



EL LIBRE JUEGO DE LA FOCALIZACION COMO OPCION LEGITIMA

Revisión de la tesis de Jean Paul Sartre sobre la omnisciencia

Agustina Alasia de Bosch

1

El objetivo de este trabajo es revisar la tesis de Jean Paul Sartre sobre la omnisciencia, expuesta en "Francois Mauriac y la libertad" (El hombre y las cosas, Situaciones I), en el que el polémico escritor francés ataca la elección del narrador omnisciente como manera de narrar del novelista.

En esta revisión se busca demostrar que el libre juego de la focalización -que puede llegar a la omnisciencia total o incluirla en segmentos narrativos alternando con visiones más restringidas- es una opción legítima y actual, incluso la mejor en muchos casos.

2

Entre los aspectos de la novela que han sido más ampliamente estudiados aparece el del narrador. El interés despertado por este tema nace de la curiosidad por identificarlo, determinar sus funciones, describir sus facultades, privilegios o limitaciones, establecer su posición ante los hechos narrados.

Y todo ello en relación con los efectos distintos que producen en el receptor de la obra las diferentes opciones. Pues no dice lo mismo sobre los acontecimientos un relato narrado desde la visión parcial de un personaje, que desde la visión estereoscópica (1) de varios. Mucho menos desde la posición privilegiada de omnisciencia y omnipotencia -total o limitada- que desde la "desaparición" del narrador (2).

Han quedado atrás los tiempos en que se confundían los papeles del hombre-escritor con los del autor de una determinada obra, y los de éste con los del narrador (3). Han quedado atrás los tiempos en que los modos de narrar se limitaban poco menos que a la forma autobiográfica o a la onnisciencia. A las preguntas *¿quién cuenta?*; *¿cómo sabe los hechos ?*; *¿de qué modo los presenta?*; el relator, *¿es fidedigno?* ; *¿está implicado en los hechos?*; *¿qué grado de implicancia existe?*, teóricos y creadores responden defendiendo posturas, sistematizando conceptos, encuadrándolos en la dinámica de las relaciones entre autor-narrador-personaje-lector (4).

El lector inquisitivo que no se conforma con satisfacer su curiosidad respecto de la "historia" narrada, que no cierra y olvida el libro al develar el enigma de la novela policial o al culminar la intriga amorosa, se ha visto apoyado por estas cada vez más precisas sistematizaciones en su capacidad de lecturas placenteras y fructíferas. En el a veces intrincado bosque de las técnicas de la novela actual (5), se ha visto apoyado por el estudio de las oposiciones -a partir del eje preferencial del narrador- entre la novela



clásica, sobre todo la decimonónica, y la actual, que ha enriquecido los modos de narrar.

La primera -alguna vez autobiográfica, casi siempre en tercera persona omnisciente- se ha visto desvalorizada durante décadas, y sustituida en la preferencia de creadores, críticos y lectores exigentes por la novela moderna, de narrador con facultades restringidas a la visión parcial de un personaje.

Como lo explicitara Henry James en los prólogos y lo sostuvieran sus seguidores hasta hace pocos años, los hechos novelescos hablan de los seres humanos, de sus actos, de sus sentimientos, y el narrador no debiera salirse de los límites verosíblemente humanos: debería narrarlos desde una perspectiva limitada acorde con su condición, y no con pretensiones de ubicuidad, omnisciencia y omnipotencia divinas.

Jean Paul Sartre, en el artículo "Francois Mauriac y la libertad", exige ajustarse a un punto de vista fijo, porque "la teoría de la relatividad se aplica integralmente al universo novelesco" y "en una novela no hay más lugar que en el mundo de Einstein para un observador privilegiado" (6).

Pero la realidad se impone: numerosas obras de ficción bien logradas se escapan de esta rigurosa regla. Y ninguna gran novela lo es por la sola elección de una técnica en este caso la de la visión incompleta; por el contrario, cuántas obras menores lucen técnicas modernas.

De ahí que el dogmatismo post-jamesiano haya dado paso a posturas más flexibles y más omnicompreensivas sobre la elección del tipo -y aún de los tipos- de narrador que conviene a cada obra en particular. El reconocimiento de la libertad del novelista en este y otros aspectos hace justicia a los derechos del creador y "absuelve" a los lectores que prefieran tal o cual novela de narrador omnisciente frente al rigor de los detractores de esta modalidad.

Para el análisis del problema del narrador los teorizadores han elaborado clasificaciones, en algunos casos más o menos coinciden en los enfoques y disidentes en la terminología; en otros complementarios, aunque nunca suficientes para un encuadre total de las casi ilimitadas combinaciones que la realidad de las obras presenta: determinar si el narrador habla en primera o en tercera persona (7); si es endógeno o exógeno, lo que Gérard Genette llama homodiegético o heterodiegético -o autodiegético en el caso de participar protagónicamente en la diégesis- (8); si es protagonista o testigo o "dios" que todo lo sabe; si la visión es "con" el personaje, "desde afuera", o "por detrás" (9); si el narrador con respecto al personaje es omnisciente, equisciente o deficiente (10); si el relato es "autoral" o "personal", supone el uso de categorías a veces incompletas para explicar la complejidad del texto novelesco en el que a menudo la polimodalidad narrativa escapa a dichas sistematizaciones.

Pero las clasificaciones no se agotan en las enumeradas: el concepto de "focalización" proporciona el marco teórico más eficaz para el estudio del narrador. G.



Genette lo ha tomado de Brooks y Warren, y lo ha desarrollado; Mieke Bal lo ha retomado y Pierre Vitoux (11) ha logrado una sistematización precisa y completa del mismo.

4

Antes de presentar el planteo de Vitoux sobre la focalización, conviene hacer algunas consideraciones sobre la instancia narrativa de la enunciación (12) con el fin de ubicarlo en ese diagrama conceptual como herramienta adecuada para estudiar el problema en toda su complejidad, considerándolo en las distintas relaciones "verticales" y "horizontales" (13) que se dan entre autor-narrador-personaje-lector.

Cuando el personaje cuenta los hechos que le acaecieron a él, aparece explícitamente la primera persona gramatical que designa simultáneamente al narrador, sujeto productor del acto de enunciación, y al héroe de la historia narrada o sujeto del enunciado, cuyos papeles en este caso de narración autobiográfica se superponen.

En rigor, es necesario discernir aun en caso de identidad entre uno y otro -entre narrador y personaje- pues son dos funciones, dos elementos que actúan en instancias distintas, superpuestos en un mismo "yo": el "yo" enunciador, en la instancia del acto de la enunciación, es y no es el mismo "yo" del enunciado o relato. Es el mismo en tanto sus datos identificatorios, su psicología, su historia personal coinciden. Es el mismo en tanto que en el acto de narrar es "quién fue" antes, en los sucesos narrados. Pero ya no es aquél en cuanto a su desempeño actual; su papel en el texto es otro. Los separa a uno y otro "yo", en primer lugar, su naturaleza, su esencia: los personajes son también seres "de papel", pero están más encarnados, tienen rostro, figura humana, edad más o menos determinada, sentimientos, etc.; el narrador es una entelequia, del que poco o nada sabemos, ni importa saber.

En segundo lugar los separa la distancia (14) temporal: hay un "antes" que se corresponde con el "yo" de la historia, y un "ahora" que se corresponde con el "yo" de la enunciación, que el lector puede reponer fácilmente si no están explícitos, como es en la mayoría de los casos. Los tiempos de la conjugación verbal que se corresponden con la enunciación a menudo tampoco son los que se usan para designar las acciones del enunciado, las de los personajes. Así, cuando el narrador se refiere a sí mismo en el momento de asumir el habla, usa generalmente el tiempo verbal presente ("Qué deseoso me considero lector...") (15), y el pasado (16) para la historia narrada ("Mi padre me llamó Clemente Pablo"...) (17).

La simplificación anterior no se ajusta a la totalidad de los casos, ya que el narrador puede emplear además otros tiempos, como el futuro, en la enunciación. Por ejemplo, cuando anuncia determinada intención ("No me detendré en decir la penitencia") (18) y podría declarar algo así como "he llegado hasta aquí" o "llegué hasta aquí", usando el pretérito perfecto compuesto, o el simple, referidos siempre al momento de la



enunciación. Pero otros tiempos, como el pretérito imperfecto, corresponden al relato. O como el pretérito pluscuamperfecto, que por su naturaleza designa hechos anteriores a otros, no podría aplicarse a la instancia de la enunciación; por ejemplo, un enunciado que dijera: "Entonces había llegado yo allí", evidentemente pertenecería a la diégesis y no al acto de narrar.

Asimismo la distancia espacial puede separar al sujeto del enunciado y al de la enunciación. En el caso que estamos analizando, el de la narración autodiegética (narrador protagonista), comúnmente nadie relata en el mismo sitio donde sucedieron los hechos, de manera que hay un "aquí" que corresponde al lugar en que se sitúa el narrador; y hay un "allí" que señala el espacio en donde se movieron los héroes, a veces implícitos y fácilmente repuestos por el lector. (19)

La distancia entre narrador y personaje -aun en el narrador autodiegético del que nos estamos ocupando- puede ser también moral, ideológica, intelectual, estética, de convenciones sociales, física. Por ejemplo, alguien puede narrar hechos de su niñez al final de la vida, y su evolución física y espiritual puede haberlo transformado de manera que se vea a sí mismo casi como a otro, como a aquel que fue. El Lazarillo de Tormes ejemplifica algunas de estas "distancias" (en el acto de narrar ha ascendido de clase social, ha aceptado otras convenciones sociales, etc.).

Cuando el narrador es heterodiegético, las instancias de la narración y del relato se diferencian con mayor facilidad. La tercera persona gramatical designa al personaje, y el que asume el relato permanece oculto casi siempre, excepto cuando hay intrusiones del yo narrador.

5

Para el narrador omnisciente de la novela tradicional no había barreras temporales, espaciales, psicológicas que limitaran su conocimiento o impidieran a su visión total el poder de predecir acontecimientos, explicar los sentimientos, dictar veredictos inapelables. Pero la evolución de la novela en este siglo ha mostrado la variedad de técnicas que escapan a estos esquemas de clasificación del narrador. Así encontramos que un narrador en tercera persona puede ser equisciente respecto de un personaje y narrar desde ese punto de vista único, como en Los Embajadores de H. James o en Lo que Maisie sabía del mismo autor; uno con la visión de Strether, otro con la de Maisie. Esa equiscencia puede darse en relación con uno o más personajes, lo que podría llegar a confundirse con la omniscencia, cuando en realidad sólo se trata de puntos de vista alternantes, a veces complementarios, a veces opuestos en sus versiones de los hechos.

Las posibilidades de elección de una perspectiva no se limitan a las enunciadas, pero bastan para comprender por qué ha sido bienvenida la teoría de la focalización, que parecería útil para encuadrar todo tipo de complejidades relativas al narrador y su

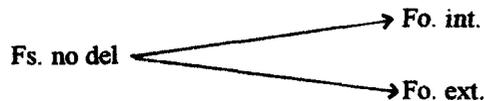


vinculación con los hechos.

Según Vitoux, el narrador es el sujeto focalizador (Fs.) que domina en su totalidad la historia, que organiza el relato, y que -si no delega la función de focalizador- puede usar o no su poder de entrar en el interior del objeto focalizado (Fo. int.), u observarlo desde el exterior (Fo. ext.). El sujeto puede entonces no delegar su función de focalizador, o bien puede delegarla en un personaje, y las delegaciones pueden eslabonarse, o alternarse la no delegación con la delegación en uno o varios personajes.

P. Vitoux prefiere el concepto de "no delegación" al de "narrador omnisciente" porque elimina "las implicancias casi teológicas" del término omnisciente: el narrador domina la historia y tiene la libertad de focalizar el interior de sus personajes, pero no está obligado a usar de ese privilegio, incluso puede llegar a las restricción total o parcial de la visión. Puede contar los hechos, citar las palabras o los pensamientos, en cualquiera de las formas: estilo directo, indirecto, indirecto libre, monólogo interior.

Diagramando lo expuesto sobre la teoría de la focalización de Vitoux, tendríamos el siguiente esquema:



Pero en la teoría y en la realidad del relato, el esquema podría ampliarse y dar lugar a combinaciones muy variadas, en el juego de la delegación-no delegación, como en el presentado por Vitoux:

Fs. no del. → Fo. ext. sobre X → Fo. int. sobre X → Fs. del. en X → Fo. ext. sobre Y,

lo que podría explicarse así:

- 1º El sujeto focalizador no delegado focaliza exteriormente al objeto focalizado X;
- 2º El mismo sujeto focaliza interiormente al mismo objeto X;
- 3º Ahora X es el sujeto focalizador delegado que focaliza exteriormente a Y.

El esquema anterior ejemplifica un caso bastante simple porque se corta antes de que el Fs. no delegado retome su función, en cuyo caso la cadena de focalizaciones podría reiniciarse y repetirse con variantes o sin ellas en ilimitado número de segmentos narrativos.

La teoría de la focalización ha venido a dar algo así como el visto bueno a la omnisciencia desdeñada por décadas (20) al proporcionar un instrumento útil para



explicar los cambios de perspectiva y visión, privilegio tan atacado por los defensores post-jamesianos de la técnica de la conciencia reflectora, o del "subjetivismo realista", como Jean Paul Sartre. Este escritor, en el artículo ya mencionado, además de criticar a Francois Mauriac el carácter teatral de sus novelas -por la brevedad, por los diálogos elocuentes y de efecto rápido, así como por la distribución de la acción en escenas (cuatro en El fin de la noche),- argumenta encendidamente en contra de la omnisciencia y de la falta de libertad de sus personajes, según él predeterminados y fijados en el tiempo, inmovilizados en sus pasiones (21).

Pero su argumentación falla al establecer relación de causa-efecto entre omnisciencia y falta de libertad, con lo que confunde la instancia de la escritura, de la creación de los personajes y su historia, con la instancia de la narración (el modo de visión y focalización). Una cuestión es, pues, si los personajes están focalizados sólo exteriormente, o si el narrador "ve" y dice lo que piensan, usando el privilegio de la focalización interna. Y otra de índole muy diversa, la de la creación del personaje, el que puede responder sumisamente al molde definido de antemano por el novelista, o por el contrario, puede adquirir alas, evolucionar, insubordinarse (22) como lo preferiría Jean Paul Sartre.

Mauriac, en sus reflexiones sobre la relación del novelista y sus personajes (23) dice sobre el tema de la libertad de éstos:

"Muchas veces me ha ocurrido, al componer un relato, que tal o cual personaje de primer plano, en el que yo pensaba desde mucho tiempo atrás y cuya evolución había yo fijado en los menores detalles, se conformara en un todo al programa sólo porque estaba muerto: obedecía, pero como un cadáver. Por el contrario, cierto personaje secundario, al que yo no daba la menor importancia, se abría paso hacia la primera fila, ocupaba un sitio al que yo no lo había llevado y me arrastraba en una dirección imprevista" (p.83)

En la misma obra arriba citada, expresa:

El novelista suelta a sus personajes por el mundo y los encarga de una misión. Hay héroes de novela que predicán, que se sacrifican al servicio de una causa, que ilustran alguna gran ley social o una idea humanitaria; que se ofrecen como ejemplo...

Pero aquí toda prudencia es poca, pues nuestros personajes no están a nuestro servicio. Algunos son de mala índole, que no comparten nuestras opiniones y que se niegan a propagarlas. Conozco algunos que están en el polo opuesto de mis ideas: que, por ejemplo, son anticlericales y usan expresiones que me hacen ruborizar." (p.32)

Para que los personajes "vivan", recomienda Sartre hacerlos libres, no definirlos ni menos explicitarlos, sólo presentar sus pasiones y actos imprevisibles: nueva confusión entre la instancia de creación (libertad de los personajes) y la instancia de focalización



(visión restringida)

Supone que **El fin de la noche** no lo ha atrapado a causa de la presencia demasiado evidente del narrador, a quien identifica con el autor real: *"El señor Mauriac aprovecha esta indeterminación para hacernos pasar insensiblemente del uno al otro aspecto (interior/exterior) de Therese: Therese se arrepintió de lo que sentía"*.

7

Si bien hay acuerdo en que la función principal del narrador es la de contar, la de informar, Gérard Genette (24) y Wayne Booth (25) han ampliado y legitimado otras, relacionadas con las funciones del lenguaje enumeradas por Jakobson (26), aunque sin ceñirse a ese esquema. Habla Genette de la función de "regie"(metanarrativa), que señala las articulaciones, la organización interna de la obra; la de comunicación, que corresponde a la fática y conativa; y la testimonial, centrada en el narrador mismo, cuando habla de sus sentimientos o de otros aspectos como fuente de información o grado de precisión de sus recuerdos.

Booth analiza las funciones del comentario: además de informar, evalúa, forma creencias, influye en el lector; explica la obra, realza el significado de algún acontecimiento; prepara el estado de ánimo del lector. Destaca la importancia del comentario como apoyo de la acción, y la necesidad mayor de su uso en relación con la complejidad de virtudes y vicios.

La omnisciencia permite, indudablemente, el máximo aprovechamiento de estas facultades nada desdeñables, sobre todo en un autor de problemática metafísica o religiosa que necesita testimoniar, explicar, analizar introspectivamente a sus personajes, ubicarlos en un universo coherente. Sartre en cambio exige la limitada visión humana, la renuncia a la privilegiada omnisciencia y omnipotencia "divinas" pues "el novelista puede ser su testigo o su cómplice, pero nunca las dos cosas a la vez. Tiene que estar fuera o dentro".(27) En su dogmatismo estético olvida que en el arte no hay nada definitivo, que un hallazgo original se convertirá en una convención; que la vanguardia se hace retaguardia y que la revalorización de los antiguos es un fenómeno que se repite cíclicamente. Olvida también la vigencia permanente, aunque a veces muy debilitada, de los clásicos en la estética.

En los últimos años, la omnisciencia ha recuperado su legitimidad, y hasta un lugar preferencial:

"... el relato en tercera persona y omnisciente, ese relato -tan habitual- que no revela fuente ni espacio ni tiempo originario, encierra un germen de misterio. Contemplada desde el escritor, es la forma más audaz y más valiente de relato. Desde el lector -y vista así- debiera ser la más artística y cautivante. Ni la forma autobiográfica, ni la "visión con", ni la equisciencia, ni el monólogo interior poseen el misterio, la fascinación y el sortilegio de la narración omnisciente"(27)



La omnisciencia "era el único y verdadero artificio con algo de magia y encantamiento. Era el único capaz de suscitar el grave interrogante: ¿Quién habla ? ".(28).

El narrador es una abstracción, una entequeia; su naturaleza es de papel y no de carne y hueso, y como componente de la ficción puede - por qué no?- ejercer una función "divina"; su realidad no es tal fuera del texto y sus facultades dependen de las convenciones (29) por las que opte el novelista en ejercicio de sus legítimos y casi ilimitados derechos, que nadie puede recortar, y menos negar en nombre de la estética de moda, de las preferencias personales, o del concepto de lo que es y los fines que tiene el tipo de literatura a la que se adscriba (30).

8

Sobreentendemos que a los derechos se les oponen los deberes y que el novelista tiene sus límites en la "moral"(31) que en cada obra opere, que puede diferir mucho de la moral social convencional. Wayne Booth analiza con claridad y extensamente este interesante aspecto de la moral del artista; de la moral ideológica, estética, psicológica implícita en cada texto.

En cada obra, el novelista presenta la oposición entre el mal y el bien -haciendo un recorte de la realidad total- hipertrofiando algún vicio, pasión o defecto. Y de su interés por uno u otro aspecto parcial de la realidad, y de su tratamiento, se podrá inferir la escala de valores subyacente en la obra. Dependerá también de ese eje moral a partir del cual se estructure la novela, además del efecto emocional, intelectual, estético ideológico que el novelista desee ejercer en el lector, la elección de las técnicas más apropiadas en cada caso.

Como hemos visto, al narrador se le ha objetado su privilegio de verlo todo y de contarle todo respecto de la historia, y se le ha negado el derecho de comentar, dar su opinión, juzgar hechos o personajes y aun intervenir para aclarar, en ayuda del lector, lo que pudiera resultar oscuro. W. Booth subraya la conveniencia de que se le aporten al lector elementos clarificadores, y que se lo predisponga a participar en la lectura con determinada actitud frente a los valores, aún suspendiendo momentáneamente las propias creencias:

"... cualquier historia será ininteligible a menos que incluya, no importa de qué forma sutil, la cantidad de narración necesaria para hacernos conocer el sistema de valores que le da su significado, sino también, más importante aun, para disponernos a aceptar aquel sistema de valores al menos temporalmente" (op. cit. p. 105)

En nombre de la prescindencia, de la objetividad, algunos le exigen al narrador informar objetivamente todas las cosas, buenas o malas, en actitud neutral hacia los valores. Pero el narrador es el portador más fidedigno del autor implícito, y éste ha estructurado la novela a partir de un compromiso con la verdad, con "su verdad en ese



texto". Y aunque el eje moral no se vea a simple vista, opera en la novela más objetiva y también en la que pudiera considerarse amoral por algún lector que no hubiera desentrañado el significado profundo del planteo moral que la obra propusiera, que podría no ser el convencional o resultar contrario a los valores sustentados por el lector. Por ejemplo, si un novelista presentara hechos reprobables sin reprobarlos, habría que buscar el valor al que le diera preeminencia en la obra: quizás la tolerancia, la comprensión o algún otro.

También se ha pedido objetividad al lector, sobre todo desde la exigencia del estudio inmanente de las obras, preconizado por el estructuralismo. La crítica impresionista, subjetiva (y la historicista) perdió vigencia cuando se definió como objeto de los estudios literarios la obra desvinculada de las circunstancias de su producción y recepción. Si bien los aportes técnicos y metodológicos del estructuralismo han sido de capital importancia, otras tendencias como la psicocrítica, la crítica sociológica, la estética de la recepción, el comparatismo, destacan la importancia del autor y del lector en el juego dinámico entre autor, obra y lector.

La objetividad absoluta es una ilusión, y al lector sólo puede pedírsele que abandone momentáneamente sus esquemas y sea el lector inocente que el texto exige, con el fin de que se cumpla con éxito el acto de la comunicación literaria. Para ello, los intereses y creencias del lector no deben ser incompatibles con los del autor trasuntados en el texto. Al leer una novela, el lector busca satisfacer intereses intelectuales, afectivos, estéticos, ideológicos y confronta creencias con las del texto (32). Si la coincidencia de intereses y creencias es muy grande, el placer de la lectura se logra en alto grado. Si la coincidencia es menor, la obra interesará menos. Y si la disidencia es excesiva, el efecto puede ser contraproducente... en el caso que la lectura llegue al final: **"...incluso la mejor de las literaturas depende radicalmente de la coincidencia de creencias, de autores y lectores"** (33).

Entre el hombre real que escribe, el autor implícito, y su obra, hay mucho en común respecto de temas fundamentales como los filosóficos, estéticos, psicológicos; también hay mucho en común entre el hombre real que lee y el lector ad hoc de una obra determinada, a pesar de la suspensión momentánea de sus creencias. Si bien el hombre real (que escribe) y el autor no deben confundirse, como tampoco el hombre real (que lee) con el lector implícito de una obra, el divorcio nunca es completo en uno y en otro caso.

El "yo" real y los "yoes" virtuales que desarrolla la producción de la obra suelen tener mucho en común. La novela autobiográfica es la que acusa menor distancia entre uno y otro. Otras veces la distancia es mayor, pero en la literatura importante siempre habrá planteos coincidentes con la cosmovisión del novelista.



Del mismo modo el lector no puede perder del todo su identidad real mientras lee, no puede lograr una prescindencia ideológica absoluta, ni sería conveniente que leyera tan pasivamente, desde la pura objetividad. En el artículo mencionado (34) Jean Paul Sartre trata de no salirse del terreno de la obra para descalificar a F. Mauriac como novelista, atacando la técnica del narrador omnisciente y la falta de libertad de los personajes como causa del desinterés y aburrimiento que le produjo **El fin de la noche**. Pero además de la falacia lógica ya analizada al establecer relación de causa-consecuencia entre omnisciencia y libertad de personajes, soslaya el punto central: la falta de coincidencia casi total entre sus creencias e intereses y los de Mauriac. Incompatibilidad ideológica, filosófica, estética y hasta parecería que personal, como lo deja traslucir cuando leemos:

Más que en Thérèse Desqueyroux, pensaba en el señor Mauriac, fino, sensible, estricto, con su discreción impúdica, su buena voluntad intermitente, su patetismo procedente de los nervios, su poesía agria y tanteante, su estilo crispado, su súbita vulgaridad. ¿Por qué no he podido olvidarlo ni olvidarme?. (...) Hay que volver a la libertad. Esa libertad que el señor Mauriac regala a su protagonista, ¿mediante qué procedimientos nos la descubre? (pag.29).

Hubiera sido más adecuado y eficaz para sostener su postura crítica negativa a la obra de Mauriac, una argumentación contra las ideas subyacentes en el texto, sean éstas de tipo estético, metafísico, o de otro tipo, por un lado. Y por otro, pudo también defender su posición contraria a la omnisciencia en el terreno preciso de la técnica narrativa, demostrando eventualmente el cambio de efecto que se podría obtener en el lector con la eliminación del privilegio de la omnisciencia, por ejemplo haciendo un paralelo entre el texto de Mauriac y el texto posible propuesto.

El arte puro, sin retórica, en el sentido de la técnica en que Booth emplea el término, no existe. Siempre se elige una técnica, aunque sea la de la aparente falta de técnica. El adjetivo o el adverbio valorativo que desliza el narrador "objetivo", la inclusión de escenas aparentemente prescindibles, de epígrafes, los personajes secundarios, y en el teatro, el empleo del soliloquio, el aparte o el coro, son elementos de los que el autor se vale con intención retórica. La omnisciencia es un recurso más, un artificio como otro.

Que el narrador tenga el privilegio de focalizar externa o internamente a un personaje, y el derecho de expresar sus ideas, aclarar situaciones, interpretar estados de alma, o apelar directamente al lector en busca de consenso emocional o ideológico, en el caso de la omnisciencia; o que sólo use el restringido privilegio "divino" también de penetrar en una conciencia y focalizar desde esa conciencia "refleitora", no marca opciones absolutas sino grados en el uso de la libertad de focalizar, grados de distancia entre el narrador y los personajes, grados de objetividad/subjectividad.



9

En fin, creemos que la omnisciencia es una opción entre otras, una elección legítima. Aunque entre los inconvenientes señalados ampliamente por la crítica en los últimos años, el que conserva más vigencia es el efecto de rechazo que podría provocar en el lector la presencia demasiado evidente del narrador a través de sus comentarios, en los casos de incompatibilidad ideológica, al punto de predisponerlo en contra de los otros aspectos de la novela.

Entre las ventajas que ofrece la focalización variable (omnisciencia) pueden señalarse los siguientes:

1º) Ahorra la monotonía de episodios largos, poco interesantes, pero necesarios para mostrar la psicología de los personajes, al substituirlos por un resumen o un comentario, con la ventaja de dar margen a la imaginación del lector, que podrá suplir las elipsis, los silencios totales o parciales sobre los sucesos que no se narran, como cuando Mauriac dice en El fin de la noche, aludiendo a Thérèse Desqueyroux: " (...) **aquella desesperada prudente**";

2º) Permite aclarar intenciones, situaciones;

3º) Posibilita una penetración psicológica más profunda;

4º) Facilita al autor la expresión de sus emociones e ideas, ya que el narrador -al menos cuando es fidedigno- funciona como portavoz privilegiado del autor implícito;

5º) Destaca o enfatiza aspectos que de otro modo podrían quedar desdibujados;

6º) Despierta y mantiene el interés de la intriga con el juego de develar/no develar el misterio;

7º) Compromete al lector a leer con mayor intensidad emocional, más lúcidamente, al emitir juicios sobre personajes o ideas;

8º) Influye con más o menos sutileza en las creencias del lector: del arte y el genio del novelista depende la deseable modificación que la novela opere en el destinatario;

9º) Proporciona una visión panorámica de los hechos, totalizadora, por lo que es quizás el modo más apropiado para las grandes novelas, las que aspiran a mostrar un universo de dimensiones abarcadoras;

10º) Contribuye a elevar el tono poético-emotivo de la novela, por ser el narrador omnisciente canal de expresión del autor, como ya lo vimos; por permitir el uso de metáforas y otros recursos que se perciben como más naturales y legítimos en la voz del narrador, y porque da lugar al estilo indirecto libre (36), con lo cual se gana en ambigüedad (37) característica del lenguaje poético.

Si la novela es un universo de ficción que hunde sus raíces en el real, pero no se identifica con él, y el narrador ni siquiera es un personaje con "figura" humana, sino una voz reveladora, un engranaje, una entelequia, es tan arbitrario exigirle límites humanos



como lo sería el exigirle facultades divinas.

Es arbitrario pretender aplicar la teoría de la relatividad a la ficción. Es arbitrario exigir fidelidad al compromiso con un punto de vista como el de la conciencia reflectora, cuando ya se ha demostrado la inconsistencia de las reglas restrictivas, como lo han hecho Forster, Booth, Genette (38). La omnisciencia es una opción tan legítima como otra, y "la más egregia de las formas de literatura narrativa (39) si se considera la riqueza ilimitada de posibilidades que ofrece el juego de la focalización variable.

Resistencia, 1987



NOTAS

- 1 - Rosaura a las diez de Marco Denevi es un interesante ejemplo de narrar con distintos puntos de vista unos mismos hechos. Otros: Mientras yo agonizo, de Faulkner; La Colmena, de Camilo José Cela; El cuarteto de Alejandría, de Lawrence Durrell.
- 2 - El monólogo interior o la novela dialogada serían ejemplos de "ausencia" de narrador. pero esa ausencia no es más que una extrema distancia, porque como leemos en Las Voces de la Novela "La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra, es en realidad, una ilusión: ella también pasa por la alquimia del narrador. Aun en el diálogo está tan presente éste como aquéllos. Las verdad "oral" de un personaje es una verdad tamizada por el narrador" (pag. 137).
- 3 - Jean Paul Sartre alude indistintamente al hombre, al autor y al narrador con el nombre de "Monsieur Mauriac" en el artículo que analizamos en el presente trabajo, confusión generalizada en su época.
- 4 - Instancias de la novela sistematiza con claridad y rigor el juego de las relaciones que interactúan en la narrativa.
- 5 - "Experimentos narrativos" los llama Raúl Castagnino en la obra del mismo nombre.
- 6 - p. 43 (op. cit. en bibliografía)
- 7 - Ver G. Genette, op. cit. pág. 251
- 8 - Ver Figures III, págs. 251 en adelante.
- 9 - Ver Tiempo y novela. págs. 58 a 83
- 10 - Ver Las voces de la novela, p. 72, e Instancias de la novela, p.25
- 11 - Pierre Vitoux, op. cit. en bibliografía, p. 361.
- 12 - ... "la enunciación coloca al enunciado en una situación que presenta elementos no verbales: el emisor que habla o escribe; el receptor, que percibe; y el contexto en que esta articulación tiene lugar. (Todorov Svetan, "Poétique", en "Qu'est-ce que le structuralisme, Seuil, Paris 1968, p. 108)
- 13 - Ver Instancias de la novela
- 14 - Para el tema "distancia", ver Booth, op.cit. en bibliografía p. 147.,
- 15 - Francisco de Quevedo, La vida del Buscón, palabras iniciales del prólogo al lector.
- 16 - Es muy escaso el número de narraciones en presente o futuro. 17 -
Quevedo, Francisco de, La vida del Buscón, cap. 1
- 18 - *ibid.*
- 19 - Ver El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, p.19



- 20 - "En resumen, dos reservas graves se suscitaron contra la omnisciencia. La primera, por tratarse de un modo de percepción o conocimiento antinatural: al hombre no le ha sido dado el don de la ubicuidad ni el de la penetración... La segunda reserva radica en la imposibilidad de abarcar la vastedad de conocimientos que un drama (que el más ínfimo segmento de un drama) implica. (Las voces de la novela, pags. 64 y 75.)
- 21 -Mauriac tenía plena conciencia de la contradicción que padece el novelista al crear sus personajes. Dice en El novelista y sus personajes, págs. 49-50: "Esta pobre gente, entre la que me cuento, merece alguna piedad y quizá un poco de admiración por perseguir empresa tan descabellada como lo es la de fijar, la de inmovilizar en sus libros el movimiento y la duración; cernir con líneas precisas nuestros sentimientos y pasiones, siendo que, en verdad, nuestros sentimientos son inciertos y nuestras pasiones evolucionan sin cesar".
- 22 - "Pero en Sartre se confunden los problemas de la creación del personaje con los de la visión. Un personaje puede ser creado libre o no. Mas su libertad puede ser contemplada desde el interior de sí mismo, desde otro personaje o desde un narrador omnisciente" (El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, p. 56)
- 23 - En los prólogos de sus novelas y en El novelista y sus personajes sobre todo.
- 24 - G. Genette. op. cit. págs. 261 a 265.
- 25 - Wayne Booth, La retórica de la ficción, sobre todo p. 161 en adelante
- 26 - La emotiva o expresiva, la apelativa, la informativa, la fática, la metalingüística y la poética.
- 27 - El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, p. 61
- 28 - *ibid.* p. 61
- 29 - Sobre la arbitrariedad del arte y su independencia de las "leyes" cualesquiera fueren éstas, Mauriac ha expresado sus opiniones. Si bien en su carácter de escritor ha optado por las técnicas tradicionales, por la omnisciencia, no cae en la ingenuidad de creer que unas técnicas sean artificiales y otras no. En El novelista y sus personajes leemos: "Se trataría de reconocer que el arte es, por definición, arbitrario" (...)p. 51. "En esa clásica Puerta estrecha de Gide, es acaso menor el aporte psicológico que en Los monederos falsos, escrita según la estética más reciente? " (p. 53) "¿Qué puede haber de menos natural y de más arbitrario que las asociaciones de ideas en el monólogo interior tal como lo utiliza Joyce? " (p. 52). "No se piensa suficientemente que la novela que aprisiona la realidad lo más estrechamente posible es ya mentirosa por el sólo hecho de que los héroes se explican y se narran a sí mismos. Porque en las vidas más atormentadas, las



palabras cuentan poco. El drama de un ser viviente se desarrolla y se resuelve casi siempre en el silencio. Lo esencial en la vida no se expresa jamás. (p.53). "Y sin embargo, gracias a todo este artificio, grandes verdades parciales se han develado. Estos personajes ficticios e irreales nos ayudan a conocernos mejor y a adquirir conciencia de nosotros mismos" (p.55).

- 30 - Sartre define su concepto de literatura como compromiso para con sus contemporáneos, sus hermanos de raza o clase; la pluma del escritor es un arma de lucha para producir cambios en la sociedad desde su óptica existencialista, atea y marxista. Todo novelista busca revelar alguna verdad que pueda influir en el mundo real, pero el compromiso de Mauriac, católico militante, preocupado por la acción de la Gracia en las profundidades de la conciencia, por la lucha entre el pecado -negación del amor- y la salvación -apertura del alma al amor de Dios- es muy distinto del de Sartre. Dice Mauriac en El novelista y sus personajes "Los héroes de los grandes novelistas, aun cuando el autor no pretenda probar ni demostrar nada, son portadores de una verdad que acaso no sea la misma para cada uno de nosotros, pero que a cada cual toca descubrir y aplicar. Esta es sin duda nuestra razón de ser; la que legitima nuestro absurdo y extraño oficio: la creación de ese mundo ideal gracias al cual los hombres de carne y hueso ven con mayor claridad en su propio corazón y pueden dar testimonio entre sí de mayor comprensión y compasión". (págs. 55-56).
- 31 - Sobre el tema de la moral en la literatura, ver los interesantes planteos de Booth, op.cit., sobre todo desde la p.122 en adelante.
- 32 - Booth, op. cit., p. 130
- 33 - Booth, op. cit., p. 131
- 34 - "Francois Mauriac y la libertad"
- 35 - El fin de la noche, p. 10
- 36 - "El indirecto libre es, en un sentido, una forma de extensión de la omnisciencia: el narrador, que planea por encima del mundo, sabiéndolo todo, penetra en sus personajes y nos revela los entresijos del alma, copiando además su lenguaje. Pero, en otro sentido, el paso del relato omnisciente al indirecto libre, implica una restricción: el narrador omnisciente -como los dioses olímpicos que descendían para mezclarse con los hombres en sus querellas- abandona su visión superior para ver por los ojos y juzgar por la conciencia de sus personajes. (El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, p.62). "Es necesario admitir que hay toda una zona común al relato omnisciente y al indirecto libre. Conviene distinguirlos (aunque siempre queden casos de ambivalencia) según que la óptica corresponda preeminentemente al narrados (relato omnisciente) o al personaje



(indirecto libre) y, sobre todo, cuando el lenguaje que traduce esa segunda óptica corresponde en forma notoria a lo que habría sido la expresión del personaje". (ibid. p. 63)

37 - En el estilo indirecto, "la supresión de la frase atributiva, unida al deliberado repliegue del narrador en favor del personaje (lo que no obsta para que intercale sus propios juicios, reflexiones o estados de ánimo), origina en ciertos casos una ambigüedad o incertidumbre en el lector, difícil de resolver.

38 - "Las variaciones de "punto de vista" que se producen en el curso de un relato, pueden ser analizadas como cambios de focalización, como los que hemos encontrado ya en Madame Bovary: se hablará entonces de focalización variable, de omnisciencia con restricciones parciales de campo, etc. Hay allí un compromiso (parti) narrativo perfectamente defendible, y la norma de coherencia erigida como pundonor por la crítica post-jamesiana es evidentemente arbitraria. Lubbock exige que el novelista sea "fiel a algún compromiso (parti), y respete el principio que ha adoptado, pero por qué ese compromiso no sería el de la libertad absoluta y la inconsecuencia ?. Forster (1) y Booth han mostrado la vanidad de las reglas pseudo-jamesianas y quién tomaría en serio los reproches de Sartre a Mauriac?" (G. Genette, op. cit., p. 211)

1) *Aspects of the novel*, Londres, 1927.

2) "M. Francois Mauriac et la liberté" 1939, in *Situacions I*

39 - "El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, p. 62.



BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel, Teoría de la literatura, Gredos, Madrid, 1972
- Bal, Mieke, Narratologie, H.E.S., Publisher, Utrech, 1984.-
- Baquero Goyanes, Mariano, Estructuras de la novela actual, Planeta, Barcelona, 1970.
- Barthes, Roland y otros, Análisis estructural del relato, Comunicaciones 8, Tiempo Contemporáneo - 1970.
- Booth, Wayne, La retórica de la ficción, ed. Bosch, Barcelona, 1978.-
- Castagnino Raúl, Experimentos narrativos, Juan Goyanarte, B.A. 1971 - Eco, Humberto. Lector in fabula, Lumen, Barcelona, 1981.
- Genette, Gerard, Discurso del relato. Ensayo de método. (Figuras III). Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Sección Traducciones. (Trad. del francés: José Manuel García), 1978
 - Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983.
- Jauss, Hans Robert, Estética de la recepción y comunicación literaria. Punto de vista. B.A., 1981.
- Lubbock, Percy, El arte de la ficción, (Trad. de la Prof. Enda Hynes de Herbst, Facultad de Humanidades, 1987; título original: The Craft of Ficción, London, 1921)
- Mauriac, Francois, El fin de la noche, Ediciones G.P., Barcelona, 1959.
 - El novelista y sus personajes, Emecé, B.A. 1955
 - De Pascal a Graham Greene, Emecé, B.A. 1955
 - El mico, Emecé - B.A. 1956
 - El mal, Losada, B.A. 1955
 - Nudo de víboras, Hyspamérica, B.A. 1983
 - Los caminos del mar, Losada, B.A. 1949
 - La sed del alma, Siglo XX, 1953, B.A.
 - El desierto del amor, Siglo XX, B.A. 1954
- Poulet, Georges y otros, Los caminos actuales de la crítica, Planeta, Barcelona, 1969.
- Pouillon, Jean, Tiempo y novela, Paidós, B.A. 1970.
- Sartre, Jean Paul, "Francois Mauriac y la libertad", en El hombre y las cosas: Situaciones I. Trad. Luis Echévarri, 2a. edic. B.A., Losada, 1965
- Simon, Pierre-Henri, Mauriac par lui meme, Seuil, 1953
- Tacca, Oscar, Las voces de la novela, Gredos, Madrid, 1973
 - Instancias de la novela, Marymar, B.A., 1980.
 - El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, Kapelus, B.A. 1986.
- Vitoux, Pierre, "El juego de la focalización", en Rev. Poétique nº 51, Paris, set. 1982.