifónica que mencionamos al principio de este tercer capítulo.

Por tanto, observamos, por otro lado, la evaluación interna de los personajes principales de la obra: Alba y Trueba. Dicha evaluación ideológica está llevada a cabo, mayoritariamente, desde el dominante punto de vista de Trueba, quien ejerce de vehículo para la narración. En este caso, al igual que en el caso del narrador heterodiegético, los puntos de vista que no concurren con los de Trueba serán evaluados, junto con sus dueños, desde la posición superior dominante de éste.

En el ejemplo que vemos a continuación, el punto de vista de Alba no concurre con el de Trueba, según la opinión personal de éste. Por ello, Trueba evalúa tanto a Alba como a su comentario desde su posición superior, y explica que el comentario de ésta no representa su verdadera ideología y que sólo lo dice para ponerlo furioso:

“No es cierto que yo partiera del principio de que si los conocimientos del veterinario alcanzaban para los animales, también servían para los pobres, como dice mi nieta cuando quiere ponerme furioso” (60).

El siguiente ejemplo es parecido al anterior. Esta vez, Trueba evalúa la ideología de Clara, que no concurre con la suya. Ella opina que los campesinos deben cobrar con billetes para tener la libertad de gastarlos como quieran al igual que cualquier persona independiente; Trueba, en cambio, ve que no se puede confiar en las decisiones de los campesinos y que no tienen control ni cordura suficientes para entender las prioridades en las que deberían gastar el dinero; lo que refleja la ideología y opinión de Trueba sobre el hecho de que los campesinos sean independientes.

Después del derrumbe reconstruimos la pulpería y por darle gusto, suprimí el sistema de papelitos rosados y empecé a pagar a la gente con billetes, porque Clara decía que eso les permitía comprar en el pueblo y ahorrar. No era cierto. Sólo servía para que los hombres fueran a emborracharse a la taberna de San Lucas y las mujeres y los niños pasaran necesidades (187).

Un caso que merece especial atención en este plano es en el que Trueba evalúa y juzga a sí mismo. Así, vemos que las evaluaciones de Trueba no sólo se limitan a los demás personajes, sino que trascienden a su personaje más joven, rectificando, mediante su evaluación, las ideas que tenía o las decisiones que tomaba de joven:

“Esa noche creí que había perdido para siempre la capacidad de enamorarme, que nunca más podría reírme ni perseguir una ilusión. Pero nunca más es mucho tiempo. Así he podido comprobarlo en esta larga vida” (43).

Su ideología de joven no es la misma que la suya de mayor. De joven, tras la muerte de Rosa, creyó que nunca más volvería a enamorarse o tendría ilusiones. Sin embargo, esta visión ideológica oscura que le hizo ver el mundo en color negro, es corregida y evaluada por él, cuando ya está en su lecho de muerte, a sus noventa años de edad.

Igualmente, en el epílogo, la evaluación ideológica es única y exclusivamente de Alba puesto que es la única narradora encargada de relatar en esta última parte de la novela.

He aquí un ejemplo de la evaluación ideológica de Alba, como narrador protagonista, mientras estaba en *La Perrera*:

Me pareció igual a tantas otras que conocí en los comedores populares, en el hospital de mi tío Jaime, en la Vicaría donde iban a indagar por sus desaparecidos, en la morgue, donde iban a buscar a sus muertos. Le dije que había corrido mucho riesgo al ayudarme y ella sonrió. Entonces supe que el coronel García y otros como él tienen sus días contados, porque no han podido destruir el espíritu de esas mujeres (441).

Su ideología es optimista a pesar de todo lo que le ha pasado en *La Perrera*: tiene mucha fe en las mujeres que luchan y arriesgan sus vidas por su libertad y sus derechos, lo que indica su visión acerca del poder de las mujeres.

El siguiente ejemplo merece especial atención porque la ideología que se plantea en el párrafo no sólo pertenece a Alba sino también a Clara. Por consiguiente, estamos hablando de un típico caso de focalización doble. Dice Alba:

Escribo, ella [Clara] escribió, que la memoria es frágil y el transcurso de la vida es muy breve y sucede todo tan deprisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos, creemos en la ficción del tiempo en el presente, pasado y futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente, como decían las tres hermanas Mora, que eran capaces de ver en el espacio los espíritus de todas las épocas (444).

Alba, al empezar el párrafo diciendo “escribo, ella escribió”, subraya que, no sólo su plano psicológico, sino también su plano ideológico concuerda con el de Clara y resalta la fusión de sus ideologías en una sola que llega a evaluar el Tiempo como una ficción porque en realidad puede que todo esté ocurriendo simultáneamente, como opina Clara. También puede que haya optado por introducir aquí la idea de que ella y Clara se han fusionado en una misma persona que escribe para acentuar que es posible que ambas estén escribiendo simultáneamente puesto que el tiempo es una mera ficción, según ellas; y que Clara, en efecto, podría ser el narrador extradiegético, como comentamos varias veces.

Estuvimos hablando hasta aquí sobre la evaluación ideológica de los personajes principales de la novela. Sin embargo, a estas tres voces principales se unen los puntos de vista ideológicos de otros personajes de la historia, pues cuando la evaluación ideológica de una obra pertenece a un determinado personaje, éste puede tratarse de un personaje central, secundario, o incluso accidental.

Así, algunas veces nos encontramos en la novela con personajes secundarios que funcionan como vehículo para la evaluación ideológica del narrador.

En el ejemplo que planteamos a continuación, el narrador selecciona a dos personajes secundarios, “Miguel” y “Jaime”, para resaltar su ideología:

Alba repetía las palabras de Miguel, que sólo a través de la guerra se podía vencer a la burguesía. Jaime tenía horror de cualquier forma de extremismo y sostenía que los guerrilleros sólo se justifican en las tiranías, donde no queda más remedio que batirse a tiros, pero que son una aberración en un país donde los cambios se pueden obtener por votación popular (344).

A pesar de que el discurso referido situado en la primera oración es de Alba, en realidad es un discurso que Alba toma de la boca de Miguel y lo repite sin más. Por consiguiente, la ideología planteada aquí no es de Alba sino de Miguel. Así, el narrador plantea primero la ideología de Miguel y luego la opone evaluándola a través de Jaime, convirtiendo por tanto a Miguel –y a Alba– y su ideología en objetos de evaluación de Jaime.

En el siguiente ejemplo, el cuento de las gallinas y el zorro representa la ideología de Pedro García, lo que convierte a Pedro García en la primera parte del fragmento en el vehículo de la narración ideológica del narrador. Tras la voz citada de Pedro García, el narrador presenta la ideología opuesta usando como vehículo a Blanca, y convirtiendo a Pedro García y su cuento en objetos de evaluación de ésta:

Un día el viejo Pedro García les contó a Blanca y a Pedro Tercero el cuento de las gallinas que se pusieron de acuerdo para enfrentar a un zorro que se metía todas las noches en el gallinero para robar los huevos y devorarse los pollitos. Las gallinas decidieron que ya estaban hartas de aguantar la prepotencia del zorro, lo esperaron organizadas y cuando entró al gallinero, le cerraron el paso, lo rodearon y se le fueron encima a picotazos hasta que lo dejaron más muerto que vivo.

-Y entonces se vio que el zorro escapaba con la cola entre las piernas, perseguido por las gallinas -terminó el viejo.

Blanca se rió con la historia y dijo que eso era imposible, porque las gallinas nacen estúpidas y débiles y los zorros nacen astutos y fuertes (147-148).

Existen además medios especiales de expresión del punto de vista ideológico, eso es, la expresión de una posición ideológica definida por medio de características verbales.

En la novela que nos ocupa, todos los personajes hablan de una manera uniforme; todos hablan la mayoría del tiempo el mismo lenguaje de la propia autora o del autor implícito. Sin embargo, existen algunos medios verbales –eso es, los medios estrictamente lingüísticos de expresar un punto de vista– disponibles para el narrador para expresar el punto de vista evaluativo.

Estos medios lingüísticos pueden caracterizar al personaje a quien pertenece una característica estilística particular. Así, la visión del mundo de un personaje o del propio narrador puede definirse mediante un análisis estilístico de su discurso. Eso es, la expresión de una posición ideológica definida por medio de características verbales.

Con la ayuda de las características del discurso –y en particular, de las características del estilo– el narrador puede referirse a una más o menos concreta posición individual o social.

En el primer ejemplo, se refleja la posición individual del Conde Satigny acerca de la familia de Trueba y el país en general. Es un conde francés que se cree tan refinado que ve a toda la gente con la que trata en este otro país como “bárbaros aborígenes”, incluida la familia Trueba:

El novio, prácticamente prisionero de su futuro suegro, fue acomodado en uno de los numerosos cuartos de huéspedes, donde pasaba el día dándose vueltas sin nada que hacer, sin ver a Blanca y sin comprender cómo había ido a parar en ese folletín. No sabía si lamentarse por ser víctima de aquellos bárbaros aborígenes o alegrarse de que podría cumplir su sueño de desposar a una heredera sudamericana, joven y hermosa (222).

Posición parecida es la del gringo inglés que se refiere a Trueba y los demás como “bárbaros” en el ejemplo que planteamos al analizar el monólogo citado en la narrativa impersonal⁵⁰.

En el siguiente apartado, en cambio, se refleja la ideología social de este país a través de la evaluación de Trueba. Es un buen ejemplo para reflejar, por un lado, las ideologías políticas del país en el que acontece la historia y, por otro lado, el abismo que ha habido entre las distintas clases sociales durante la época en la que transcurre la historia y que permite a los terratenientes insultar a los campesinos que trabajan para ellos, como si fueran de sus propiedades:

Esteban estaba enfrascado en su monólogo de siempre sobre los mal nacidos que muerden la mano que les da de comer «¡y todo por culpa de esos politicastros del demonio! Como ese nuevo candidato socialista, un fantoche que se atreve a cruzar el país de Norte a Sur en su tren de pacotilla, soliviantando a la gente de paz con su fanfarria bolchevique, [...] ni Cristo dijo que hay que repartir el fruto de nuestro esfuerzo con los flojos y ese mocoso de mierda, Pedro Tercero, se atreve a decirlo en mi propiedad, no le metí una bala en la cabeza porque estimo mucho a su padre y en cierta forma le debo la vida a su abuelo, pero ya le advertí que si lo veo merodeando por aquí lo hago papilla a escopetazos» (177-178).

⁵⁰ Véase el ejemplo, p.190.

Adjetivos como “bolchevique” e insultos como “mocosos de mierda” son usados varias veces por Trueba a lo largo de la historia. Lo que afirma que su estilo y su vocabulario reflejan claramente su ideología tanto política como social.

Además de la posición individual y social, el narrador puede usar también las características del discurso del personaje para referirse a una posición ideológica o visión del mundo.

A través del Padre Restrepo el narrador refleja el fanatismo religioso y su posición ideológica cerrada al hacer que el sacerdote tenga una visión distorsionada de la gente no eclesiástica y de cualquier innovación, avance o progreso en el mundo.

En cuanto a la visión del Padre Restrepo sobre la gente, el narrador se sirve de los sermones, por ejemplo, para reflejar esta visión distorsionada mediante el uso de la voz citada del sacerdote:

El sacerdote estaba provisto de un largo dedo incriminador para apuntar a los pecadores en público y una lengua entrenada para alborotar los sentimientos. - ¡Tú, ladrón que has robado el dinero del culto! -gritaba desde el púlpito señalando a un caballero que fingía afanarse en una pelusa de su solapa para no darle la cara-. ¡Tú, desvergonzada que te prostituyes en los muelles! -y acusaba a doña Ester Trueba, inválida debido a la artritis y beata de la Virgen del Carmen, que abría los ojos sorprendida, sin saber el significado de aquella palabra ni dónde quedaban los muelles-. ¡Arrepentíos, pecadores, inmunda carroña, indignos del sacrificio de Nuestro Señor! ¡Ayunad! ¡Haced penitencia! (8).

En cuanto a su visión acerca del avance y el progreso, el narrador la refleja en el siguiente ejemplo mediante una voz referida encabezada por la señal de acoplamiento “la apuntó para referirse a”:

Procuró [Nívea] atribuir su malestar al momento del sermón del padre Restrepo cuando la apuntó para referirse a los fariseos que pretendían legalizar a los bastardos y al matrimonio civil, desarticulando a la familia, la patria, la propiedad y la Iglesia, dando a las mujeres la misma posición que a los hombres, en abierto desafío a la ley de Dios, que en ese aspecto era muy precisa (9).

En cuanto a su visión acerca de la innovación y los nuevos descubrimientos, el narrador esta vez decide usar su propia voz, pero añade vocablos del sacerdote en su narración, usando por tanto su sistema lectal:

“El padre Restrepo [...] se constituyó en guardián de las buenas costumbres e hizo oír su voz de Galicia contra los «amicis rerum novarum», amigos de las cosas nuevas,

como esos aparatos satánicos que comparó con el carro de fuego en que el profeta Elías desapareció en dirección al cielo” (127).

El uso de la expresión “aparatos satánicos”, aparte de reflejar la ironía, es una clara muestra de la visión del mundo del Padre Restrepo que ve el coche como un aparato satánico. Así podemos decir que el narrador decide tomar prestada esta expresión de la boca del sacerdote y usarla precisamente en este contexto para resaltar la ironía y subrayar claramente que ésta es la opinión del sacerdote y no la suya propia.

Estuvimos hablando aquí del plano de evaluación ideológica y no del plano verbal donde los medios lingüísticos juegan también un papel muy importante, como veremos a continuación.

3.3.2.2. Plano verbal

Con respecto al plano verbal, Uspensky subraya el papel de la “denominación”, que ya hemos analizado al tratar el tema de la focalización. Asimismo, plantea el tema de los discursos ajenos en cuanto a voz narrada, monólogo narrado y monólogo directo sustituido, dado que estos modos, junto con la denominación, son los que presentan o contienen huellas claras de un cambio de plano, de narrador a personaje vehículo.

Puesto que ya hemos analizado anteriormente la denominación y los distintos modos de discurso ajeno, pasamos aquí al análisis de las posiciones interna y externa del narrador. Según Uspensky (1973), de todas las irregularidades en el discurso de los personajes de la obra, podemos observar dos posiciones distintas que el narrador puede tomar:

Primero, cuando un extranjero e irregular discurso es presentado de forma natural, el narrador subraya la distancia entre el personaje que habla y el narrador que describe. En otras palabras, hay un especial énfasis en la no concurrencia entre el personaje que habla y el narrador –u observador– que nota la “rareza” en el hablante. Segundo, cuando el narrador se centra, ya no en las peculiaridades externas del discurso extranjero, sino en su esencia (no en el “cómo” sino en el “qué”), los puntos de vista verbales del hablante y el narrador se aproximan el uno al otro.

Pedro Garcia “se fue derecho al huerto, seguido por todos los habitantes de la casa y por el enano extranjero, que sonreía con desprecio, ¡estos bárbaros, oh God!” (118).

En este ejemplo, el narrador usa la voz citada para resaltar que el técnico es, sin duda, de habla inglesa, y, por tanto, usa “God” en lugar de “Dios”: primero, para subrayar el hecho de que esta oración exclamativa de voz citada pertenece al discurso del gringo y no del narrador; segundo, para enfatizar la no concurrencia entre el hablante y el narrador-observador.

Acto seguido, afirma esta no concurrencia al resaltar, también en voz citada, los errores gramaticales del gringo al hablar español. Así, vemos que al principio de la oración, el narrador dice “tener” en lugar de “tenéis” o “tened”; un error común entre los anglosajones, como este técnico:

“El técnico se puso frenético.

-¡Tener que decirme cómo hacer eso! -clamaba” (119).

Aquí, lo que el narrador hace es reproducir de forma natural un discurso irregular, adoptando la posición de un observador no involucrado, es decir, toma un deliberado punto de vista externo con respecto al personaje que habla. El narrador enfatiza estas características que pueden simplemente pasar desapercibidas para alguien muy cercano o que conoce a la persona.

En los dos ejemplos anteriores vemos que el narrador se vale de la voz citada para enfatizar la anomalía en el habla del personaje. En el siguiente ejemplo, en cambio, el narrador opta por subrayar la irregularidad en el habla de Jean de Satigny a través de un comentario relacionado con la voz referida que le sigue:

[...] luego procedió (Santigny) a explicar, en su relamido español desprovisto de erres, que no tenía ninguna inclinación especial por el matrimonio, puesto que era un hombre enamorado solamente de las artes, las letras y las curiosidades científicas, y que, por lo tanto, no intentaba molestarla con requerimientos de marido, de modo que podrían vivir juntos, pero no revueltos, en perfecta armonía y buena educación (255-256).

Así, el narrador se puede valer de las distintas formas de discurso ajeno para enfatizar las irregularidades de habla de los personajes. Y puesto que, como hemos comentado anteriormente, la novela de Allende contiene muy poco diálogo, encontramos que los narradores se valen mayoritariamente de las voces citada y referida para reflejarnos estas irregularidades.

En el siguiente ejemplo, Trueba, como narrador, opta primero por introducirnos en medio de su discurso narrativo la irregularidad de habla de la matrona que imita el acento

de París, para luego acentuar esta anomalía mediante una voz citada. Esta voz citada en realidad se divide en dos partes: la primera refleja la irregularidad de habla de la matrona, haciendo hincapié por tanto en la no concurrencia entre el hablante y el observador, mientras que la segunda se centra, ya no en las peculiaridades externas del discurso, sino en su esencia (no en el “cómo” sino en el “qué”) y los puntos de vista verbales del hablante y el observador se aproximan el uno al otro.

Dice Trueba:

Entré a un salón de muebles franceses, de ésos con patas torcidas, donde me recibió una matrona nacional que imitaba a la perfección el acento de París, y que comenzó por darme a conocer la lista de los precios y enseguida procedió a preguntarme si yo tenía a alguien especial en mente. Le dije que mi experiencia se limitaba al Farolito Rojo y a algunos miserables lupanares de mineros en el Norte, de modo que cualquier mujer joven y limpia me vendría bien.

-Usted me caé simpaticó, mesiú -dijo ella-. Le voy a traer lo mejor de la casa (122-123).

Así, la representación naturalista de las cualidades distintivas del discurso es a menudo usada por el narrador para transmitir al lector una sensación general del estilo que es característico del personaje descrito; en este caso, la matrona del *Farolito Rojo*. Pero una vez que el lector haya sido alertado de la rareza del acento del personaje, el narrador ya no necesita subrayar las cualidades distintivas de la forma de hablar de aquél.

Al principio, el lector tiene la impresión de ser un observador imparcial desde un punto de vista externo al personaje que habla; en este caso, el narrador reproduce particularidades externas. Pero este punto de vista es reemplazado más tarde por un punto de vista interno, como observamos en sus palabras tras *verba dicendi*. Es como si el lector se haya familiarizado con la forma de habla del personaje, y puede ahora apartar su atención de las características externas de expresión para centrarse en su esencia. Este caso puede considerarse un caso de punto de vista interno.

Por último, cabe mencionar que la fijación en la esencia más que en la forma alcanza su punto máximo en el monólogo narrado, donde el discurso del personaje se enclava con el discurso del narrador. Cuanto menos diferenciación hay entre la fraseología de lo descrito (personaje) y el descriptor (narrador), más cercanos son sus puntos de vista fraseológicos, o verbales. Los dos polos opuestos son la representación fiel del discurso del personaje (caso de diferenciación máxima), y el monólogo narrado (caso de diferenciación mínima).

3.3.2.3. Plano espacio-temporal

En algunos casos, el punto de vista del narrador puede ser más o menos específico en el espacio y/o en el tiempo, y podemos adivinar la posición, definida en coordenadas espaciales y/o temporales, desde la cual se lleva a cabo la narración. Algunas veces, la posición del narrador puede coincidir con la posición de un personaje; como si estuviera llevando a cabo la narración desde el punto donde el personaje está de pie. En otras, en cambio, el punto de vista espacial o temporal del narrador no concurre con el personaje vehículo de la narración.

Vemos primero ejemplos de la fijación del punto de vista del narrador, registrado en un espacio tridimensional, y luego pasamos a ejemplos de su definición temporal.

3.3.2.3.1. Espacio

En el caso de la concurrencia de las posiciones espaciales del narrador y el personaje, el narrador parece estar “unido” al personaje, sea temporalmente o durante toda la narración y así mantiene la misma posición espacial del personaje.

En la novela que nos ocupa, dada la multiplicidad de narradores, observamos casos de unión espacial entre el narrador y un determinado personaje –o personajes– sólo temporalmente y no para toda la narración.

Algunas veces, el narrador se une en el plano espacial al personaje, asumiendo, de momento, sus sistemas ideológico, verbal y psicológico; por consiguiente, el punto de vista adoptado por el narrador se manifiesta en todos los planos correspondientes.

Uno de los mayores ejemplos de este caso en la novela es una descripción espacial que ocupa 4 páginas ininterrumpidas, salvo por dos minúsculas conversaciones. He aquí fragmentos de esta descripción:

[Trueba] bajó del tren en la estación San Lucas. Era un lugar miserable. A esa hora no se veía ni un alma en el andén de madera, con un techo arruinado por la intemperie y las hormigas. [...] Buscó con la vista el pueblo de San Lucas, pero sólo divisó un caserío lejano, desteñido en la humedad de la mañana. Recorrió la estación. Estaba cerrada con un candado la puerta de la única oficina. Había un aviso escrito con lápiz, pero estaba tan borroso que no pudo leerlo. Oyó que a sus espaldas el tren se ponía en marcha y comenzaba a alejarse dejando atrás una columna de humo blanco. Estaba solo en ese paraje silencioso. Tomó sus maletas y echó a andar por el barrizal y las piedras de un sendero que conducía al pueblo. Caminó más de diez minutos, agradecido de que no lloviera, porque a duras penas podía avanzar con sus pesadas maletas por ese camino y comprendió que la lluvia lo habría convertido en pocos segundos en un lodazal intransitable. [...] Se aproximó a la casa más cercana, que no tenía ninguna

ventana y cuya puerta estaba abierta. Dejó sus maletas en la acera y entró llamando en alta voz. Adentro estaba oscuro, porque la luz sólo provenía de la puerta, de modo que necesitó algunos segundos para acomodar la vista y acostumbrarse a la penumbra. Entonces divisó a dos niños jugando en el suelo de tierra apisonada, que lo miraban con grandes ojos asustados, y en un patio posterior a una mujer que avanzaba secándose las manos con el borde del delantal. [...] Trueba le explicó que necesitaba alquilar un coche, pero ella pareció no comprender y se limitó a esconder a los niños en los pliegues de su delantal, con una mirada sin expresión. Él salió, tomó su equipaje y siguió su camino (54-55).

Vemos que el narrador únicamente describe lo que Trueba ve en su recorrido por el pueblo de *San Lucas* y al mismo tiempo adopta su estado psicológico e ideológico: expresiones como “era un lugar miserable”, “agradecido que no lloviera”, “comprendió que” y “ella pareció no comprender” revelan claramente que el narrador no sólo se une a Trueba en su posición espacial, sino que además su punto de vista se manifiesta en todos sus planos.

Tomemos como ejemplo la última expresión “ella pareció no comprender”. El narrador, mediante el uso de *verba sentiendi*, “pareció”, refleja la psicología de Trueba y no la suya propia. Si quisiera reflejarnos su propio punto de vista psicológico habría dicho directamente “ella no comprendió”.

Lo mismo en este siguiente ejemplo donde el narrador se sirve de la expresión “le pareció” para que el punto de vista ideológico que se presenta sea el de Trueba:

La ciudad le pareció desconocida, había un desorden de modernismo, un prodigio de mujeres mostrando las pantorrillas, de hombres con chaleco y pantalones con pliegues, un estropicio de obreros haciendo hoyos en el pavimento, quitando árboles para poner postes, quitando postes para poner edificios, quitando edificios para plantar árboles, un estorbo de pregoneros ambulantes gritando las maravillas del afilador de cuchillos, del maní tostado, del muñequito que baila solo, sin alambre, sin hilos, compruébelo usted mismo, pásele la mano, un viento de basurales, de fritangas, de fábricas, de automóviles tropezando con los coches y los tranvías de tracción a sangre, como llamaban a los caballos viejos que tiraban la movilización colectiva, un resuello de muchedumbre, un rumor de carreras, de ir y venir con prisa, de impaciencia y horario fijo. Esteban se sintió oprimido. Odiaba esa ciudad mucho más de lo que recordaba, evocó las alamedas del campo, el tiempo medido por las lluvias, la vasta soledad de sus potreros, la fresca quietud del río y de su casa silenciosa. -Ésta es una ciudad de mierda -concluyó (90).

Además de su concurrencia espacial con Trueba, el narrador reafirma su unión ideológico al acabar la narración con una voz citada de éste terminada en *verba dicendi*, “concluyó”; lo que indica que todo lo anterior tenía lugar también en la mente de Trueba, y

demuestra así que en realidad el narrador heterodiegético nos expone el plano ideológico de Trueba y no el suyo propio.

Observamos lo mismo en la siguiente narración sobre Jaime cuando va al Palacio:

Lo acompañaron hasta las pesadas puertas de madera del Palacio, donde un grupo de carabineros montaba guardia. Lo dejaron entrar. En el interior del edificio reinaba una agitación de naufragio, los empleados corrían por las escaleras como ratones mareados y la guardia privada del Presidente estaba arrojando los muebles contra las ventanas y repartiendo pistolas entre los más próximos. El Presidente salió a su encuentro. Tenía puesto un casco de combate, que se veía incongruente junto a su fina ropa deportiva y sus zapatos italianos. Entonces Jaime comprendió que algo grave estaba ocurriendo (379).

El narrador concurre en el plano espacial con Jaime, aunque, esta vez, no para toda la narración del apartado. En la sentencia “el Presidente salió a su encuentro”, la posición espacial del narrador cambia y se une a la del Presidente puesto que el sustantivo aparece antes del verbo; y Jaime no podía saber quién va a salir antes de que lo hiciera y pudiera verlo. Por consiguiente, el narrador concurre en el plano espacial, primero con Jaime; después, con el Presidente. Además, en la última sentencia, el narrador concurre en el plano psicológico con Jaime, mediante el uso de la señal de acoplamiento “comprendió”, que alude a la conciencia de éste.

Del ejemplo anterior deducimos que, a veces, el punto de vista del narrador se manifiesta en todos los planos del personaje. Como en el siguiente ejemplo en donde el narrador concurre con Satigny en todos sus planos:

La luna se reflejaba en el agua con un brillo de cristal y la brisa mecía suavemente las cañas y las copas de los árboles. Reinaba el más completo silencio y por un instante tuvo la fantasía de que estaba viviendo un sueño de sonámbulo, en el cual caminaba y caminaba, sin avanzar, siempre en el mismo sitio encantado, donde el tiempo se había detenido y donde trataba de tocar los árboles, que parecían al alcance de la mano, y se encontraba con el vacío (206).

Además de la obvia concurrencia espacial, ideológica y verbal entre el narrador heterodiegético y Satigny; mediante la expresión “tuvo la fantasía”, el narrador nos refleja pensamientos internos del conde francés. Pensamientos que el narrador no podría saber si no adoptara el punto de vista psicológico del personaje.

Otras veces, el narrador acompaña al personaje pero no “se funde” con él, por lo que la descripción autorial no está limitada al punto de vista subjetivo del personaje. En estos casos, las posiciones del narrador y del personaje concurren en el plano espacial, pero difieren en los planos ideológico, verbal y psicológico. Siempre que el narrador acompañe

al personaje pero no llega a fundirse con él, puede retratarlo; algo que no puede hacer si comparten el mismo sistema perceptivo.

Esteban terminó de escarbar la carne blancuzca del pescado entre la maraña de espigas y dejó los cubiertos en el plato. Se sentaba rígidamente, igual como caminaba, muy erguido, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás y un poco ladeada, mirando de reojo, con una mezcla de altanería, desconfianza y miopía. Ese gesto habría sido desagradable si sus ojos no hubieran sido sorprendentemente dulces y claros. Su postura, tan tiesa, era más propia de un hombre grueso y bajo que quisiera aparecer más alto, pero él medía un metro ochenta y era muy delgado (47-48).

En el ejemplo anterior, el narrador adopta el plano espacial de Trueba, pero llega a retratarlo y a hacer sus propios comentarios, por tanto, su punto de vista no se manifiesta ni en el plano ideológico ni psicológico de Trueba.

A veces también la posición del narrador puede ser sólo relativamente definida: puede estar unido, no a un determinado personaje, sino a un grupo de personajes situados en un marco espacial que se puede divisar entero desde un punto determinado; por lo que podemos señalar la ubicación espacial del narrador, pero no de forma precisa puesto que no podemos saber de cuál de estos personajes está ubicado más cerca el narrador.

En el siguiente ejemplo, Severo y Nívea hablan sobre los poderes de Clara en la sala de su casa:

En eso estaban cuando llegó la Nana arrastrando sus alpargatas, con su frufú de enaguas almidonadas, a anunciar que en el patio había unos hombres descargando a un muerto. Así era. Entraron en un carro con cuatro caballos, ocupando todo el primer patio [...] Traían el cadáver del tío Marcos con todo su equipaje. [...] Nívea gritaba que abrieran la tapa, para verlo con sus propios ojos (15).

Vemos que el narrador concurre en el plano espacial con Nívea y Severo, pues mientras estaban en la sala, él estaba con ellos: dice “cuando llegó la Nana” y no “cuando la Nana llegó”. Aquí, el orden de ambas oraciones difiere en indicar la ubicación del narrador. En el primer caso, el narrador observa primero que llega “alguien” a la sala y luego visualiza que es la Nana; por tanto, su ubicación está en la sala con Nívea y Severo, aunque como comentamos antes, no es posible determinar su exacta ubicación, eso es, si está ubicado más cerca de la posición de Nívea o de la de Severo. En el segundo caso, en cambio, sabría con antelación que la Nana es quien llega a la sala, y por lo tanto su ubicación estaría unida al lugar de donde viene la Nana y no a la sala donde están Nívea y Severo. Otra prueba de que el narrador está ubicado en la sala con ellos es que después de

la anunciación de la Nana, confirma que “así era”, como indicando que, en un principio, no estaba seguro de si la Nana decía o no la verdad, porque no puede visualizar lo que ocurre en el patio, pero al salir allí, junto con Severo y Nívea, comprueba que realmente los hombres traen el cadáver del tío Marcos y confirma la anunciación de la Nana.

Hemos examinado hasta ahora casos en los que el punto de vista desde el cual el relato se narra concurre con la ubicación espacial de un personaje o de un grupo de personajes. En otros casos, sin embargo, aunque la posición espacial del narrador –u observador– puede ser tan precisamente definida, su posición no se corresponde con la de ninguno de los participantes en la acción. Por consiguiente, la posición espacial del narrador y del personaje no concurren.

Un caso obvio de la no concurrencia espacial entre el narrador y los personajes puestos en escena lo encontramos en el siguiente ejemplo en el cual se ve claramente que el narrador no adopta el punto de vista de ninguno de los personajes:

“Al abrir las cajas, se vio que contenían piezas sueltas de madera, metal y tela pintada.” (18).

Se alude a que los personajes que se encuentran situados en la habitación están presenciando la escena desde donde están situadas las cajas del tío Marcos, al igual que el narrador, que adopta la visión y la posición de un espectador que observa desde una cierta distancia, aunque desde la misma habitación que los demás personajes. Por tanto, su visión no se une a un personaje en concreto; por eso, usa “se vio” en lugar de “vieron” y no adopta las posiciones ideológica y psicológica de los personajes presentes en esta habitación, lugar de la escena descrita. Al decir “se vio”, el narrador subraya que no está adoptando la visión de ninguno de los personajes porque dice que, en general, “se vio” el contenido de las cajas, sin que especifique quién –o quiénes– exactamente lo vio.

A. Perspectiva secuencial

A veces, el punto de vista del narrador se mueve secuencialmente de un personaje a otro, y de un detalle a otro, y al lector se le da la tarea de reunir las descripciones separadas en una imagen coherente. El movimiento de la perspectiva del narrador aquí es similar a esos movimientos de cámara en las películas, que proporcionan una perspectiva secuencial de una determinada escena.

La siguiente escena describe lo que hacía cada uno de los personajes que fueron en busca de la cabeza de Nívea:

[El chofer] se arrastró debajo de los espinos y encontró la cabeza de Nivea que parecía un melón solitario. La tomó del pelo y salió con ella gateando a cuatro patas. Mientras el hombre vomitaba apoyado en un árbol cercano, Férula y Clara le limpiaron a Nivea la tierra y los guijarros que se le habían metido por las orejas, la nariz y la boca y le acomodaron el pelo (129-130).

La cámara del narrador se vale de la perspectiva secuencial para describir la escena puesto que la posición espacial del narrador no depende aquí de la de los personajes. Así, el narrador alterna secuencialmente su perspectiva para describir, de forma independiente, lo que hacía cada uno de los personajes en su momento, pero sin concurrir con ellos en la posición espacial.

Igualmente, en la escena que describe la aparición del espíritu de Férula en el comedor mientras toda la familia Trueba cenaba, dice el narrador:

Primero sintieron un frío súbito en el comedor y Clara ordenó que cerraran las ventanas, porque pensó que era una corriente de aire. Luego oyeron el tintineo de las llaves y casi enseguida se abrió la puerta y apareció Férula, silenciosa y con una expresión lejana, en el mismo instante en que entraba la Nana por la puerta de la cocina, con la fuente de la ensalada. Esteban Trueba se quedó con el cuchillo y el tenedor de trinchar en el aire, paralizado por la sorpresa, y los tres niños gritaron ¡tía Férula! casi al unísono. Blanca alcanzó a pararse para ir a su encuentro, pero Clara, que se sentaba a su lado, estiró la mano y la sujetó de un brazo. [...] Férula se detuvo a un metro de la mesa, los miró a todos con ojos vacíos e indiferentes y luego avanzó hacia Clara, que se puso de pie, pero no hizo ningún ademán de acercarse, sino que cerró los ojos y comenzó a respirar agitadamente, como si estuviera incubando uno de sus ataques de asma. Férula se acercó a ella, le puso una mano en cada hombro y la besó en la frente con un beso breve. Lo único que se escuchaba en el comedor era la respiración jadeante de Clara y el campanilleo metálico de las llaves en la cintura de Férula. Después de besar a su cuñada, Férula pasó por su lado y salió por donde mismo había entrado, cerrando la puerta a sus espaldas con suavidad. En el comedor quedó la familia inmóvil, como en una pesadilla. De pronto la Nana comenzó a temblar tan fuerte, que se le cayeron los cucharones de la ensalada y el ruido de la plata al chocar contra el parquet los sobresaltó a todos. Clara abrió los ojos. Seguía respirando con dificultad y le caían lágrimas silenciosas por las mejillas y el cuello, manchándole la blusa.

-Férula ha muerto -anunció (155-156).

A pesar de que al principio del fragmento el narrador concurre en el plano espacial con todos los personajes presentes en el comedor puesto que la acción está llevada a cabo por todos ellos mediante el uso de la tercera persona del plural “sintieron” y “oyeron”; a partir de “apareció Férula” empieza a presentar una perspectiva secuencial externa describiendo la acción de cada personaje por separado y los verbos se cambian a la tercera persona del singular.

Otra prueba de que el párrafo consiste en una perspectiva secuencial es que incluso la única vez que había que usar un verbo en plural en medio de esta perspectiva —porque su acción abarca a todos los personajes presentes— opta por ponerlo en modo impersonal, “se escuchaba”, en lugar de “escuchaban”, para mantener así la perspectiva secuencial en la que el narrador es un mero observador externo que no concurre en su posición espacial con ninguno de los personajes puestos en escena.

Aquí, la cámara del narrador no es arbitraria en sus movimientos y el punto de vista se mueve de uno a otro. Así, el movimiento de la perspectiva del narrador no depende del movimiento de un personaje. La cámara autorial alterna secuencialmente de un personaje a otro de los que están en la escena; luego, estas escenas separadas se combinan en una escena compuesta.

Así, esta perspectiva secuencial de la familia sentada alrededor de la mesa del comedor parece imitar el movimiento de los ojos de un hombre mientras mira la escena. Estos ojos no pertenecen a ninguno de los personajes de la escena, sino, más bien, pertenecen al propio narrador que parece estar invisiblemente presente en el lugar de la acción, como un observador ajeno.

En otros casos de perspectiva secuencial, la posición espacial del narrador no es específica, y puede ser capaz de ver a un número de personajes que se encuentran en varios lugares distintos; lugares que no pueden ser vistos desde una única posición. Esta secuencia es similar a la anterior, la única diferencia es que los personajes descritos aquí no se encuentran en un lugar que pueda ser observado realísticamente desde la misma posición:

Durante el velorio, los caballeros circulaban por los salones y corredores de la casa, comentando en voz baja sus asuntos de negocios. Guardaban respetuoso silencio cuando se aproximaba alguien de la familia. En el momento de entrar al comedor y acercarse al ataúd para dar una última mirada a Rosa, todos se estremecían, porque su belleza no había hecho más que aumentar en esas horas. Las señoras pasaban al salón, donde ordenaron las sillas de la casa formando un círculo. Allí había comodidad para llorar a gusto, desahogando con el buen pretexto de la muerte ajena, otras tristezas propias. El llanto era copioso, pero digno y callado. Algunas murmuraban oraciones en voz baja. Las empleadas de la casa circulaban por los salones y los corredores ofreciendo tazas de té, copas de coñac, pañuelos limpios para las mujeres, confites caseros y pequeñas compresas empapadas en amoníaco, para las señoras que sufrían mareos por el encierro, el olor de las velas y la pena (37).

El cambio espacial del narrador es claramente evidente aquí. Parece estar moviéndose de un salón a otro, echando un vistazo a cada personaje o grupo de personajes

a su vez. Primero, los caballeros, luego las señoras y, por último, las empleadas. Todos ellos situados en distintos lugares de la casa. Sin embargo, el narrador es capaz de describir, sucesivamente, lo que cada grupo de ellos está haciendo. Prueba irrefutable de su constante movimiento de un salón a otro.

B. Vista de ojo del pájaro

Cuando es necesaria una descripción global de una determinada escena, a menudo no encontramos la perspectiva secuencial, sino una abarcada vista de la escena desde un punto de vista muy general. Dado que tal posición espacial a menudo presupone horizontes muy amplios, podemos denominarlo punto de vista del ojo del pájaro. Técnica que abarca la visión panorámica y la focalización simultánea.

En el caso de la visión panorámica, a fin de asumir un punto de vista de tan amplio alcance supervisando toda la escena, el narrador debe tomar una posición en un punto muy por encima de la acción; y, en general, la descripción se lleva a cabo desde una perspectiva impersonal que se caracteriza por sus amplios horizontes.

He aquí un claro ejemplo de visión panorámica, en donde el narrador nos describe la escena de cuando el tío Marcos se iba a elevar en el “pájaro”:

La muchedumbre atónita, llenó todas las calles adyacentes, se encaramó en los techos y los balcones de las casas próximas y se apretujó en el parque. [...] La gente se vistió de primavera, adelantándose un poco a la inauguración oficial de la temporada, los hombres con trajes de lino blanco y las damas con los sombreros de pajilla italiana que hicieron furor ese año. Desfilaron grupos de escolares con sus maestros, llevando flores para el héroe. Marcos recibía las flores y bromeaba diciendo que esperaran que se estrellara para llevarle flores al entierro. El obispo en persona, sin que nadie se lo pidiera, apareció con dos turiferarios a bendecir el pájaro y el orfeón de la gendarmería tocó música alegre y sin pretensiones, para el gusto popular. La policía, a caballo y con lanzas, tuvo dificultad en mantener a la multitud alejada del centro del parque, donde estaba Marcos, vestido con una braga de mecánico, con grandes anteojos de automovilista y su cucalón de explorador (19-20).

El caso de la focalización simultánea, por su parte, lo encontramos en los ejemplos que hemos presentado al analizar la omnipresencia de los narradores no representados⁵¹.

3.3.2.3.2. Tiempo

Al igual que la posición del narrador puede ser fijada en un espacio tridimensional, su posición temporal, en algunos casos, también puede ser definida. El narrador puede usar su propio esquema temporal, o puede contar el tiempo y ordenar los acontecimientos

⁵¹ Véase ejemplos y análisis pp. 131-133.

cronológicos desde la posición de uno de los personajes y, por tanto, el tiempo narratorial coincidiría con una temporización subjetiva de acontecimientos pertenecientes a un determinado personaje.

Asimismo, el narrador, en lugar de mantener uno de estos dos planos temporales durante toda la narración, puede cambiar de ubicación, tomando prestado primero el sentido temporal de un personaje, luego el de otro; o puede adoptar su propia posición temporal y usar su propio tiempo narratorial, que puede no coincidir con el tiempo individual de cualquiera de los personajes.

En la novela que nos ocupa, el autor implícito opta por emplear tanto el sentido temporal de los personajes, así como el tiempo narratorial. Dice Alba en el epílogo:

Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida. Escamoteados por algunos espíritus cómplices, se salvaron milagrosamente de la pira infame donde perecieron tantos otros papeles de la familia. Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto (444-445).

Por tanto, el mayor plano temporal de la novela está llevado a cabo desde los puntos de vista de Trueba, como narrador-portagonista (representa el sentido temporal del personaje); y de Alba, como narradora heterodiegética que se vale en su narración de los *Cuadernos de anotar la vida* de Clara (representa el tiempo narratorial). Ambos alternan la narración usando un tiempo no lineal porque dependen de los diarios de Clara para contar la historia, y Clara los tiene ordenados por acontecimientos y no cronológicamente, tal como afirma Alba cuando ya asume la narración en primera persona en el epílogo, adoptando su propio punto de vista –retrospectivo– cuando los otros dos personajes principales –Trueba y Clara–, que han vivido todos los acontecimientos de la familia, mueren y ya no quedan *Cuadernos de anotar la vida* ni más historias que contar salvo la suya propia.

Alba empieza el epílogo anunciando que su abuelo ha muerto, para luego retroceder en el tiempo y narrarnos las conversaciones que mantuvo con él antes de su muerte y en las cuales ella le cuenta, también retrospectivamente, lo que le ha pasado desde que se la llevaron de casa, hasta que la soltaron, pasando por el tiempo en el que fue encarcelada en *La Perrera*.

De ahí que las diferentes combinaciones de las posiciones temporales del personaje y del tiempo narratorial determinan el grado de complejidad de la estructura composicional de la obra. Nuestro interés aquí radica en los casos de multiplicidad de puntos de vista o posiciones temporales en la narración.

Esta multiplicidad puede manifestarse en la obra por diferentes medios y distintas combinaciones. Por un lado, el narrador puede cambiar de posición de manera secuencial, es decir, puede describir primero los acontecimientos desde un punto de vista; luego, desde otro. Estos puntos de vista pueden pertenecer a varios personajes, o pueden pertenecer al narrador.

En los dos siguientes fragmentos, el narrador heterodiegético narra sobre la disección de Rosa. En el primero, usa su propio punto de vista externo; en el segundo, se vale de la visión de Clara y su punto de vista interno, por lo que recurre a la omnisciencia selectiva.

Dice el narrador heterodiegético:

En la cocina, el doctor Cuevas y su ayudante prepararon sus siniestros utensilios y sus frascos malolientes, se colocaron delantales de hule, se enrollaron las mangas y procedieron a hurgar en la intimidad de la bella Rosa, hasta comprobar, sin lugar a dudas, que la joven había ingerido una dosis superlativa de veneno para ratas. -Esto estaba destinado a Severo -concluyó el doctor lavándose las manos en el fregadero. El ayudante, demasiado emocionado por la hermosura de la muerta, no se resignaba a dejarla cosida como un saco y sugirió acomodarla un poco. Entonces se dieron ambos a la tarea de preservar el cuerpo con ungüentos y rellenarlo con emplastos de embalsamador. Trabajaron hasta las cuatro de la madrugada, hora en la que el doctor Cuevas se declaró vencido por el cansancio y la tristeza y salió. En la cocina quedó Rosa en manos del ayudante, que la lavó con una esponja, quitándole las manchas de sangre, le colocó su camisa bordada para tapar el costurón que tenía desde la garganta hasta el sexo y le acomodó el cabello. Después limpió los vestigios de su trabajo (35-36).

En cambio, cuenta a través de la visión de Clara:

Clara, inmóvil sobre el cajón, no pudo dejar de mirar hasta el final. Se quedó atisbando por la rendija mucho rato, helándose sin darse cuenta, hasta que los dos hombres terminaron de vaciar a Rosa, de inyectarle líquido por las venas y bañarla por dentro y por fuera con vinagre aromático y esencia de espliego. Se quedó hasta que la rellenaron con emplastos de embalsamador y la cosieron con una aguja curva de colchonero. Se quedó hasta que el doctor Cuevas se lavó en el fregadero y se enjugó las lágrimas, mientras el otro limpiaba la sangre y las vísceras. Se quedó hasta que el médico salió poniéndose su chaqueta negra con un gesto de mortal tristeza. Se quedó hasta que el joven desconocido besó a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas, la lavó con una esponja, le puso su camisa bordada y le acomodó el pelo, jadeando. Se quedó hasta que llegaron la Nana y el doctor Cuevas y hasta que la vistieron con su

traje blanco y le pusieron la corona de azahares que tenía guardados en papel de seda para el día de su boda. Se quedó hasta que el ayudante la cargó en los brazos con la misma conmovedora ternura con que la hubiera levantado para cruzar por primera vez el umbral de su casa si hubiera sido su novia. Y no pudo moverse hasta que aparecieron las primeras luces (46).

En el primer ejemplo, el plano temporal del narrador concurre con el tiempo de la narración, cuando el narrador ya había acumulado, posteriormente, suficiente información para describir con detalles lo que había ocurrido en la disección. En el segundo ejemplo, el plano concurre con el tiempo de la historia, cuando Clara aún desconocía al ayudante del doctor Cuevas y era todavía muy pequeña de edad como para reconocer los ingredientes que usaban el médico y su ayudante para embalsamar a Rosa.

Una forma más complicada es aquella en la que los acontecimientos son narrados, ya no en secuencia, sino simultáneamente desde varias posiciones temporales. El resultado de tal narración no es una yuxtaposición de puntos de vista, sino una síntesis donde diferentes puntos de vista temporales son fusionados, para que la descripción aparezca, por así decirlo, como una especie de doble exposición.

Oficialmente, esta combinación de puntos de vista temporales puede manifestarse en el comentario narratorial que acompaña a la narración de un episodio en particular y, por tanto, sirve de fondo para percibir la cuenta secuencial de los acontecimientos:

A mediodía sonó la campana y se abrió el portón. [...] iba el pequeño Miguel, que en esas pocas horas había aprendido a andar por la vida sin ir de la mano de su hermana. Amanda lo estrechó contra su pecho frenéticamente y en una inspiración del momento le dijo: «daría la vida por ti, Miguelito». No sabía que algún día tendría que hacerlo (231-232).

Esta última oración hace alusión a lo que está aún por venir. Por tanto, anticipa acontecimientos mediante un comentario del narrador heterodiegético que revela lo que los personajes aún no saben o no pueden saber. También observamos en este pasaje la concurrencia del narrador en el plano espacial con Amanda, pues al decir “se abrió el portón”, indica que posee la misma visión limitada de Amanda al estar dentro del cuarto con ella, por lo que no puede saber quién exactamente abre el portón. Si no concurriera con ella en el plano espacial habría dicho directamente “el pequeño Miguel abrió el portón”. Sin embargo, resaltamos que el narrador no concurre con Amanda en el plano verbal, sino únicamente en el plano espacial, pues dice “el pequeño Miguel” en lugar de dominarlo “Miguelito” como suele hacer Amanda.

En este caso, la narración se plantea en una doble perspectiva: es llevada a cabo desde la perspectiva temporal de Amanda y, simultáneamente, desde el punto de vista del narrador heterodiegético. El punto de vista del narrador difiere sustancialmente del de Amanda porque el narrador sabe lo que ella no puede saber: sabe cómo acabará esta historia en particular. Esta doble perspectiva deriva de la doble posición del narrador.

Por tanto, en la primera parte del fragmento, el punto de vista temporal del narrador es sincrónico con el de Amanda; como si hubiera adoptado su “tiempo presente”. Podemos decir entonces que los puntos de vista del narrador y de Amanda son internos a la narración en el plano temporal. El autor mira desde dentro de la vida que describe y acepta las limitaciones inherentes de la ignorancia o el conocimiento limitado del personaje de lo que está por venir. Cuando el narrador se sitúa fuera de su personaje, pero sin embargo, dentro de su propio tiempo, adopta una visión retrospectiva, mirando desde el tiempo futuro de vuelta al presente del personaje. Sabe lo que el personaje no puede saber. Por consiguiente, su punto de vista es externo a la narración en curso. Caso que encontramos en la última oración del fragmento.

Otro ejemplo que nos sirve de referencia es el siguiente:

“Jaime tomó el teléfono y llamó a Alba para decirle que no se moviera de la casa y pedirle que avisara a Amanda. No volvió a hablar con ella nunca más, porque los acontecimientos se desencadenaron vertiginosamente” (379).

Al igual que en el ejemplo anterior, la primera frase del fragmento es narrada desde la posición temporal de Jaime y Alba, mientras que la segunda está narrada, retrospectivamente, desde el punto de vista del narrador heterodiegético. En estos casos, el narrador, habiendo adoptado la perspectiva temporal de un determinado personaje desde cuyo punto de vista conduce la narración, de repente salta hacia delante, revelándonos lo que el personaje –vehículo del punto de vista heterodiegético– no puede saber y que no descubrirá hasta más tarde.

Lo mismo lo percibimos en el siguiente pasaje sobre el fallido intento de Nicolás de elevarse en globo como su tío Marcos:

“[Nicolás] nunca se enteró que detrás de la camioneta de policías y los papeleos interminables, estaba la influencia de su padre, que no estaba dispuesto a permitir esa aventura” (238).

La combinación de dos diferentes planos temporales se logra mediante la unión de dos diferentes puntos de vista temporales: primero, el punto de vista de la persona descrita (Nicolás); segundo, el de la persona que describe (el narrador).

La combinación de dos diferentes planos temporales puede también ocurrir cuando el sujeto que describe y el objeto descrito son lo mismo, eso es cuando la narración se hace en primera persona. Esto ocurre a menudo en la narración autobiográfica, donde el punto de vista adoptado en el tiempo de la historia coincide con el punto de vista adoptado en el tiempo de la narración. Por lo que este tipo de combinación lo encontramos en la novela que nos ocupa mayoritariamente en los monólogos de Trueba que aparentan ser autobiografía suya.

Dice Trueba acerca de Clara:

Sentí su manita enguantada aferrada a la mía y durante todo el trayecto la tuve a mi lado, pequeña sombra silenciosa que removía una ternura desconocida en mi alma. En ese momento yo tampoco me di cuenta que Clara no había dicho ni una palabra en dos días y pasarían tres más antes de que la familia se alarmara por su silencio (41).

y,

“Quería morir lo antes posible, porque la vida sin mi mujer no tenía sentido para mí. No sabía que todavía tenía mucho que hacer en este mundo” (305).

Y dice acerca de Estaban García:

Un día estaba en el corredor, fumando un cigarro antes de la siesta, cuando se acercó un niño moreno y se me plantó al frente en silencio. Se llamaba Esteban García. Era mi nieto, pero yo no lo sabía y sólo ahora, debido a las terribles cosas que han ocurrido por obra suya, me he enterado del parentesco que nos une (212).

En estos ejemplos, Trueba nos lleva al tiempo de la historia a través de sus monólogos pero los interrumpe al final de cada fragmento con un monólogo inmediato que hace que el evento narrado esté también conectado al tiempo de la narración. Por consiguiente, Trueba mira su propio pasado desde un punto en el presente, y este punto de vista es extremadamente importante porque hace que su narración no sea simplemente una historia sobre su vida, sino una historia que le da sentido a su vida en el momento de la narración, eso es, hacer que las raíces de la familia perduren en cualquier tiempo y lugar, tal como afirma Alba en el epílogo:

“Mi abuelo tuvo la idea de que escribiéramos esta historia.

-Así podrás llevarte las raíces contigo si algún día tienes que irte de aquí, hijita-dijo” (442).

Así, la perspectiva temporal puede servir no sólo a los inmediatos objetivos compositivos de la descripción, sino también puede funcionar en el plano de la evaluación ideológica.

Por último, cabe mencionar que existen diferentes posibilidades para la expresión de la evaluación ideológica a través de la perspectiva temporal.

Así, los acontecimientos del presente o del pasado pueden ser evaluados desde el punto de vista del futuro. Dice Alba, en su voz de narrador-protagonista:

Me será muy difícil difícil vengar a todos los que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable. Quiero pensar que mi oficio es la vida y que mi misión no es prolongar el odio, sino sólo llenar estas páginas mientras espero el regreso de Miguel, mientras entierro a mi abuelo que ahora descansa a mi lado en este cuarto, mientras aguardo que lleguen tiempos mejores, gestando a la criatura que tengo en el vientre, hija de tantas violaciones, o tal vez hija de Miguel pero sobre todo hija mía (444).

Igualmente, los acontecimientos del presente o del futuro pueden ser evaluados desde el punto de vista del pasado. Dice Trueba: “Si me hubieran dicho que iba a vivir más de noventa años, me habría pegado un balazo” (42).

Por último, los acontecimientos del pasado o del futuro pueden ser evaluados desde el punto de vista del presente, como este comentario de Alba al final de la novela: “Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto” (445).

Asimismo, al igual que en el plano ideológico, la posición temporal desde la cual la narración se lleva a cabo se expresa a menudo mediante una forma gramatical.

En esta novela de Allende, la narración es significativa en el uso de las formas verbales: el pasado narrativo y el presente descriptivo se alternan a lo largo de la historia. Además, la alternancia de los tiempos presente y pasado tiene lugar tanto de una oración a otra como de un pasaje a otro.

En algunos pasajes vemos que hay una larga sección donde la acción está consecuentemente descrita en el pasado, luego la descripción de repente vuelve al presente, y las conversaciones entre los personajes se informan tal como alguno de ellos las oye, para que después la narración regrese de nuevo al pasado:

La ciudad le pareció [A Trueba] desconocida, había un desorden de modernismo, un prodigio de mujeres mostrando las pantorrillas, de hombres con chaleco y pantalones con pliegues, un estropicio de obreros haciendo hoyos en el pavimento, quitando árboles para poner postes, quitando postes para poner edificios, quitando edificios para plantar árboles, un estorbo de pregoneros ambulantes gritando las maravillas del afilador de cuchillos, del maní tostado, del muñequito que baila solo, sin alambre, sin hilos, compruébelo usted mismo, pásele la mano, un viento de basurales, de fritangas, de fábricas, de automóviles tropezando con los coches y los tranvías de tracción a sangre, como llamaban a los caballos viejos que tiraban la movilización colectiva, un resuello de muchedumbre, un rumor de carreras, de ir y venir con prisa, de impaciencia y horario fijo (90).

En esta narración, el presente se usa para fijar el punto de vista desde el cual se lleva a cabo la narración. Cada vez que el presente se usa, la posición temporal del narrador es sincrónica, es decir, coincide con la posición temporal de Trueba. El narrador está situado en este momento en el tiempo del personaje. Los verbos en pasado, en cambio, proporcionan una transición entre esas secciones sincrónicas de la narración. Describe las condiciones que son necesarias para la percepción de la narrativa desde la posición sincrónica.

El propósito de la introducción del presente en la narración es llevar al oyente –o lector– directamente a la acción narrada, y situarlo en la misma posición que ocupan los personajes de la historia.

La alternancia del tiempo gramatical se encuentra a veces dentro de una misma frase, demostrando un cambio repentino en el punto de vista temporal:

“ En esa ocasión Nívea se inquietó, pero la Nana le devolvió la tranquilidad diciendo que hay muchos niños que vuelan como las moscas, que adivinan los sueños y hablan con las ánimas, pero a todos se les pasa cuando pierden la inocencia” (14).

Esta particular yuxtaposición de formas verbales permite al narrador expresar las relaciones de las acciones en tiempo real. No sólo tenemos un contraste en el tiempo – presente y pasado– sino también de los aspectos durativos de los verbos: uno indica continuidad o acción contemporánea, en el lapso en que una segunda acción se ha completado. El tiempo presente nos invita a situarnos en una relación sincrónica con la acción y nos convertimos en testigos de ella. En otras palabras, la oposición entre el tiempo pasado y el tiempo presente representa la oposición entre las posiciones sincrónica y retrospectiva del narrador.

El tiempo presente permite al narrador llevar a cabo su descripción desde dentro de la acción, eso es, sincrónicamente, más que retrospectivamente, y colocar al lector en el centro de la escena que está describiendo.

Más concretamente, vemos aquí una síntesis de los dos puntos de vista temporales: el sincrónico y el retrospectivo. Esta forma narrativa indica que toda la acción está sucediendo en el pasado, donde el narrador ha tomado su posición; posición que está sincrónicamente relacionada con los acontecimientos pasados. Por tanto, es posible considerar esto como la combinación de dos narradores, cada uno de los cuales habla desde un punto de vista diferente: el narrador “general” funciona a lo largo de la narración, y toda la acción que describe es, para él, en el pasado. Para el otro narrador, cuya función se limita a determinadas escenas, la acción ocurre en el presente.

3.3.2.4. *Plano psicológico*

Tuvimos ocasión de observar, con respecto a nuestro análisis del plano verbal, la referencia a determinadas conciencias subjetivas durante la narración. Así, por ejemplo, el monólogo narrado es, en muchos casos, simplemente el uso de alguna posición subjetiva – eso es, la referencia a la conciencia de un determinado personaje– manifestada a través del discurso. Asimismo, en algunos casos, el plano psicológico se articula por medio de características verbales, al igual que el plano ideológico puede expresarse mediante la fraseología o a través de la posición temporal del narrador.

Así, la descripción “subjetiva” –es decir, el uso de la percepción de alguna conciencia individual, de algún punto de vista psicológico–, y la descripción “objetiva” de algún acontecimiento, pueden hallarse en una misma narración e incluso en un mismo párrafo:

De pronto [Satigny] vio una sombra agitarse y tuvo la idea fugaz de que podía ser un ladrón, pero enseguida la desechó, porque los bandidos en esas tierras estaban tan fuera de lugar como las bestias malignas. Se aproximó con prudencia y entonces divisó a Blanca, que asomaba las piernas por la ventana y se deslizaba como un gato por la pared, cayendo entre las hortensias sin el menor ruido (192).

La descripción de un mismo evento se puede llevar a cabo de dos maneras diferentes. En la primera frase, la descripción es subjetiva, narrada a través de la percepción del personaje –desde su punto de vista psicológico–; por consiguiente, Blanca

se describe como “sombra”, tal como el personaje mismo la percibe en el momento de la historia. Blanca, como objeto de la descripción, parece ser desconocida para el narrador, cuyo punto de vista se ha unido por completo al del personaje y, por tanto, la narración se lleva a cabo desde el característico punto de vista sincrónico en el cual tanto el conde como el narrador aún desconocen que la sombra en realidad es Alba.

Podemos considerar que el punto de vista psicológico en la primera frase es transmitido mediante elementos verbales que provienen de algún monólogo interior imaginario del personaje, monólogo del cual, por ejemplo, la palabra “sombra” se toma prestada.

En la segunda frase, en cambio, la situación se describe desde una posición objetiva, y se presentan los hechos más que las impresiones. El autor se basa aquí en un punto de vista objetivo, mediante el cual presenta los hechos tal como los ve el personaje, sin alusión alguna a su conciencia.

Otro ejemplo es el de Alba cuando ve a Trueba conversar en la biblioteca con Esteban García y sólo denomina a este último como “el hombre”:

Hacia mucho frío, pero a ella le gustaba el jardín en invierno. Se sopló las manos y se subió el cuello del abrigo para protegerse las orejas. Desde allí podía ver la ventana de la biblioteca, donde su abuelo hablaba con un hombre. El vidrio estaba empañado, pero pudo reconocer el uniforme de los carabineros y se preguntó qué podía estar haciendo si; abuelo con uno de ellos en su despacho. El hombre daba la espalda a la ventana y estaba sentado rígidamente en la punta de una silla, con la espalda tesa y un aire patético de soldadito de plomo (337-338).

Puesto que el narrador heterodiegético obviamente conocía con antelación que quien conversaba con Trueba era Esteban García, entonces al usar la palabra “hombre” en lugar de mencionar su nombre, está adoptando la visión psicológica de Alba que aún desconocía que se trataba de Esteban García, y no pudo saberlo hasta que llegó a verle la cara.

Un tercer ejemplo consiste en la escena en que Alba se va con Trueba a visitar a Soto para agradecerle el haberla ayudado a ser rescatada de *La Perrera*.

Así, narra Alba en su voz de primera persona como narradora homodiegética, o autodiegética, los sucesos de su rescate:

Rojas me cuidó hasta que me bajó la fiebre, empezó a cicatrizar mi mano y a volverme la cordura, y entonces se acabaron los pretextos para seguir reteniéndome; pero no me enviaron de vuelta a las manos de Esteban García,

como yo temía. Supongo que en ese momento actuó la influencia benéfica de la mujer del collar de perlas, a quien fuimos a visitar con el abuelo para agradecerle que me salvara la vida. Cuatro hombres fueron a buscarme de noche (437).

Vemos claramente que aunque la narración es de Alba, ella adopta el plano espacial de su personaje más joven, pues para entonces, cuando fue a ver a Soto, aun desconocía quién era y entonces para ella era simplemente *la mujer del collar de perla*.

Pasamos ahora a la discusión de los casos en que el punto de vista psicológico no depende del plano verbal, sino que emerge por derecho propio, manifestándose por los medios de expresión que son específicos de él.

Cuando un autor implícito construye su narración, normalmente tiene dos opciones a su disposición: puede estructurar los acontecimientos y hacer que el narrador describa a los personajes del relato a través del deliberado punto de vista subjetivo de los mismos —o de sus conciencias—, o describir los acontecimientos tan objetivamente como sea posible. En otras palabras, puede reflejar las percepciones de una o varias conciencias, o presentar los hechos tal y como él los conoce. En consecuencia, es posible hablar, sucesivamente, de puntos de vista interno y externo en relación con el objeto de la descripción.

En la novela que nos ocupa, observamos que tanto el punto de vista psicológico externo como el interno, están presentes en la narración: en primera instancia, los narradores de la novela únicamente pueden presentar sus propias observaciones, eso es, los hechos visibles; sin embargo, pueden llegar a reconstruir el estado de conciencia de los demás personajes involucrados y los motivos que rigen sus acciones aunque estos motivos sean inaccesibles para un observador. En ambos casos, los narradores se sirven de medios para describir la conducta de los personajes que desean describir.

El primer tipo de descripción es el punto de vista externo de la persona descrita:

En el siguiente ejemplo, la conducta del personaje es descrita desde el punto de vista de un observador externo que describe únicamente la conducta que es visible para un espectador, es decir, que presenta una narración objetiva de los hechos:

“La Nana sugirió mocharle la cola [a Barrabás], para que pareciera perro fino, pero Clara agarró un berrinche que degeneró en ataque de asma y nadie volvió a mencionar el asunto” (25).

En este tipo de descripción, encontramos que la conducta del personaje puede ser descrita externamente de dos maneras distintas:

Primero, puede ser descrita con referencia a hechos definidos, como en el ejemplo anterior, sin dependencia alguna del sujeto que describe. En este caso, la posición del observador es indefinida espacial y temporalmente, y su descripción es impersonal, donde únicamente se usa *verba dicendi*, en este caso “sugirió”, y nunca *verba sentiendi* como “pensó” o “sintió”.

He aquí ejemplos de uso de otros *verba dicendi* para presentar el punto de vista externo de la persona descrita:

“El viernes, cuando ya del cerdo no quedaba más que los pellejos y los huesos que roía Barrabás en el patio, Clara anunció que habría otro muerto en la casa” (32).

“[El doctor Cuevas] le explicó a Severo que sus sospechas eran fundadas y que en el estómago de su hija había encontrado la misma sustancia mortal que en el aguardiente regalado” (36).

Segundo, la conducta del personaje puede referirse a la opinión de algún observador, manifestada mediante el uso de expresiones modales como “parecía”, “aparentemente”, “tal vez”, etcétera.

Un ejemplo de esta manera de descripción podría ser el siguiente, en donde Jaime va al encuentro del Candidato para ayudarle a salvar a una mujer:

“[El Candidato] lo condujo a la habitación de servicio, donde sus hijas intentaban ayudar a una mujer que parecía estar asfixiándose, tenía la cara amoratada, los ojos desorbitados y una lengua monstruosamente hinchada que le colgaba fuera de la boca” (345).

El uso de la expresión modal “parecía estar” indica que el narrador adopta un punto de vista externo, ya que no puede confirmar con exactitud si la mujer se asfixiaba o no. Si el narrador en cambio hubiera dicho “ayudar a una mujer que se estaba asfixiando”, entonces el punto de vista sería interno.

Acabamos de analizar ejemplos en donde el punto de vista externo es presentado por un observador externo. Sin embargo, el punto de vista externo es usado también en narraciones de primera persona:

“«Si quieres te cuento mi caso, para que lo escribas», me decían, se reían, se burlaban alegando que todos los casos eran iguales y que era mejor escribir cuentos de amor, porque eso gusta a todo el mundo” (438).

La siguiente cita merece especial atención porque sirve como ejemplo de enlace entre los puntos de vista externo e interno:

“Blanca fingió aceptar su razonamiento, pero le pareció muy sospechosa la vehemencia de su marido que habitualmente no prestaba atención a sus problemas” (266).

Cuando la conducta de un personaje es descrita desde la percepción de otro personaje, el que describe es a su vez descrito por medios fundamentalmente diferentes, pues su descripción es interna (una descripción que incluye su estado interno). Así, si la conducta de Satingy es descrita a través de la percepción de Blanca, entonces Satingy es descrito desde un punto de vista externo, mientras que Blanca es descrita desde un punto de vista interno (su propio punto de vista). Lo que nos lleva al segundo tipo de descripción.

El segundo tipo de descripción que encontramos es el punto de vista interno de la persona descrita. Al igual que en el punto de vista externo, cuando se trata de la conciencia del personaje, la conducta puede ser descrita desde el punto de vista del personaje mismo o desde el punto de vista de un observador externo, a quien esta vez le está permitido penetrar en la mente de dicho personaje, es decir, presentar una narración subjetiva de la conciencia.

En el caso mencionado arriba, la conducta de Blanca es descrita con referencia a su estado interno; estado que generalmente no es accesible para un observador. Esto puede ocurrir cuando la persona en cuestión es descrita, sea desde su propio punto de vista, sea, como en este ejemplo, mediante un punto de vista especial que procede desde fuera cuando el narrador se sitúa en la posición de un observador omnisciente.

En este tipo de narración se revelan los procesos internos (pensamientos, sentimientos, percepciones sensoriales, emociones) que no son normalmente accesibles para el observador externo, que sólo puede especular acerca de estos procesos proyectando su propia experiencia sobre las manifestaciones externas del comportamiento de otra persona.

He aquí otros ejemplos:

En el primero, el narrador habla sobre el primer beso de Alba y que tuvo lugar a manos de Esteban García:

“Fue su primer beso. Sintió una sensación caliente, brutal, la piel áspera y mal afeitada le raspó la cara, sintió su olor a tabaco rancio y cebolla, su violencia” (338-339).

En el segundo, habla de cuando Alba reconoce la voz de Esteban García cuando la detuvieron:

“Alba reconoció sin vacilar la voz de Esteban García y comprendió en ese instante que la había estado esperando desde el día remoto en que la sentó sobre sus rodillas, cuando ella era una criatura” (416).

Este punto de vista es interno a Alba porque pertenece a su conciencia, a la cual nadie puede acceder salvo ella. En este caso, encontramos expresiones especiales que describen la conciencia interna; en este caso, *verba sentiendi* “reconoció” y “comprendió”. Estos verbos, que expresan la condición interna, funcionan en el texto como signos formales de la descripción desde un punto de vista interno.

En cuanto a ejemplos similares en narraciones de primera persona, dice Trueba:

“-Férula tenía razón -pensé-. Me he quedado solo y se me está achicando el cuerpo y el alma. Sólo me falta morir como un perro” (316).

Por otro lado, operadores especiales, como las que vemos en los dos próximos pasajes, nos permiten reconocer en el texto el tipo opuesto de descripción, eso es, la descripción desde el punto de vista de un observador externo aunque la descripción sea de la conciencia del personaje.

Blanca se rió con la historia y dijo que eso era imposible, porque las gallinas nacen estúpidas y débiles y los zorros nacen astutos y fuertes, pero Pedro Tercero no se rió. Se quedó toda la tarde pensativo, rumiando el cuento del zorro y las gallinas, y tal vez ése fue el instante en que el niño comenzó a hacerse hombre (148).

y,

“Si [Trueba] hubiera sospechado que [Jaime] se juntaba con Pedro Tercero García, con quien llegó a desarrollar un cariño de hermano, seguramente le habría dado una apoplejía, pero Jaime se cuidaba muy bien de hablar de esas cosas con su padre” (235).

Lo mismo ocurre en las narraciones en primera persona. Dice Trueba:

“Con las primeras luces del amanecer volvió el guardián. Debe [de] haber sentido lástima por ese loco semicongelado, que había pasado la noche entre los lívidos fantasmas del cementerio. Me tendió su cantimplora” (44).

Expresiones de este tipo ocurren en el texto cuando el narrador adopta un punto de vista externo al describir algún estado interno –pensamientos, sentimientos, motivos inconscientes para la acción– del que no puede estar seguro. En otras palabras, hablamos aquí de situaciones en las que las metas composicionales del narrador no le permiten usar un punto de vista interno para describir a un determinado personaje.

En los casos de narración en primera persona, el narrador puede presentar a los personajes únicamente por fuera a través de su percepción personal limitada, y entonces tiene que encontrar algún medio para describir la experiencia emocional interna del personaje cuando le sea necesario.

En este caso, *verba sentiendi* que se usan en la descripción del personaje van acompañados por las expresiones modales que funcionan como “operadores” especiales para traducir la descripción de un estado interno en una descripción objetiva. En otras palabras, hacen posible la transposición de la descripción de “desde dentro” a “desde fuera”. Uspenski (1973) denomina a estos operadores “palabras de distanciamiento”.

En el ejemplo anterior, la expresión modal utilizada es el verbo “deber” que, según la definición de DRAE, puede ser usado “como auxiliar en la perífrasis, en las que añade una nota de inseguridad o probabilidad al verbo principal”⁵².

El uso de operadores es un recurso que justifica la aplicación de *verba sentiendi* a un personaje que ha sido constantemente descrito desde un externo, “distanciado”, punto de vista, como son los casos de Pedro Tercero y el guardián de las tumbas en los dos ejemplos anteriores.

Estos indicadores de un punto de vista “ajeno” en el plano psicológico no son menos característicos que, por ejemplo, las palabras de un personaje que son usadas para establecer el punto de vista de otro personaje dentro del discurso del narrador, es decir, el uso del préstamo focal. Estos recursos pertenecen a planos diferentes, pero tienen, en

52 <https://dle.rae.es/?id=Bu2rLyz|Bu8i6DA> Nótese que esta definición de DRAE es la que se aplica al uso del verbo “deber” seguido de la preposición “de”. Sin embargo, Isabel Allende utiliza el verbo sin la preposición, lo que cambia el sentido de la frase a obligación en vez de probabilidad. Se podría interpretar este error de dos formas: primero, podría ser un error hecho deliberadamente para resaltar la forma de habla del personaje, por tanto el error gramatical procedería de Trueba dentro del mundo narrativo. Segundo, se podría interpretar como un error gramatical o una errata de la autora misma, y por tanto, no podríamos analizar el error como si formara parte del mundo narrativo porque, en este caso, sería un error no intencionado. Nosotros optamos por la segunda probabilidad porque, por un lado, resulta algo extraño que, a pesar de que la forma de habla de Trueba es igual a la del autor implícito durante toda la novela, sin embargo haga precisamente este único error gramatical; sobre todo teniendo en cuenta que es un error común entre los hispanohablantes usar como idénticos a “debe” y “debe de”.

general, una sola función: marcar la posición –o punto de vista– externa del narrador en relación con lo narrado.

Así, en la descripción de la conducta del personaje, la presencia de expresiones que describen un estado interno sin estos operadores especiales, indica el uso del punto de vista interno. En consecuencia, la ausencia de expresiones de estado interno o la presencia de palabras operadoras especiales (palabras de distanciamiento) sirven como signos del uso del punto de vista externo.

Asimismo, el uso de palabras de distanciamiento apunta a la presencia de un narrador sincrónico en el lugar de la acción, pues al estar situado dentro del tiempo de la historia, eso es, en el pasado de la narración, le es imposible al narrador describir con certeza la conducta del personaje en cuestión, puesto que dispone de una visión limitada de los hechos porque la narración es sincrónica y no retrospectiva para que pueda visualizar el futuro de los personajes. Podemos decir entonces que estas palabras sirven para fijar, no sólo el punto de vista psicológico del narrador, sino además su punto de vista temporal y espacial.

Dejando de lado al narrador y su punto de vista interno o externo en cuanto al plano psicológico, los personajes objetos de la descripción psicológica se dividen a su vez en tres tipos:

Primero, existen aquellos personajes que nunca funcionan como vehículos para el punto de vista psicológico. Nunca son descritos desde dentro, sino siempre desde el punto de vista de un observador externo.

Segundo, están los personajes que nunca son descritos desde el punto de vista de un observador externo. En la descripción de la vida interna de estos personajes, el narrador nunca usa expresiones modales.

Tercero, están los personajes que pueden ser descritos en la obra, ya sea desde su propio punto de vista, ya sea desde el punto de vista de un observador. En virtud de este hecho, tales personajes pueden ejercer como vehículos de la percepción narrativa y como objetos de la misma. Caso que encontramos a menudo en los personajes principales de la novela como comentamos al analizar el plano ideológico.

Por último, y antes de pasar al último punto en nuestro análisis de la novela, cabe mencionar que Uspensky (1973: 99) hace referencia en este plano al grado de

conocimiento del narrador y a la limitación de su autoridad⁵³ y explica que el problema del conocimiento narratorial es central en términos del punto de vista psicológico, y que en algunos casos puede ser asimismo relevante para el punto de vista espacial y temporal. Sin embargo, no parece ser importante para los otros dos planos.

3.3.2.5. Interrelaciones entre los diferentes planos

Los diferentes tipos de punto de vista que hemos ido argumentando constituyen otras tantas posiciones mediante las cuales la narración puede ser conducida.

En el caso más sencillo, el punto de vista del narrador puede manifestarse simultáneamente en todos los planos, o por lo menos en varios.

En nuestro análisis de los diferentes planos del punto de vista en la novela objeto de nuestro estudio, hemos detectado que, a veces, el narrador lleva a cabo la narración desde su propia posición, sin adoptar jamás el punto de vista de otra persona en ninguno de los aspectos que hemos mencionado; otras, asume el punto de vista de uno de los personajes en todos sus posibles aspectos.

Así, la posición narratorial puede concurrir completamente con la posición del personaje en el plano psicológico. También, el narrador puede moverse a través del espacio y tiempo con el personaje, adoptando sus horizontes; por tanto, su posición puede concurrir con la del personaje en el plano espacio-temporal. Igualmente, al describir lo que el personaje ve y observa, el narrador puede usar el lenguaje del personaje –en forma, por ejemplo, de discurso indirecto libre–, por lo que la posición del narrador puede también concurrir con la posición de este determinado personaje en su plano verbal. Por último, las posiciones del narrador y del personaje pueden concurrir en el plano ideológico como ya hemos propado.

Sin embargo, este no ha sido siempre el caso: hemos logrado detectar en algunas ocasiones la no concurrencia entre el personaje y el narrador en un mismo plano, como ocurre en el plano verbal cuando el narrador hace un comentario inmediato sobre lo que narra acerca de su personaje más joven, o en el plano espacial cuando el narrador cuenta, desde un plano externo, lo que hacen los personajes que fueron en busca de la cabeza de Nívea.

53 Para el análisis de la limitación de la autoridad del narrador, véase pp. 130-135.

Asimismo, la no concurrencia puede tener lugar entre los distintos planos y no sólo dentro del mismo. Encontramos en la novela algunos ejemplos de no concurrencia entre los planos ideológico y verbal, los planos espacio-temporal y psicológico, y por último, los planos espacio-temporal y verbal. Sin embargo, estos casos son tan poco frecuentes que casi pasan desapercibidos, pero intentaremos a continuación presentar un ejemplo o dos de cada caso.

3.3.2.5.1. No concurrencia de los planos ideológico y verbal

Presentamos a continuación un ejemplo de no concurrencia entre los planos ideológico y verbal en la novela que nos ocupa, aunque podemos encontrar más ejemplos de esta no concurrencia en el subcapítulo donde se analiza el sistema lectal⁵⁴ en la novela:

“El padre Restrepo [...] se constituyó en guardián de las buenas costumbres e hizo oír su voz de Galicia contra los «amicis rerum novarum», amigos de las cosas nuevas, como esos aparatos satánicos que comparó con el carro de fuego en que el profeta Elías desapareció en dirección al cielo” (127).

Como hemos subrayado al tratar el asunto del sistema lectal, la expresión “aparatos satánicos” pertenece al vocabulario del Padre Restrepo y, por tanto, la narración aquí es conducida desde su punto de vista verbal, mientras que la meta composicional es evaluar al Padre Restrepo desde el punto de vista del narrador. Así, en el plano verbal, el Padre Restrepo emerge como vehículo del punto de vista narratorial, mientras que, en el plano ideológico, sirve como objeto de su ironía.

Esta no concurrencia entre las posiciones ideológica y verbal es un recurso típico en la creación de la ironía: la ironía tiene lugar cuando hablamos desde un punto de vista, pero hacemos una evaluación desde otro punto de vista; por tanto, para la ironía, la no concurrencia del punto de vista en estos dos planos es un requisito necesario.

Asimismo, encontramos rasgos de no concurrencia entre estos dos planos en la función dual de cualquier estilo indirecto en general, y de cualquier DIL en particular. Esta no concurrencia puede ser explicada por la naturaleza dual del DIL: es un discurso dentro de un discurso, y al mismo tiempo es un discurso sobre otro discurso. Por tanto, a pesar de que la ideología pertenece al personaje, la voz que escuchamos es la del narrador que nos transmite la ideología del personaje, mediante sus propias palabras más que a través de las del personaje vehículo de la narración.

⁵⁴ Para el análisis del sistema lectal, véase pp. 230-233.

3.3.2.5.2. No concurrencia de los planos espacio-temporal y psicológico

La no concurrencia entre los puntos de vista espacio-temporal y psicológico puede aparecer, por ejemplo, cuando el vehículo del punto de vista espacio-temporal, es decir, el personaje cuyo campo de visión ha tomado prestado el narrador, no aparece desde el interior sino desde un punto de vista externo, a través de la percepción de un observador.

Es el típico caso de concurrencia “parcial” entre el narrador y el personaje en el plano espacial, ya que adopta su posición espacial pero no se funde por completo con él puesto que puede describirle. Recordemos el ejemplo que hemos planteado al tratar este punto cuando analizamos anteriormente el plano espacial:

Esteban terminó de escarbar la carne blancuzca del pescado entre la maraña de espinas y dejó los cubiertos en el plato. Se sentaba rígidamente, igual como caminaba, muy erguido, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás y un poco ladeada, mirando de reojo, con una mezcla de altanería, desconfianza y miopía. Ese gesto habría sido desagradable si sus ojos no hubieran sido sorprendentemente dulces y claros. Su postura, tan tiesa, era más propia de un hombre grueso y bajo que quisiera aparecer más alto, pero él medía un metro ochenta y era muy delgado (47-48).

El siguiente párrafo merece especial atención debido al comentario del narrador al final del mismo. Este comentario es una prueba irrefutable de que el personaje y el narrador no concurren en todos los planos; de lo contrario, el narrador no podría hacer comentarios sobre el personaje:

[Esteban García] miró la biblioteca sintiéndose sofocado. Todas las paredes estaban cubiertas por estanterías de caoba pulida, excepto a ambos lados de la chimenea, donde había dos vitrinas abarrotadas de marfiles y piedras duras del Oriente. La habitación tenía doble altura, único capricho del arquitecto que su abuelo consintió. Un balcón, al cual se tenía acceso por una escalera de caracol de fierro forjado, hacía las veces de segundo piso de las estanterías. Los mejores cuadros de la casa estaban allí, porque Esteban Trueba había convertido la pieza en su santuario, su oficina, su refugio, y le gustaba tener a su alrededor los objetos que más apreciaba. Las repisas estaban llenas de libros y de objetos de arte, desde el suelo hasta el techo. Había un pesado escritorio de estilo español, grandes butacas de cuero negro dando la espalda a la ventana, cuatro alfombras persas cubriendo el parquet de encina y varias lámparas de lectura con pantalla de pergamino distribuidas estratégicamente, de modo que donde uno se sentara, había buena luz para leer. En ese lugar prefería el senador celebrar sus conciliábulos, tejer sus intrigas, forjar sus negocios y, en las horas más solitarias, encerrarse a desahogar la rabia, el deseo frustrado o la tristeza. Pero nada de eso podía saberlo el campesino que estaba de pie sobre la alfombra, sin saber dónde poner las manos, sudando de timidez (294-295).

En la primera frase, el narrador concurre en el plano psicológico interno, “sentirse sofocado”, con Esteban García. Pero acto seguido, el narrador empieza a describir lo que

Esteban García mira; a partir de ahí, dejan de concurrir en el plano psicológico y el narrador empieza a moverse con Esteban García y a usar su plano espacial para describir la biblioteca de Trueba, mediante un punto de vista externo, sin llegar a fundirse por completo con García puesto que aparecen de por medio de la descripción unas alusiones a Esteban Trueba al comentar algunos detalles personales suyos y que el personaje no podría llegar a saber. Por tanto, esta detallada imagen no se transmite en realidad a través de los ojos de Esteban García. La incita su observación de la biblioteca, pero apenas es el resultado de su impresión sobre ella. Lo que corrobora que en esta parte el narrador no usa el plano psicológico de Esteban García, sino únicamente su plano espacial.

Como resultado de lo anterior, al considerar la escena, deberíamos hablar sobre el campo de visión de Esteban García en lugar de su punto de vista. García no funciona aquí como una cámara que ve la escena, sino más bien como un objeto de examen del narrador. La última frase del pasaje confirma nuestro argumento: el narrador nos informa de que nada de eso podía saberlo Esteban García y alude a él como “el campesino” en lugar de llamarle por su nombre; lo que implica que, en ese momento, el narrador no concurre en el plano verbal con Esteban García sino con el de otro personaje que aún desconoce a Esteban García y, por tanto, no puede identificarlo en el momento de la historia.

El narrador en este caso deja el plano espacial de Esteban García, y usa el del otro personaje que, lo más probable es que sea Trueba, puesto que tras este apartado el narrador nos informa de que Trueba entra a la biblioteca. Y al llamar a Esteban García “campesino”, el narrador nos indica que también adopta en este caso el plano verbal del personaje que entra a la biblioteca; hecho que corrobora que Esteban García representa el objeto de examen del narrador y no su cámara.

3.3.2.5.3. No concurrencia de los planos espacio-temporal y verbal

El último punto que nos queda por analizar en nuestro estudio es la no concurrencia de los planos espacio-temporal y verbal.

Aparte del ejemplo que presentamos sobre Amanda al analizar el tiempo en el plano espacio-temporal⁵⁵, el siguiente, y último, pasaje que planteamos en nuestro estudio puede ser un claro ejemplo de esta no concurrencia. El pasaje habla de la policía política que, tras el golpe militar, va a casa de Trueba a saquearla y a llevarse a Alba:

⁵⁵ Véase el análisis, p.261.

[Unos hombres armados] dieron vueltas las estanterías de la biblioteca y los adornos y obras de arte del senador rodaron por el piso con estrépito. Los volúmenes del túnel de Jaime fueron a dar al patio, allí los apilaron, los rociaron con gasolina y los quemaron en una pira infame, que fueron alimentando con los libros mágicos de los baúles encantados del bisabuelo Marcos, la edición esotérica de Nicolás, las obras de Marx en encuadernación de cuero y hasta las partituras de las óperas del abuelo (414).

En todo el pasaje, el narrador adopta el plano espacial de los hombres armados. Incluso, en la primera frase, adopta también su plano verbal, al denominar a Trueba como “Senador”. Sin embargo, este no es el caso en todo el pasaje, pues acto seguido el narrador deja de adoptar el plano verbal de los hombres armados y empieza a adoptar el de Alba: justo en la siguiente frase, el narrador alude a Jaime, al bisabuelo Marcos y a Nicolás; y, en la última sentencia, ya no denomina a Trueba “Senador” sino “el abuelo”.

El uso de la denominación “abuelo”, tal como Alba llama a Trueba, indica que el punto de vista verbal pertenece a ésta; lo que refuerza la idea de que, en esta parte del pasaje, el narrador adopta el plano verbal de Alba, mientras que en la primera parte, adopta el plano verbal de los hombres armados.

Por tanto, a pesar de que el plano espacial del narrador concurre con el de los hombres armados en todo el pasaje, e incluso al principio adopta su plano verbal; la concurrencia del punto de vista verbal del narrador con el de Alba en la segunda parte del pasaje indica que los planos verbales de los hombres armados y Alba coexisten en el pasaje a pesar de que el narrador siempre concurre en el plano espacial con los hombres armados. De ahí que, en la segunda parte del pasaje, el narrador concurre con los hombres armados en el plano espacial, pero no en el plano verbal, ya que ahora adopta el de Alba al denominar a Trueba como “el abuelo”, tal como ella le llama.

CONCLUSIONES

*He terminado; lo han oído todos;
tienen los datos; emitan su juicio.*

Aristóteles, *La Retórica*

La estructura del texto artístico puede ser descrita mediante la investigación de varios puntos de vista, es decir, las diferentes posiciones de narrador desde los que se realice la narración o la descripción; y mediante la investigación de las relaciones entre estos puntos de vista –su concurrencia y no concurrencia– y los posibles cambios desde un punto de vista a otro, que a su vez están conectados con el estudio de la función de los diferentes puntos de vista en el texto.

De ahí que este estudio se centra en el problema del punto de vista, un problema que no sólo es esencial para la composición de una obra de arte, sino que también es un problema común para las diversas artes, eso es, cualquier arte inmediatamente relacionada con la semántica: literatura, pintura, teatro, cine, etcétera..

El resultado del método propuesto es una caracterización de los diferentes tipos de narrador y narratario; del discurso ajeno, que va de la voz al pensamiento, y de la narrativa impersonal a la personal y de aquí a las formas que carecen de marco narrativo como el monólogo autónomo; y, por último, de la perspectiva, teniendo en cuenta los distintos modos de focalización, y los planos del punto de vista y las interrelaciones entre ellos.

Asimismo, se ha logrado presentar el mayor número de formulaciones correspondientes a la visión, la voz, la eventual presencia de autor implícito, lector explícito, narratario y paranarratario, las características del narrador y del lector implícito, el modo de presentación de la intimidad psíquica de los personajes, la focalización y el focalizador y, en general, todos aquellos aspectos relacionados con el punto de vista narrativo.

Esta diversidad de formulaciones planteadas nos ha ayudado a llegar a la conclusión de que muchos de los pilares del punto de vista son en realidad similares, e incluso idénticos en algunos casos; sólo que llevan diferentes denominaciones según el caso. De ahí que los pilares del punto de vista, con todas sus ramas y técnicas, coinciden y se interlazan en muchos casos. Cosa que hemos comprobado en su práctica atendiendo a la aplicación en la novela *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende.

La casa de los espíritus es una obra con una técnica muy variada y numerosos recursos, y por ello, la hemos seleccionado para nuestro planteamiento del punto de vista narrativo.

A partir del análisis exhaustivo del punto de vista narrativo en esta novela, el cual hemos llevado a cabo en el tercer capítulo del presente trabajo, concluimos lo siguiente:

A lo largo de la novela se maneja el contrapunto como técnica narrativa. En el cómputo global de la narración hemos podido apreciar tres narradores: Esteban Trueba como narrador-protagonista; su nieta Alba, al principio camuflada de narrador heterodiegético –aunque también en pocas ocasiones percibimos su voz de narradora-testigo– pero que se va revelando como narradora-protagonista en el epílogo de la novela; y un tercer narrador siempre omnisciente que adopta tanto la omnisciencia autorial como la neutral, usando cada modo según el caso. Asimismo, se usan los dos modos dialógicos, tanto el dramático como el cinematográfico, cuando la intención es darnos una visión mecánica de los hechos sin intromisión alguna de parte del narrador ni del autor implícito.

Aparte del uso de ambos tipos de narradores homodiegéticos –los correspondientes a los personajes de Trueba y Alba–, vemos que Isabel Allende logró también emplear en la novela los tres grados de omnisciencia disponibles para los narradores heterodiegéticos. Se valió de la omnisciencia neutral al narrar objetivamente algunos sucesos o describir escenarios y personajes sin intervenir en la historia con opiniones personales ni adentrarse en los pensamientos de los personajes; de la autorial al plantear los sentimientos más profundos y ocultos de los personajes, mayoritariamente mediante la psiconarración y los monólogos; y, por último, de la selectiva cuando Alba nos muestra los sucesos según la visión de su abuela Clara Clarividente a través de sus *Cuadernos de anotar la vida*; e incluso de la multiselectiva según se interprete cierto pasaje.

Así, vemos que ambas voces narrativas, la primera y la tercera persona, alternan en el relato, al igual que las continuas alusiones al presente narrativo y al pasado histórico –tiempos que muchas veces se intercalan en un mismo párrafo o incluso en una misma oración–; todo ello como forma de proceder para la escritura de la historia de la familia Trueba.

Por lo general, observamos que la escritura de Alba está sujeta al presente. Ella representa la unión entre el pasado y el presente, y tiene el deber de rescatar del olvido el recuerdo de su familia mediante la escritura. A este respecto, a través de los comentarios

autoriales que cortan el hilo de la narración, alude en algunas ocasiones a que mucho de lo que escribe procede de la escritura o de las palabras de otros.

Por su parte, la voz de Esteban Trueba está representada en forma de monólogos en primera persona. Trueba habla desde el presente al igual que Alba, pero narra en su propia voz acontecimientos del pasado: ya sea del pasado cercano, como cuando responde a las preguntas de su nieta Alba; ya sea del pasado lejano en el que se desarrolló gran parte de su vida.

En sus retrospectivas, sus experiencias cobran el sentido de una confesión que nos es presentada en forma de monólogos interiores; aunque, a veces, también nos es presentada en el momento del discurso en forma de monólogos inmediatos.

Por otro lado, observamos que en esta obra narrativa, que oscila entre el discurso y la narración, Allende combina alternativamente la visión limitada de los personajes y la panorámica del narrador-historiador que penetra profundamente en la vida interior de los protagonistas, así como se alternan las narraciones en primera persona con las narraciones en tercera persona; cada modo de narración presentado en secciones separadas.

En los diálogos y en los monólogos interiores de los personajes, el autor implícito muestra una gran habilidad para captar el verdadero sonido de las voces humanas y una sensibilidad extrema para percibir sus pensamientos, inquietudes y sentimientos. En ocasiones, se vale del narrador omnisciente para revelar el contenido psíquico de un personaje; en otras, su contenido psíquico aparece a través de las observaciones de otros personajes.

Hablando en los estrictos términos del punto de vista, detectamos que los narradores usan para su narración varios puntos de vista que por lo general se sustituyen mutuamente a lo largo de la narrativa, aunque también a veces participan simultáneamente.

La narración de la obra es estructurada por lo general sobre la alternancia sucesiva de los puntos de vista de Trueba y Alba-Clara. A menudo, el cambio en el punto de vista es determinado por el cambio de sección que anteriormente hemos mencionado: una sección se da desde el punto de vista de Trueba, y la siguiente desde el punto de vista de Alba (en todas sus formas de narrador, eso es, testigo, protagonista y heterodiegética cuando toma prestada la voz de Clara). El autor implícito, en cada sección, se concentra en uno de éstos miembros de la familia, y por consiguiente se desarrolla su propio movimiento tonal y su propia perspectiva.

A veces observamos, en cambio, que la alternancia secuencial de puntos de vista tiene lugar dentro de la misma escena. El autor implícito parece vincular su punto de vista con el de uno de los personajes, como si estuviera tomando parte en la acción, pero luego su posición cambia desde un punto de vista a otro durante su narración, de manera secuencial –desde el punto de vista de un personaje a otro, o desde el de un personaje al suyo propio–. Cada vez que este cambio ocurre, *verba sentiendi* son usados para referirse al determinado personaje que sirve de vehículo para la visión del narrador, mientras que los otros personajes son descritos tal como son vistos, desde fuera, mediante el punto de vista del personaje cuya perspectiva adopta el narrador de momento.

En los casos en que distintos puntos de vista participan simultáneamente en la escena, ésta es presentada desde varias perspectivas esencialmente diferentes. Estos casos los detectamos mayoritariamente en el plano psicológico, donde la multiplicidad de puntos de vista se manifiesta en la copresencia de varios puntos de vista internos, relacionados con diferentes participantes en la acción. En este caso, tenemos la descripción simultánea de la conciencia interna de varios personajes. Asimismo, encontramos esta participación simultánea de distintos puntos de vista en el caso de la voz dual –o DIL–, usada constantemente en la novela.

En cuanto a los personajes vehículos de la narración, puede parecer a primera vista que los personajes cuyo papel asume el narrador son a menudo los personajes principales, mientras que los menos importantes o personajes incidentales componen el fondo y sólo pueden ser objetos de su punto de vista, y por tanto no justifican la descripción interna. Sin embargo, esto no es siempre el caso. A veces, el autor implícito –y a su vez el narrador– puede sentir que es importante no revelar la conciencia del personaje central, sino mostrarla a través de los ojos de otro personaje “incidental”, para mantener así la intriga.

De ahí, observamos que en algunos casos se usa la descripción externa de los personajes que son de especial interés para el narrador, presentándolos únicamente a través de sus acciones y de la opinión de las personas que los rodean. Y cada vez que sus motivaciones son discutidas o *verba sentiendi* es aplicado a ellos, recursos especiales de distanciamiento se introducen en la descripción.

En cuanto a la temporalización de la obra, la narración en su cómputo global mantiene un curso lineal, aunque a veces este curso lineal se ve interrumpido por una analepsis o una prolepsis. Pero eso sí, sin apenas alterar la secuencia lógico-temporal de

los acontecimientos, las miradas hacia el futuro crean expectativa en el lector y favorecen el desarrollo de la intriga.

Parte del suspense de la novela consiste en que será en el epílogo, y no antes, donde encontremos la respuesta a la peculiar estructura narrativa del relato. Sólo cuando llegamos al epílogo se revelan todas las voces responsables de la narración. Además, sólo en el epílogo queda plasmada explícitamente esa intención de los personajes de rescatar del olvido el pasado de su familia mediante la escritura. Así la novela tiene un final circular; termina tal como empieza, mediante la escritura y con la misma frase. Alba clausura la novela con las mismas palabras con las que la empieza, aludiendo a las palabras escritas por Clara en su *cuaderno escolar*. Así, cuando ya es hora de ponerle fin a la historia, se sugiere su comienzo –repite la primera frase de la novela–, como una vuelta a empezar, quedando figurado, por tanto, el momento inicial de la escritura, el presente de la narración. También presenta una estructura circular gracias al mecanismo de repetición (relación de afectividad constante entre madres e hijas, nombres luminosos en las mujeres, errores que se repiten una y otra vez a lo largo de las distintas generaciones, etc).

Y al igual que esta novela posee una estructura circular, los distintos pilares del punto de vista narrativo que hemos ido analizando a lo largo de este trabajo disponen también de un carácter circular: del mismo modo en que la novela señala que un principio conduce a un fin, y que este fin conduce nuevamente al comienzo, así son los pilares del punto de vista narrativo.

Así, en una obra de arte como es la obra literaria, todo está conectado y se ha pretendido demostrado en este trabajo la conveniencia de estudiar teóricamente el punto de vista narrativa en todos sus pilares y concepciones conceptuales, comenzando por las más ineludibles. Aquí al menos se ha contemplado a propósito de una novela –pero que se podría seguir probando para cualquier obra de arte narrativo– que el punto de vista puede estar representado mediante un *narrador* –externo o interno– que se vale del *discurso ajeno* de un personaje para presentar los acontecimientos desde la *focalización* de un tercer personaje. Todo ello situando los acontecimientos dentro del ámbito de los *planos ideológico, verbal, espacio-temporal y psicológico* de la novela.

He aquí la interrelación de los distintos pilares del punto de vista narrativo que hemos ido desvelando a lo largo de la presente tesis y que esperamos que sirva de referencia para los futuros investigadores de esta cuestión primordial de la estructura de cualquier obra narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

❖ NOVELA ESTUDIADA

Allende, Isabel (1994). *La casa de los espíritus*. Barcelona: RBA.

❖ BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abdallah, Abdelbadi' (1990). *Al ruaya al ann: dirasa fi al ruaya al 'arabeya al mo'asra (La novela ahora: estudio en la novela árabe contemporánea)*. El Cairo: Biblioteca Al-Adab.

Ahmed Mekki, al-Taher (1987). *Al adab al mokaran: Osuloh wa tataworoh wa manahegoh (Literatura Comparada: orígenes, evolución y metodologías)*. El Cairo: Casa Al-Ma'aref.

Al-Hussein Al-Mursi, Mahmoud (1984). *Al ittigahat al wake'eya fi al kessa al masreya al kasira hatta 'am 1980: Dirasa fi al madmun wal binaa (Tendencias realistas en el relato corto egipcio hasta 1980: análisis de contenidos y estructuras)*. El Cairo: Casa Al-Ma'aref.

Al kurdi, Abdel Rahim (1996). *Al rawi wal nass al kesasi (El narrador y el discurso narrativo, 2º edición)*. El Cairo: La Casa de Publicación Universitaria.

Al-Sharuni, Yusuf (1977). *Namazeg min al reuaya al misreyya (Modelos de la novela egipcia)*. El Cairo: Organización General Egipcia del Libro.

Al-Waraki, al-Sa'id (1998). *Itigahat al rewaya al 'arabiya al mo'asra (Tendencias en la novela árabe contemporánea)*. Alejandría: Al-Ma'refa Al-Game'eyya.

Al-Waraki, al-Sa'id (1999). *Ittigahat al kessa al kasira fi al adab al 'arabi al mo'aser fi Misr (Tendencias del relato corto en la literatura árabe contemporánea en Egipto)*, 2º edición. Alejandría: Al-Ma'refa Al-Game'eyya.

Álamo Felices, Francisco (2013a). "El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración". En: *Ligüística y Literatura*, nº 64, pp. 179-201.

Álamo Felices, Francisco (2013b). "El narrador: tipologías y representación textual". En: *Revista de filología*, nº 29, pp. 359-376.

Anderson Imbert, Enrique (1996). *Teoría y técnica del cuento*, 2º edición. Barcelona: Ariel.

- Anderson Imbert, Enrique (2000). *Manaheg al nakd al adaby (Métodos de crítica literaria)*. Traducción al árabe de Al-Taher Ahmed Mekki. El Cairo: Facultad de Estudios Árabes e Islámicos. Edición original en español: *Métodos de crítica literaria*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- Arango L., Manuel Antonio (2003). *Literatura y conciencia social en nueve escritores de Hispanoamérica*. Madrid: Pliegos.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción al español de Helena S. Kariúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, 3ª edición. Madrid: Cátedra.
- Banfield, Ann (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Paul.
- Baquero Goyanes, Mariano (1998). *Que es la novela - Que es el cuento*, 3ª edición. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1989). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. Traducción al inglés de Stephen Heath y Wang Hill. Nueva York (EE.UU.): Fontana Press.
- Bautista Gutiérrez, Gloria (1991). *Realismo mágico: Cosmos latinoamericanos. Teoría y práctica*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: América Latina.
- Beja, M. y Corrigan, T. (1999). *Film and Literature. An Introduction*. Nueva Jersey (EE.UU.): Prentice Hall.
- Beltrán Almería, Luis (1990). *El discurso ajeno: panorama crítico*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Beltrán Almería, Luis (1992). *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- Benet Ferrando, Vicente J. y Burguera Nadal, María Luisa (eds.) (1994). *Ficcionalidad y escritura*. Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*, V.1, Paris: Gallimard.
- Benveniste, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale*, V.2, Paris: Gallimard.

- Berger, Morroe (1979). *La novela y las ciencias sociales: Mundos reales e imaginarios*. Traducción de Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica. Edición original en inglés: *Real and Imagined Worlds. The Novel and Social Science*, Harvard University Press, England, 1977.
- Booth, Wayne (1983). *The Rethoric of Fiction*. 2º edición. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourneuf, Roland, y Ouellet, Real (1975). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Branigan, Edward (1996). *Narrative Comprehension and Film*. 2º edición. Nueva York (EE.UU.): Routledge.
- Bullrich, Silvina (1967). *El mundo de la novela*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Culturales Olivetti.
- Burunat, Silvia (1980). *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Cantero Rosales, María Ángeles (2004). *El "Boom Femenino" hispanoamericano de los años ochenta: Un proyecto narrativo de "ser mujer"*. Colección Fimena. Granada: Universidad de Granada.
- Castillo de Berchenko, Adriana (1990). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Perpignan (Francia): Crilau y Universidad de Perpignan.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción al español de María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus. Edición original en inglés: *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca y Londres, Cornell University, 1978.
- Coddou, Marcelo (ed.) (1986). *Los libros tienen sus propios espíritus: Estudios sobre Isabel Allende*. Cuadernos del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas. México: Universidad Veracruzana.
- Coddou, Marcelo (1988). *Para leer a Isabel Allende: Introducción a La casa de los espíritus*. Chile: Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida).
- Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey (EE.UU.): Princeton University Press.

- Company-Ramón, Juan Miguel (1986). *La realidad como sospecha*. Madrid: Ediciones Hiperion, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature.
- Company-Ramón, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Correas Zapata, Celia (1998). *Isabel Allende: Vida y Espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Delgado León, Feliciano (1973). *Técnicas del relato y modos de novelar*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Echenique Elizondo, María Teresa; Alonso, Cecilio; Briz Gómez, Antonio; *et al.* (1997). *El análisis textual*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Fowler, Roger (1981). "The Referential Code and Narrative Authority". En: *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*, Cap. 6. London: Batsford, pp. 103-107, 113-119.
- Fillmore, Charles (1974). "Pragmatics and the Description of Discourse". En: Charles J. Fillmore, George Lakoff, and Robin Lakoff (eds.), *Berkeley Studies in Syntax and Semantics*, Vol. 1. Berkeley, CA: Institute of Human Learning, University of California.
- Freixas, Laura (1999). *Taller de narrativa*. Madrid: Anaya.
- Friedman, Norman (1955). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. En: *PMLA*, vol. 70. nº 5, pp.1160-1184. También en: P. Stevick (ed.) (1967). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, pp.108-138.
- Fuentes, Víctor (2005). *La mirada de Buñel: cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.
- Gac-Artigas, Priscilla (2004). *Reflexiones: Ensayos sobre escritoras hispano-americanas contemporáneas*. Madrid: S&S Editores.
- García Barrientos, José Luis (1998). *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*. Madrid: Arco libros.
- García López, José (1984). *Historia de la Literatura Española*. 6º edición. Barcelona: Vicens-Vives.

- Garrido Moraga, Antonio M. (1986). "El poema de Fernán González como objeto semiótico". En: *Analecta Malacitana*, Vol. XI, nº 2, pp. 265-280.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Imprenta Claraso.
- Halperin Dongni, Tulio (1990). *Historia contemporánea de América Latina*, 13º edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Hamdani, Hamid (1993). *Benyat al nass al sardi min manzur al nakd (La estructura del discurso narrativo desde una perspectiva crítica)*, 2º edición. Beirut: La Casa Blanca.
- Herrán Navasa, Juan Carlos y Salies Dasí, Emilio José (2012). *Guía de Lectura y Estudio: Las casa de los espíritus, Isabel Allende*. Valencia: Tilde.
- Huici, Adrian (1999). *Cine, literatura y propaganda de Los santos inocentes a El día de la bestia*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Husein, Hamdi (1994). *Al ro'ya al seyaseya fi al rewaya al wake'eya fi Misr, (La visión política en la novela realista en Egipto)*. El Cairo: Biblioteca Al-Adab.
- Husein, Taha (1960). *Nakd wa islah (Crítica y reforma)*. Beirut: Al-'ilm Lelmalayin.
- Khedr, Abbas (1964). *Kotob fi-l mizan (Libros en la balanza)*. El Cairo: Organización General Egipcia del Libro.
- Kotb, Sayed (2003). *Al nakd al adaby: Osuloh wa manahegoh (La crítica literaria: orígenes y metodologías)*, 8º edición. El Cairo: Al-Shoruk.
- Kundera, Milan (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Lotman, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Traducción al español de Victoriano Imbert, 2º edición, Madrid: Itsmo. Edición original en ruso: *Struktura judozhestvennogo*, Iskusstvo, Moscú, 1970.
- Martínez-Dueñas Espejo, José Luis (1991). *Estilística del discurso narrativo: de Yorkshire a Chandrapur*. Granada: Universidad de Granada.
- Mortad, Abdel Malek (1998). *Fi nazareyat al rewaya: bahth fi tekneyat al sard (Teorías de la novela: Investigación en las técnicas de narración)*. Kwait: El Consejo Nacional de Cultura, Arte y Letras.

- Muir, Edwin (1974). *The Structure of the Novel*. Londres: The Hogart Press.
- Naguib Al ammani, Mohamed (2001). *Al rawi fi al sard al arabi al moaser: rewayat al thamaninat (EL narrador en la narrativa árabe moderna: las novelas de los ochenta)*. Túnez: Facultad de Letras y Humanidades.
- Naiel, Mohamed (1965). *Eteghat wa ara' fi al nakd al hadith, (Tendencias y opiniones en la crítica moderna)*. El Cairo: Al-'asema.
- Navajas, Gonzalo (1985). *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*. Londres: Tamesis Books.
- Parra Ramos, Josefa (ed.) y Fundación Caballero Bonald (2003). *Literatura y cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.
- Pascal, Roy (1977). *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*. Reino Unido: Manchester University Press.
- Peña-Ardid, Carmen (Coord.) (1999). *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel-Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Pérez Cano, Tania (1997). *¿Misterio Allende?*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pérez Gállego, Cándido (1988). *El diálogo en la novela*. Barcelona: Ediciones 62.
- Piña, Juan Andrés (1991). *Conversaciones con la narrativa chilena: Fernando Alegria, José Donoso, Guillermo Blanco, Jorge Edwards, Antonio Skarmeta, Isabel Allende, Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Los Andes.
- Pizarro, Narciso (1970). *Análisis estructural de la novela*. Madrid: Siglo XXI.
- Polo García, Victorino (ed.) (1987). *La novela*. Murcia: Universidad de Murcia,
- Pouillon, Jean ((1946). *Temps et roman*. Paris: Gallimard. Edición española: *Tiempo y novela*. Traducción al español de Irene Cousien, Paidós y S.A.I.C.F., Buenos Aires (Argentina), 1970.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994). "Teoría de la narración". En: Darío Villanueva, *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, pp. 219-240.
- Prince, Gerald (1973). "Introduction a l'étude du narrataire". En: *Poétique*, nº 14, pp. 178-196.
- Prince, Gerald (1971a). "Notes Towards a Categorization of Fictional «Narratees»". En: *Genre*, nº 4, pp. 100-105.

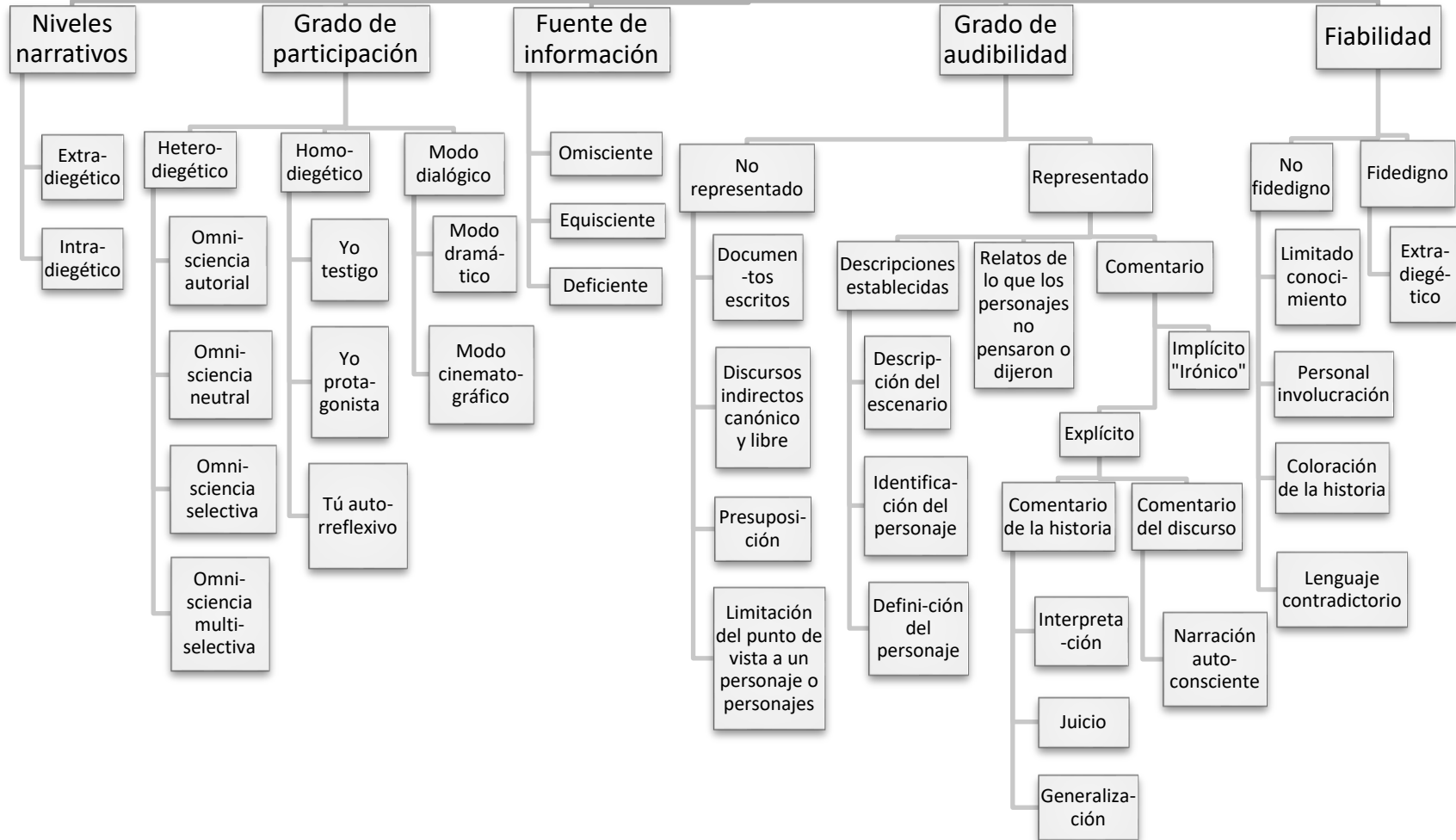
- Prince, Gerald (1971b). "On Readers and Listeners in Narrative". En: *Neophilologus*, nº 55, pp. 117-122.
- Rabell, Carmen (1994). *Periodismo y ficción en Crónica de una muerte anunciada*, 2ª edición. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile/Monografías del Maitén.
- Rama, Ángel (1997). *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964-1980*. México: Marcha Editores.
- Reis, Carlos y M. López, Ana Cristina (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Colegio de España.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración: II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción al español de Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Nueva York (EE.UU.): Methuen & Co.
- Santamaría, J.M.; Merino, Raquel y Pajares, Eterio (eds.) (1994). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción*, Vol. 1. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Santamaría, J.M.; Merino, Raquel y Pajares, Eterio (eds.) (1997). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 2*, Vol. 2. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Santamaría, J.M.; Merino, Raquel y Pajares, Eterio (eds.) (2001). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 3*, Vol. 3. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Santamaría, J.M.; Merino, Raquel y Pajares, Eterio (eds.) (2005). *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 4*, Vol. 4. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Sariego González, Eva (2000). *Isabel Allende: La realidad convertida en ficción*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Selden, Raman (1985). *A Reader's Guide to Contemporary Literature Theory*. Harvester: Brighton. Edición española: *La teoría literaria contemporánea*. Traducción de López Guix y Juan Gabriel, Vol. 2, Ariel, Barcelona, 1987.

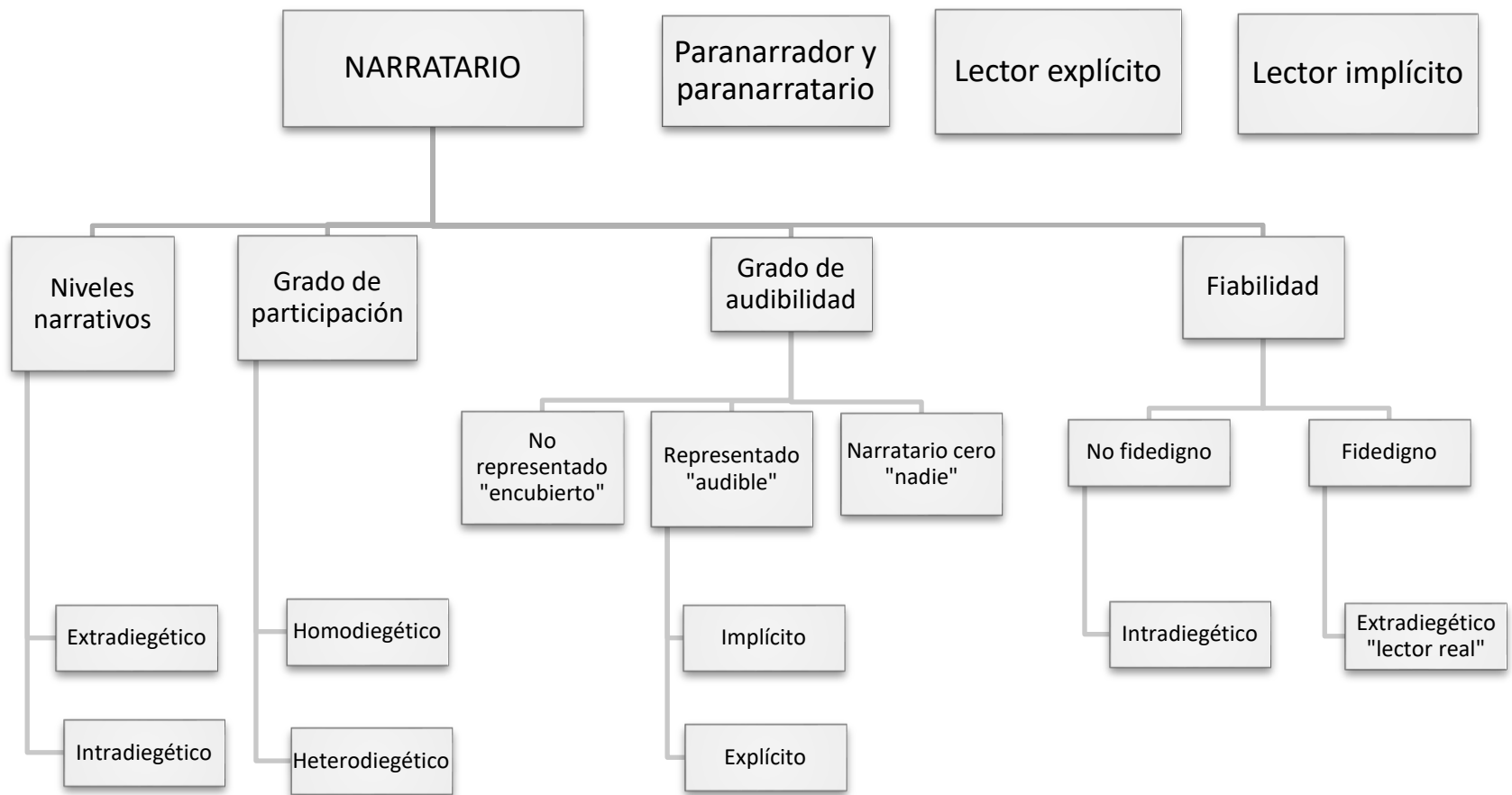
- Snauwaert, Erwin (1998). *Crónica de una escritura inocente: la focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*. Leuven (Bélgica): Leuven University Press.
- Spiller, Roland y otros (eds.) (2004). *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt (Alemania): Universitat Erlangen-Nurnberg y Vervuert Verlag.
- Sullá, Enric (1996). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Tacca, Oscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Tahhan, Rimon (1972). *Al adab al mukaran wal adab al 'am (Literatura Comparada y Literatura General)*. Beirut: Casa del Libro Libanés.
- Toolan, Michael J. (1988). *Narrative: a Critical Linguistic Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Urrutia, Jorge (1985). *Semióptica*. Madrid: Hiperion, Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- Uspensky, Boris (1973). *A Poetics of Composition*. Traducción al inglés de Valentina Zavarin y Susan Wittig. Londres: University of California Press.
- Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, Francisco (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- Villanueva, Darío (1992). *El comentario de textos narrativos: la novela*, 2º edición. Gijón: Ediciones Júcar.
- Volóshinov, Valentín (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Prólogo y traducción al español de Tatiana Bubnova, 1º edición. Buenos Aires (Argentina): Ediciones Godot.
- Vitoux, P. (1982). "Le Jeu de la focalization". En: *Poétique*, nº 51, pp. 359-368.
- Wadi, Taha (1976). *She'r Nagi: al mawkef wa al tasarof (La poética de Nagui: la posición y la actuación)*. El Cairo: Biblioteca de Al-Nahda Al-Masreya.
- Wadi, Taha (1984). *Surat al maraa fi al reuaya al mo 'asera (La imagen de la mujer en la novela contemporánea)*, 3º edición. El Cairo: Al-Ma'aref.

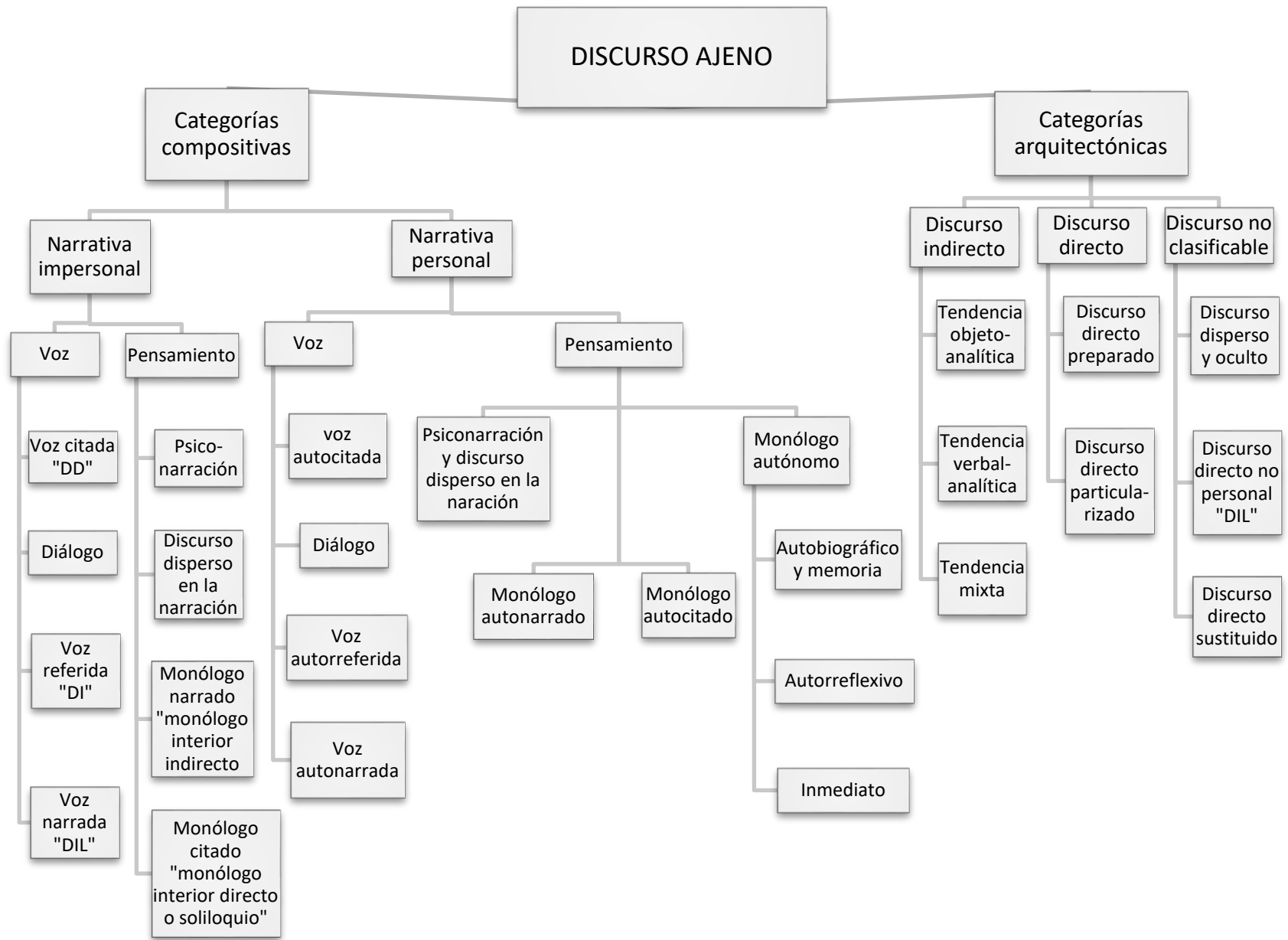
- Wadi, Taha (1989). *Derasat fi nakd al rewaya (Estudios en la crítica novelística)*. El Cairo: Organización General Egipcia del Libro.
- Yaktin, Saad (1989). *Tahlil al-khetab al-rewai': al zaman wa al sard (Análisis del discurso novelístico: el tiempo y la narración)*. Beirut: La Casa Blanca.
- Zaghlul Sallam, Mohamed (1983). *Derasat fi al kessa al 'arabeya al haditha (Estudios en el relato árabe moderno)*. Alejandría: Manshaat Al-Ma'aref.

ANEXO:
DIAGRAMAS DE LOS
CONCEPTOS NARRATOLÓGICOS

NARRADOR









PUNTO DE VISTA

