

La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco

*Ninfa Stella Cárdenas Sánchez**

RESUMEN

Recibido: 5 de abril de 2010
Revisado: 11 de junio de 2010
Aprobado: 27 de julio de 2010

Este artículo tiene como propósito hacer un acercamiento al espacio como elemento fundamental de la novela para, desde allí, identificar la validez del análisis de la focalización en el estudio de las relaciones que se establecen entre el espacio y los personajes que lo habitan. De ahí la organización del texto en dos partes fundamentales: la primera, dedicada a sustentar el espacio como un elemento significativo y estructurante de la novela, cuya construcción está asociada con los personajes que lo habitan, que son a su vez influenciados, e incluso, en algunos casos determinados, por éste, y la segunda, dedicada a presentar, de manera más esquemática y con el apoyo de ejemplos, los agentes, objetos y aspectos de la focalización.

Palabras clave: Novela, espacio, personaje, focalización, narrador.

* Licenciada en Lingüística y Literatura y Magister en Literatura Hispanoamericana. Profesora de la Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana de la Universidad Santo Tomás y del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia. Miembro del grupo de investigación Antón de Montesinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: ninfacardenas@hotmail.com

Targeting: a tool for analyzing the relationship between fictional characters and space in novels

Ninfa Stella Cárdenas Sánchez

ABSTRACT

This paper aims to zoom into space as a fundamental element of the novel, and from there, to identify the validity of the focalization analysis of the focus on the study of the relationships established between space and the characters who inhabit it. Hence the organization of the text into two main parts: the first, dedicated to sustaining space as a significant and structuring element of the novel, whose construction is associated with the characters that inhabit it, which in turn are influenced, even in some cases determined by it, and the second part, dedicated to present, more schematically and supported by examples, agents, objects and aspects of focalization.

Key words: Novel, space, character, focus, narrator.

Recibido: 5 de abril de 2010
Revisado: 11 de junio de 2010
Aprobado: 27 de julio de 2010

Para el hombre actual, el espacio tampoco es homogéneo, sino que cada lugar en él está impregnado de significados peculiares. Se distinguen regiones preferidas y evitadas. Recuerdos tanto agradables como desagradables se unen a los diferentes lugares.

—Otto Bollnow

UNAS PALABRAS INICIALES

En la introducción de su libro *Hombre y Espacio*, Bollnow (1969) plantea que “el carácter temporal de la existencia humana ha ocupado la filosofía de los últimos decenios tan extraordinariamente que se le puede calificar, sin más, de problema fundamental de la filosofía actual” (p. 21), y más adelante, en la misma introducción —y después de hacer un breve recorrido por el pensamiento de filósofos como Bergson, Heidegger, Sartre y Merlau-Ponty—, dice: “Frente a ello, el problema del carácter espacial de la existencia humana, o dicho con palabras más simples, el del espacio concreto experimentado y vivido por el hombre, ha estado relegado al último plano” (p. 22).

Algo semejante reconoce Pimentel (2001, p.7), también en la introducción de su libro *El espacio en la ficción*, cuando afirma que “la realidad narrativa de cualquier relato está centrada en el *tiempo*: no sólo en el que se consume, sino en el tiempo que lo consume”, tiempo que se manifiesta en el propio de la palabra: lineal y sucesivo, en el del relato que narra y en el representado, propio de la historia que se narra. Sí, el tiempo ha sido problema fundamental no solo de la existencia del hombre sino también de los personajes que habitan en la novela.

Pero no es el tiempo el que ocupará este texto, es el espacio, porque estoy de acuerdo

con Raimond, como cita Zubiaurre (2000), cuando afirma que “toda novela está estrechamente vinculada con el espacio. Incluso si el novelista no lo describe, el espacio, de forma implícita, está ya incluido en el relato”. Sí, me interesa el espacio habitado, evocado, soñado, sentido... vivido por los personajes, nombrado por sus palabras y por las del narrador; el espacio que, como lectores, reconocemos y reconstruimos a través de sus ojos que lo observan, sus oídos que lo escuchan, su olfato que lo huele y su piel que lo siente. Así que me adentraré en esta categoría, ya tan trabajada por muchos estudiosos de la literatura, con la intención de reconocer la validez de la focalización como elemento para el análisis del espacio en su relación con los personajes.

SOBRE EL ESPACIO NOVELESKO

Zubiaurre (2000), al referirse a los aspectos temáticos y simbólicos del espacio narrativo, analizados y categorizados por la crítica literaria, propone:

El espacio antropológico (a lo Bachelard, Durand y Richard, con los comentarios posteriores de Frenzel, García Berrío, Gullón, Weisgerber, y Zumthor) y su dosis de filosofía y mitocrítica; el espacio material (la peculiar geografía o topografía propia de cada novela, como señalan Lotman y Mitterand, la cual se construye mediante la dialéctica que se establece entre los distintos contrastes o polaridades espaciales); la forma espacial (los fenómenos de yuxtaposición y simultaneidad observados por Frank y sus seguidores) y, por fin, la conciliación de las categorías espacio y tiempo gracias al cronotopo de Bajtin ... [en el que] tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el pun-

to de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (1989, p. 237).

Aspectos temáticos y simbólicos desde los que se han realizado distintos acercamientos al espacio novelesco y que, según la autora, no pueden reconocerse como aglomerados sino, más bien, el resultado de una rigurosa evolución. Pero, ¿qué entendemos por espacio? De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (2001), *espacio* es “la extensión que contiene toda la materia existente. // Parte que ocupa cada objeto sensible”, definición que, en primer lugar, podría ser válida tanto para el hombre común y corriente como para hablar del personaje de la novela, y en segundo lugar, justifica la consideración del espacio de la novela como el escenario, geográfico o social, donde se ubican los personajes y donde, por lo tanto, ocurren las acciones. Nada más lejano de lo que puede significar y representar este elemento en la novela: el espacio es, por un lado, “parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto” (Zubiaurre, 2000, p. 20) y, por otro, retomando las palabras de Wellek y Warren (1959, p. 265), un elemento fundamental para identificar, para reconocer el personaje que lo habita, con el que, desde la palabra, pueden construirse relaciones tanto metonímicas como metafóricas.

En relación con la primera afirmación, es clásica ya la identificación de cuatro categorías dentro del texto narrativo: los personajes, las acciones, el tiempo y el espacio, categorías que Bobes (1993) llama *unidades*

sintácticas, las cuales están presentes en todas las novelas como elementos organizadores del esquema propio de la obra. Las unidades logran un equilibrio que puede romperse en aras del dominio, del peso, de una de éstas, lo que permite hablar de novela de personajes, de acciones, de novela temporal o espacial. Como elemento organizador, funcional, de la novela,

el espacio es con el tiempo, los actantes y las funciones, uno de los elementos estructurantes de la narrativa. La acción (sea funcional o no) implica personajes y tiempo, pero también espacio. El personaje se concreta como sujeto de acciones, o atributos en el espacio, y los cuatro elementos resultan irreductibles en una sintaxis narrativa (Bobes, 1985, p. 203).

Incluso rebasan este esquema en la medida en que significan e instauran un orden particular de relaciones y adquieren unos valores semánticos propios de la ficcionalidad. Según Bobes:

Como el tiempo, el espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan, estática o dinámicamente, en el espacio. (1993, p. 174).

De tal modo que, siendo el espacio habitado por los personajes, es decir, y siguiendo a Bollnow, incidido, convertido en el lugar de una cosa en particular, el sitio donde van quedando sus rastros; siendo el lugar de sus afectos y de sus cosas, de sus encuentros y desencuentros, siendo “contrariamente al tiempo confidencial, amparador y estimulante”, puede

erigirse en un elemento organizativo, dinámico y significativo de la novela.

Este carácter significativo, dinámico y organizativo puede identificarse en la cambiante imagen de la casa de los Buendía –y, por supuesto, en Macondo– que deja de ser, gracias a la laboriosidad y la persistencia de Úrsula, la más primorosa casa de barro y cañabrava de Macondo para convertirse en una casa amplia con muchas habitaciones, una sala para recibir las visitas y un amplio corredor cargado con el aroma de las begonias, cuyas ventanas y puertas estaban siempre abiertas; hasta cuando llegó Fernanda del Carpio y las cerró, siguiendo las costumbres de su casa paterna y de su ciudad; la casa que cambió de color según el partido político que estuviera al mando y que no pudo defenderse de los forasteros, los parranderos, la interminable lluvia, la voracidad de las hormigas y la codicia de algunos de sus habitantes.

De otra parte, como lo afirman Bobes (1993) y Zubiaurre (2000), el espacio es una noción histórica, en la medida en que su importancia como elemento significativo y estructurante de la novela, así como sus características, han variado de acuerdo con las épocas. Así, en obras como el *Lazarillo de Tormes* o *El Quijote*, el camino se constituye, según Kayser (como lo cita Bobes, 1993), en el principio constructivo en que las demás categorías toman y logran su unidad, y será en el siglo XIX europeo, con la novela realista, cuando se presente el apogeo de la “novela espacial”.

En relación con la literatura latinoamericana, Ainsa (1974) considera que ésta puede reconocerse como un proceso de posesión del contorno, el cual se inició con las crónicas del Descubrimiento y la Conquista, cuando el espacio americano –y todo lo que

lo llenaba– comienza a nombrarse desde la visión y con las palabras de los españoles y que hoy sigue siendo “escenario vertebrado y significativo” en la novela histórica y urbana. Ainsa afirma que:

El espacio y sus modalidades paisajísticas forman parte de una realidad americana “exterior” que no puede soslayarse en la medida en que es determinante de su realidad y elemento de indudable gravitación en la novelística continental ... Buena parte de la creación novelística latinoamericana ha estado dedicada al inventario de la virginidad (ineditez) de ese espacio geográfico y ha tendido a un esfuerzo de *organización* que ha variado según las corrientes estéticas y según el modo de aproximación (o recorte) de cada autor en particular.

Los modos como ese espacio fue asumido y transformado en los sucesivos “paisajes literarios” han sido muy diferentes: muchos textos reflejan un conflicto y un enfrentamiento con los elementos naturales, otros un “horror del vacío” pampeano a las grandes inmensidades boscosas, otros una búsqueda “decorativa” o pictórica del “escenario de transfondo y, más recientemente, la visión *integradora* del contorno a la forma literaria (1974, p. 493).

Esta realidad, este espacio americano, se convierte en recurso fundamental para la objetivación de una utopía que, de acuerdo con el crítico, termina siendo un elemento constitutivo de la búsqueda de la identidad americana y que se caracteriza por dos movimientos: uno, hacia el interior, hacia la selva, la montaña, la pampa, la comarca, la casa; y otro, hacia el exterior, hacia lo universal, hacia lo lejano, hacia los puntos donde los ecos de eso lejano llegan: los puertos. Así, la búsqueda de esa identidad convirtió el espacio, el contorno, en un elemento de carácter histórico en nuestra narrativa.

He afirmado antes, con Welles y Warren (1959), que el espacio puede construir relaciones metonímicas o metafóricas con los personajes. ¿Esto qué significa? Acercarse a la metáfora y a la metonimia implica, en el fondo, plantear el problema de la lengua, de las palabras, las cuales, en su funcionamiento dentro del sistema, deberían nombrar de una sola forma (significante, expresión) las cosas; pero sucede que, en algunas circunstancias, esa forma no existe o no es suficiente, no logra el efecto que se pretende, lo que lleva a designar esa *cosa* con un nombre que no es el suyo, que no le corresponde y que, en esta situación, desvía, traslada el significado. De esta manera surgen los tropos como la metáfora y la metonimia.

La metáfora, de acuerdo con la concepción más simple de la semántica lingüística, se plantea desde una relación de similitud entre los semas que configuran los significados de las palabras que designan a los referentes (y no entre los referentes), lo que implica la creación de un sentido a partir de los semas seleccionados de los significados que se ponen en relación. Así, según Le Guern (1990), el carácter específico de la metáfora se encuentra en que obliga

a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos mantenidos, a un nivel distinto de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica, pues la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar a él (p. 25).

En otras palabras, la metáfora se construye por la puesta entre paréntesis de unos ras-

gos semánticos, visibles en la comunicación lógica, a favor de otros desde los cuales se establece la asociación que provoca la imagen como “representación mental ajena al objeto de la información que motiva el enunciado” (Le Guern, 1990, p. 20).

Esta concepción se enriquece grandemente con la definición ofrecida por Pimentel (2001), quien considera la metáfora como “la *interacción* de dos campos semánticos diferentes”, lo que implica, para lograr esa identidad que se construye en la metáfora, reconocer las áreas semánticas que pueden homologarse; es decir, para identificar los sentidos que se construyen en la metáfora, se hace necesario dar cuenta de esos dos campos semánticos, que conjugan algunos semas (intersección sémica), pero también esos otros semas que no son homologables, que no se acercan, que no se tocan, pero que terminan “contaminados” gracias a la intersección sémica; lo que complejiza, aún más, la significación metafórica, en la medida que “de la intersección entre dos isotopías surge una tercera, plenamente metafórica, que incluye las otras dos, al tiempo que deriva de ellas su existencia única y local” (p. 94).

Desde estos planteamientos, y recogiendo lo dicho por Ricoeur y Le Guern, Pimentel considera que es “la interacción de las relaciones tanto de conjunción como de disyunción la que produce estos efectos de sentido sensorial” (p. 96): la imagen que, aunque construida con palabras, tiene el poder de afectar los sentidos, en la medida que sintetiza tanto lo idéntico como lo diferente, y extiende en el discurso esos hilos que se entretajan, se anudan o se *aflojan*, desde los cuales es posible hacer diferentes recorridos de sentido (“trayectos isotópicos”) a lo largo de la novela.

La metonimia, por su parte, se plantea desde una relación de contigüidad entre los objetos involucrados; es decir, la relación se establece no desde los semas que configuran los significados de las palabras que nombran los objetos, sino desde los objetos mismos; es decir, la relación existe en el mundo exterior independientemente de los elementos léxicos que se seleccionan para nombrarla. Así, como lo propone Le Guern (1990, p. 28):

la alteración de sentido operada por la figura queda explicada por una alteración de referencia entre dos objetos ligados por una relación extralingüística, puesta de manifiesto por una experiencia común que no está unida a la organización semántica de una lengua particular.

Dicho en otras palabras, hay metonimia cuando se sustituye una palabra por otra cuyos referentes guardan alguna relación, sin que por esto la interpretación resulte distinta, lo cual es garantizado tanto por la información que ofrecen los contextos como por esa “experiencia común” que es compartida por el autor y sus eventuales lectores.

Al plantear Le Guern (1990, p. 118) el valor estilístico de la metonimia, siguiendo a Jakobson, afirma que una especie en particular de la metonimia –la sinécdoque– ocupa un lugar de privilegio en la literatura realista, en donde

es uno de los medios de los que se sirve más gustosamente un escritor cuando desea atraer la atención de sus lectores sobre los detalles de la realidad que describe, siendo además ésta una de las principales preocupaciones de la escritura realista.

Sin embargo, aclara que no puede limitarse el análisis de la metonimia a la descripción detallada de la realidad, sino que es necesario identificar las “líneas de convergencia” desde las cuales pueden agruparse, es decir, al caracterizarse la metonimia por un desplazamiento de la referencia, cabe pensar que el efecto tendrá que ver tanto con el desplazamiento que se realiza como con la dirección en la que opera, desde la cual puede reconocerse una visión particular de la realidad.

Pero, ¿qué son esas *líneas de convergencia*, esa dirección en la que opera la metonimia? Para responder esta pregunta no es necesario extenderse en las clases de metonimia sino reconocer que, en su elaboración y reconocimiento, pueden aparecer elementos constantes en el desplazamiento de las referencias; así, por ejemplo, es posible identificar la presencia reiterada de abstracciones en lugar del nombre concreto y viceversa, de las partes en lugar del todo, etc., y al hacerlo, aparecen palabras que pueden ubicarse en el camino de una misma isotopía, un mismo recorrido de sentido, al punto de trazar en el texto una particular visión de la realidad.

En *Respirando el verano*, de Rojas Herazo, después de escuchar hablar a la abuela sobre el “provinciano esplendor” de la casa, el narrador describe la visión que tiene Anselmo (el nieto) de la siguiente manera:

Entonces sintió como nunca aquella historia secreta de la casa, sintió la fidelidad de sus muros, su congoja de animal triste, con sus costillas y su epidermis despedazadas por el tiempo. Y en las bocanadas de penumbra de cada cuarto percibió el rumor de miles de días entre los cuales venían envueltos miradas de moribundos, llantos de re-

cién nacidos, palabras de maldición o de despedida, toses de enfermos, risas de niños y tintineo de vajillas que sacudían y alegraban el aire. (1993, p. 24)

Dejando a un lado la metáfora zoomórfica que inicia el fragmento y hablando con propiedad, la imagen que se le revela al nieto no es la de los cuartos (las partes) es la de la casa (el todo) y lo que percibe no son las cosas, ni las personas que la habitaron y que disfrutaron de su esplendor, sino girones de sus vidas, manifiestos en sus miradas, sus llantos, sus palabras, sus toses, sus risas, y en el tintineo de vajillas. Así, a través del registro de estos detalles, se encuentran en una sola imagen los fragmentos dispersos en épocas distintas, de la historia de la familia, la historia de la casa, marcada por acontecimientos tan grandes como el nacimiento y la muerte y tan cotidianos como la risa y los ruidos de la cocina.

Finalmente, en relación con la metonimia, cabe aclarar que ésta es también, junto con la metáfora, un recurso utilizado para la presentación de imágenes cuya viveza es resultado de la relación que se evidencia en la desviación que la palabra propone y que permite, ya sea acercar elementos distintos mediante un movimiento unificador o hacer visible una abstracción mediante el uso de un sustantivo concreto.

Con estos conceptos, se puede entrar a explicar las relaciones anunciadas antes, entre el espacio y los personajes. Un fragmento de *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo permitirá identificar la relación metonímica:

Algún día, después de muerta (esto lo sé también) rondaré por estos almen-dros y oirán mi voz en este patio... Ahora él (Horacio) se está acabando. Está allí, en el patio, descansando en

el mecedor. Julia me ha dicho que ha enflaquecido tanto que le da miedo. Pero yo sé lo que pasa. No es que vaya a morir. Es que se está despojando para poder esconderse... me han dicho también que la casa se está cayendo. Tampoco esto es verdad. Le ocurre simplemente lo que le ocurre a Horacio: que ha cumplido y empieza a despojarse de sus paredes, de sus horcones y de sus vigas para esconderse también. Porque las casas se caen, se destruyen, pero lo que ellas fueron queda en la tierra y por mucho que construyan después sobre ellas –por muchas ventanas y quicios y techo nuevo que les pongan encima– ellas siguen erectas, ocultas pero vivas, respirando con sus apretados muertos dentro de ellas (1993, p. 166).

Horacio es el hijo adorado de Celia, la mujer que años atrás había llegado a Cedrón, luego de casarse, para habitar la casa que su esposo había construido para ella. Allí nacieron sus hijos, allí siguió viviendo y allí se fue haciendo vieja, se fue gastando y con ella, la casa; allí su corazón se encoge de dolor ante la inminente muerte de su hijo, mientras la casa poco a poco se va cayendo: Celia es la casa y la casa es Celia. Así, en la máxima realización de esa metonimia creada y sostenida a lo largo de la novela (y que se completa en *En noviembre llega el Arzobispo* y en *Celia se pudre*), la casa se cae sin que quede ningún horcón, ni ninguna pared en pie, cuando Celia muere y es llevada al cementerio para ser enterrada.

De otra parte, *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio es una novela en la que la casa es identificada como una metáfora del padre y, con él, del patriarcado. En las palabras utilizadas por el narrador para hacer la descripción del padre, pueden identificarse semas que son compartidos por las palabras que hablan de la casa y sus objetos:

El Padre está sentado en una silla rústica de madera y de cuero templado y sin curtir. El padre tiene sesenta años y es fuerte y duro. Cuando se ponga de pie el Padre será de baja estatura, las espaldas serán anchas, la nuca abultada, el pecho poderoso, la cintura delgada y las piernas ligeramente encorvadas de haber pasado gran parte de sus sesenta años sobre un caballo. Cuando hable la voz del Padre, será áspera autoritaria, hecha de dar órdenes siempre. No hay ternura en el Padre. Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como el guayacán.

Las manos del Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y deben asombrar.

El cuarto donde está sentado el Padre es limpio y el piso está cementado; las paredes están pintadas con cal y no hay ni siquiera un almanaque; en un rincón, al lado de una ventana, hay un aguamanil de hierro con su palangana, su jarra y su balde de peltre blanco. La cama está contra la otra ventana, al lado de la única puerta que da al patio y no a la calle aunque es un cuarto de esquina. La cama es de madera, ancha, resistente, y la estera gruesa que está puesta sobre las tablas está cubierta por una sábana muy limpia. En la cama no hay ni una sola almohada. En este cuarto no vive nadie; es un cuarto deshabitado pero atendido y cuidadoso y aseado diariamente (2003, p. 82).

En este fragmento se ofrecen varios rasgos sobre el padre: es fuerte y duro, de espaldas anchas, de voz áspera y autoritaria y no hay ternura en él; llaman la atención no solo los rasgos que enseguida aparecen sino también la manera como se presentan: “Pero tampoco hay torpeza. Es implacable pero no hay venganza ni amargura en él. Es naturalmente duro como el guayacán. Las manos del Padre son delgadas y tal vez finas, pero sus caricias deben ser dolorosas y de-

ben asombrar”. Sobre el cuarto –del padre– se dice que es limpio, con el piso cementado, la cama es de madera, ancha, resistente, en la que no hay ni una sola almohada. En el cuarto “no vive nadie; es un cuarto deshabitado pero atendido y cuidadoso y aseado diariamente”.

Al recoger los rasgos tanto del padre como de la habitación, es posible reconocer la confluencia de semas en las palabras *fuerte*, *duro*, *áspera* y *resistente*; el uso del adjetivo *ancho* para calificar al padre y a la cama y, finalmente, el uso de frases adversativas – en las que aparecen adjetivos como *delgadas*, *finas*, *atendido*, *cuidadoso* y *aseado*– que refuerza formalmente la relación padre-cama, es decir, la semejanza se establece no solo a través de las palabras sino también a través de la forma como se utilizan. Estos elementos (semánticos y sintácticos) permiten establecer una analogía entre el personaje y el espacio que ocupa: fríos, distantes, casi herméticos, incapaces de provocar algún sentimiento distinto al temor, la rabia o la desolación o una actitud distinta al silencio y la resignación. Aquí caben las palabras de Wellek y Warren: “la casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. Descríbase la casa y se habrá descrito al hombre” (1959, p. 265).

A partir de lo hasta aquí presentado, se hace evidente la relación entre el espacio y el personaje, entendidos como elementos estructurantes y significativos de la novela, desde los cuales pueden reconocerse esos contenidos de tipo cognitivo, emotivo e ideológico que la obra desarrolla y que, según nuestra postura, pueden identificarse y analizarse desde la focalización.

SOBRE LA FOCALIZACIÓN Y EL ANÁLISIS DEL ESPACIO NOVELESCO

Hablar de focalización implica hacer referencia a los conceptos de *perspectiva* y *punto de vista*, tan recurrentes a lo largo de los estudios literarios y a los que la narratología ha dedicado un gran número de trabajos.

Aunque no se pretende aquí hacer una amplia exposición de la historia del concepto crítico de perspectiva o punto de vista, sí es conveniente aclarar que antes de que autores como Pouillon, Todorov, Genette, Mieke-Ball o Rimmon-Kenan, entre otros, desarrollaran el tema, en los siglos XVIII y XIX ya podía reconocerse una preocupación de la crítica narrativa por este aspecto. Así, en los albores del siglo XX, Henry James plantea a los personajes y, en particular, al protagonista, como el foco desde el cual debería presentarse el mundo que habitan, evitando de esta manera la intromisión del autor. De aquí en adelante, la posición y la relación entre el narrador y el punto de vista son objeto de discusión tanto para los escritores como para los críticos.

Aquí es necesario reconocer la importancia de un autor como Gerard Genette, quien en *Figuras III* (1972) propone tres niveles en la obra narrativa: la historia, el relato y la narración, propuesta que le permite, por un lado, identificar las voces de distintos narradores y, por el otro, llamar la atención sobre la confusión presente en los críticos, entre quien cuenta y quien ve. Así, siguiendo a Pouillon y a Todorov, plantea la focalización cero, la focalización interna y la focalización externa, que se identifican con la visión “por detrás”, la visión “con” y la visión “desde fuera” (de Pouillon) y las posiciones del na-

rrador: el que sabe más que el personaje, el que sabe lo mismo que el personaje y el que sabe menos que el personaje (de Todorov).

La *focalización cero*, o visión “por detrás”, se presenta cuando el narrador sabe todo sobre los personajes y tiene la posibilidad de leer en su interior y poner a disposición del lector, incluso aquello que el personaje no se atreve a expresar; esta visión corresponde al narrador omnisciente que todo lo ve y todo lo sabe. La *focalización interna*, o visión “con”, implica que el narrador sabe lo mismo que el personaje, por lo que no sabe la historia en su totalidad y se caracteriza por la elección de un personaje que se convierte en el centro del relato, en el punto desde el que el lector sabe de los otros personajes y de los acontecimientos. Por último, la *focalización externa*, o visión “desde fuera”, se presenta cuando el narrador sabe menos que los personajes, ya que se limita a describir lo que ve desde fuera, a ser un testigo de los hechos, situación que garantiza la objetividad y el realismo en la narración.

En esta propuesta de Genette se hace evidente tanto la relación entre el narrador y el focalizador, como la distinción entre quien cuenta y quien ve; no obstante, en ese momento no establece la diferencia entre el agente que focaliza y el objeto focalizado. Será Mieke Bal el que, en los setenta, proponga la noción de focalizador, al que define como “aquél a quien el narrador delega una función intermediaria entre él y el personaje: el sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos” (citado por Baena, 1998). De este modo, se instaura una categoría propia tanto de la historia como del discurso, necesaria para dar cuenta de la forma como es percibido el mundo por el narrador que lo cuenta

y por los personajes que lo viven y lo habitan; categoría que Genette reconoce, en 1983, como foco de percepción, al preguntarse ya no por quién ve sino por quién percibe.

Al cuestionarse por quién le permite a quién observar qué, Bal (1999) reconoce que los niveles de focalización pueden variar entre la focalización externa y la focalización de personaje¹, identificando entre éstas otras posibilidades intermedias: la focalización ambigua, caracterizada por la dificultad de ubicar al focalizador como externo o como interno (personaje) y la focalización doble, en la que alternan las dos formas de focalización. De otra parte, analizando la situación de la narración en primera persona (y en algunos casos de la figural), la focalización puede presentarse en dos niveles distintos: en el caso de un recuerdo, es posible hallar, en un primer nivel, una focalización externa (el yo que narra) no perceptible, que ya está fuera en el tiempo y en el espacio de la historia, y en segundo nivel, una focalización interna perceptible (el yo que hace parte de la acción). Finalmente, en cuanto a la totalidad de la obra, si ésta presenta focalización interna y el foco no se queda en un solo personaje, se presenta una focalización variable, y si un mismo acontecimiento es contado por varios personajes, se presenta focalización múltiple.

En 1983, Shlomit Rimmon-Kenan publica *Narrative fiction. Contemporary poetics*, un texto en el que presenta una interesante propuesta sobre la ficción narrativa y, en particular, sobre la focalización. Rimmon-Kenan hace un análisis de los tres aspectos o elementos de

la narración: la historia (que incluye todos los hechos contados, con sus personajes), el relato (la configuración de las palabras) y la narración (el acto de contar o escribir la historia). Así, la focalización y la narración son aspectos propios del texto desde los cuales se van desvelando los hilos que tejen la historia.

Rimmon-Kenan, siguiendo a Genette, propone la focalización como la mediación de algún prisma a través del cual se presenta la historia, la cual es verbalizada por el narrador y ha de entenderse más allá de su sentido puramente visual (relacionado con lo óptico, lo fotográfico) para incluir orientaciones de tipo cognitivo, emotivo e ideológico.

Desde esta perspectiva, es necesario reconocer que no es lo mismo responder a las preguntas quién ve y quién habla, aunque son comunes los casos en los que quien habla es la misma persona que ve; es decir, narrar y focalizar son actividades que puede realizar un mismo agente, pero son actividades distintas.

A partir de estos planteamientos, Rimmon-Kenan propone:

- En los casos en que se presenta un narrador que habla en tercera persona y que es al mismo tiempo el centro de la conciencia, este último es el focalizador, en tanto que quien hace uso de la tercera persona, quien tiene la palabra, es el narrador.
- En los casos en que se presenta una narración retrospectiva en primera persona, la focalización y la narración están separadas.
- Entre el centro de conciencia en tercera persona y narración retrospectiva en primera persona, no hay ninguna diferen-

¹ Bal hace uso de la expresión "focalización de personaje" que, a grandes rasgos, no se diferencia de la focalización "interna" de Genette, la que hace un personaje que está ubicado dentro de la historia.

cia en cuanto a la focalización: el focalizador es un personaje dentro del mundo narrado. La diferencia se presenta en cuanto al narrador.

- Las actividades de narrar y focalizar pueden ser combinadas por un mismo agente.

Ya es claro que hablar de focalización implica necesariamente dos elementos: alguien que focalice y alguien o algo que se focalice; en otras palabras, un agente cuya percepción determina la presentación y un objeto percibido y presentado. Estos elementos están implicados en una tipología planteada de acuerdo con dos criterios: la posición en relación con la historia y el grado de persistencia.

En primer lugar, de acuerdo con la *posición del focalizador*, la focalización puede ser *externa* o *interna*. Es externa, cuando se siente cerca del narrador, “focalizador-narrador”, que puede presentarse en primera o en tercera persona; cuando la distancia temporal y psicológica entre el agente narrador y el personaje es mínima o cuando la percepción a través de la cual se ofrece la historia es más la del narrador que la de la misma experiencia. Aquí es necesario aclarar que el lugar en que se ubica el focalizador no es el de la historia narrada. En oposición, la focalización interna implica que el focalizador habite en el espacio de los eventos representados, generalmente a través de un personaje que percibe el mundo en el que vive. En algunos casos, como lectores nos hallamos frente a focalizaciones en las que no es posible reconocer un personaje, pero sí a alguien (posición despersonificada) que percibe *desde muy cerca* los objetos, los lugares, los personajes, etc.

De acuerdo con el *objeto focalizado*, la focalización puede ser *desde fuera* o *desde dentro*

de ese objeto. La focalización desde fuera se centra en las acciones externas en tanto que la interna permite percibir los pensamientos y sentimientos de los personajes. Aquí cabe aclarar que un focalizador externo (focalizador-narrador) puede focalizar el objeto tanto desde dentro como desde fuera, mientras que un focalizador interno puede hacerlo desde fuera y solo desde dentro cuando él es lo focalizado.

Veamos este caso tomado de la novela *En noviembre llega el arzobispo* de Héctor Rojas Herazo, en la que se da paso de una focalización externa desde fuera –en la que el narrador cuenta lo que sucede– a una focalización interna, también desde fuera –“el otro lo miraba avanzar...”–, para terminar en una focalización externa desde dentro –“Se sintió asfixiado...”:

Casi se va de bruces con el violento tirón. Se afirmó con todas sus fuerzas en la rodilla derecha y, echando hacia atrás el torso, trató de eludir el golpe. Las cuerdas silbando, mordieron sus oídos. Se puso en pie con inusitada levedad, como si careciera de peso. El otro lo miraba avanzar, intentando equilibrarse. Trató de sacudirse aquella blandura impetuosa, resoplante, que ahora resbalaba sobre su pecho. Un olor a queso y estiércol, a axilas grasientas y enardecidas, lo aprisionaba confusamente. Se sintió asfixiado por almohadas vivas y hediondas. Con asco, miedo y amenaza en la voz, jadeó las palabras... (1967, p. 13).

En segundo lugar, en cuanto al *grado de persistencia*, la focalización puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*; distinción que es aplicable tanto al focalizador como al objeto focalizado. Así, el focalizador puede ser uno solo, dos o varios y, lo mismo, el objeto focalizado puede ser uno, dos o varios. En el caso pre-

sentado antes, nos hallamos frente a una focalización variable en cuanto al focalizador y fija en cuanto como al objeto focalizado.

De otra parte, cuando Rimmon-Kenan propone las *facetas de la focalización*, se hace patente que está más allá de lo visual al referirse a lo perceptual, lo psicológico y lo ideológico, en relación tanto con el focalizador como con lo focalizado.

La faceta *perceptual* tiene que ver con la extensión sensorial (vista, oído, tacto, olfato y gusto) y está determinada por las coordenadas de tiempo y espacio.

Desde las posiciones externa e interna del focalizador, y en relación con el espacio, la focalización puede tomar la forma de una mirada a vuelo de pájaro o una mirada limitada. En cuanto a la mirada a vuelo de pájaro, el focalizador se ubica en un punto lejano sobre el o los objetos de percepción –posición propia del focalizador-narrador– que le permite ofrecer una vista panorámica o una focalización simultánea de lo que sucede en distintos espacios. Estas visiones panorámica o simultánea, no son posibles, de acuerdo con el autor, si la focalización está fija en un personaje o en una posición despersonificada interna a la diégesis, dado que el personaje solo puede percibir aquello que le permiten sus sentidos². Desde aquí cabe aclarar que la focalización espacial puede variar de la visión a vuelo de pájaro a una o varias limitadas.

El siguiente es un ejemplo tomado también de *En noviembre llega el arzobispo*, de un foca-

lizador-narrador haciendo una focalización simultánea:

En el pueblo, en este preciso instante, todo es tiempo espeso, espeso existir. El designio y el habitante fluyen al unísono. Arde la flor en su tiesto, el enfermo abre sus brazos y sus piernas en el lecho, recibiendo a la muerte –a la que lo hace posible como criatura viva y a la que al fin ha de llegar– en forma de invisibles pelusillas de tedio. La bestia patea en el estercolero, sacudiendo furiosamente su cola (una impaciencia que, sin embargo, no deja de ser estricta pues los flecos de su apéndice golpean, al moverse, en el mismo punto de ambos ijares) para espantar las moscas de su trasero. Caen una fruta que ha alcanzado su madurez, con opaco ruido, en el patio, entre las hojas secas que el aire salino ha bordado de hierro... Y el olvido sobre una frente y el retrato que parpadea y el cigarrón taladrando el sitio elegido en uno de los horcones del comedor... (Rojas, 1967, p. 32)

En relación con el *tiempo*, la focalización externa presenta dos posibilidades: *pancrónica*, si el focalizador es focalizador-narrador o despersonificado, y *retrospectiva*, si es un personaje que *observa* su propio pasado³. En cuanto a la focalización interna, ésta es *sincrónica* con la información regulada por el focalizador, es decir, el focalizador externo dispone de todas las dimensiones temporales de la historia, en tanto que el interno solo cuenta con el presente en que se halla ubicado.

Esa posición pancrónica está presente en *Cien años de soledad*, novela en la que el narrador es también focalizador y tiene la posibilidad, desde el presente en que narra, devolverse al pasado y adelantarse al fu-

2 Esta afirmación no es completamente válida, dado que un personaje puede ubicarse en espacios que le permiten tanto visiones panorámicas como simultáneas, aunque limitadas por las capacidades de sus sentidos.

3 Lo que le permitiría conocer casi la totalidad de la historia y lo acercaría a una posición pancrónica.

turo, posibilidad que le da el conocimiento total de la historia. Es así como narra:

Fue también José Arcadio Buendía quien decidió por esos años que en las calles del pueblo se sembraran almendros en vez de acacias, y quien descubrió sin revelarlos nunca los métodos para hacerlos eternos. Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de zinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quien los había sembrado (García, 1985, p. 38).

En el siguiente fragmento, tomado de *En diciembre llegaban las brisas*, podemos reconocer el caso de una focalización panocrónica, desde dentro, realizada por el narrador:

Aquel fatalismo provocaba en Lina una reacción de miedo, no sorpresa – ya a los catorce años había perdido la facultad de asombrarse ante las cosas que su abuela y sus tías decían– sino un oscuro temor que le hormigueaba en las manos mientras se preguntaba por enésima vez a qué calamidad la habría condenado ya el destino (Moreno, 1987, p. 9).

La *faceta psicológica* está determinada también por dos componentes: las orientaciones cognitivas y emotivas del focalizador frente al objeto focalizado. El *componente cognitivo*, por su parte, alude al conocimiento de la historia; así las focalizaciones externa e interna se asocian a un conocimiento ilimitado o restringido, respectivamente. El focalizador externo sabe todo acerca del mundo representado –así en algunas ocasiones no lo demuestre–, mientras que el interno, en la medida en que hace parte de ese mundo, no puede saber todo lo que a él se refiere.

En cuanto al *componente emotivo*, la focalización puede ser *objetiva* (neutral, no involucrada) o *subjetiva* (coloreada, involucrada); opciones que pueden ser vistas desde el focalizador, externo o interno, o desde lo focalizado, en el caso en que el objeto sea una persona, cuya subjetividad no es menos relevante que la del focalizador. Para ejemplificar estos casos, podemos volver al fragmento de la novela de Marvel Moreno, citada anteriormente, para reconocer a Lina como el objeto del que se focaliza su vida interior.

Cuando el personaje es focalizado desde fuera, la única opción posible es inferir sus emociones a partir de la observación de sus manifestaciones externas, en cuyo caso se expresan a través de formas como “aparentemente”, “evidentemente”, “como si”, “parecía”, etc., palabras que, como lo anota Rimmon-Kenan, Uspensky las llamó “de extrañamiento”. En tanto que si el personaje es focalizado desde dentro, se revela su vida interior, lo que puede hacer un focalizador-narrador cuando penetra en su conciencia (cuya expresión implica el uso de “pensó”, “sintió”, “le pareció”, “supo”, “reconoció”) o el mismo personaje (a través de los monólogos interiores, por ejemplo).

La evaluación de los eventos y los personajes de la historia, a partir de “las normas del relato” entendidas como “un sistema general de ver el mundo conceptualmente”, corresponde a la *faceta ideológica*. El texto narrativo puede presentar una posición ideológica, a través del narrador-focalizador, o varias que se oponen o confluyen a través de los personajes, lo que llevaría a una lectura polifónica del relato.

La forma de ver el mundo o de comportarse en él, las discusiones explícitas, son mane-

ras con las que cuenta un personaje para representar una posición ideológica, en tanto que el narrador-focalizador puede hacerlo a través de la manera como orienta la historia o, también, explícitamente. Aquí cabe traer nuevamente un apartado de *En diciembre llegaban las brisas*, en el que el narrador presenta algunas posiciones de Lina frente a lo que escucha y observa a su alrededor, especialmente en lo que tiene que ver con la vida de las mujeres que conoce (su abuela, las tías, las amigas): “Lina consideraba imperdonable ceder a toda forma de abandono, por mucho que su abuela aludiera a la intervención de aquellas fuerzas misteriosas, especialmente si el abandono conducía a casarse con un hombre como Benito Suárez” (Moreno, 1987, p. 11); posición siempre opuesta a ese fatalismo expuesto por la abuela, que

cuando un acontecimiento cualquiera agitaba la empañada, aunque a primera vista serena superficie de existencias iguales que hacía más de ciento cincuenta años formaba la élite de la ciudad... sentada en una mecedora de mimbre, entre la algarabía de las chicharras y el aire denso, amodorrado de las dos de la tarde, le recordaba la maldición bíblica al explicarle que el suceso, o mejor dicho, su origen, se remontaba un siglo atrás, o varios siglos atrás, y que ella, su abuela, lo había estado esperando desde que tuvo uso de razón y fue capaz de establecer una relación de causa efecto. (1987, p. 9)

Vale la pena reconocer aquí la forma como el narrador alude a la vida de los habitantes de la ciudad, a través de las palabras “empañada”, “serena superficie”, “existencias iguales”, en las que puede entreverse una actitud no solo de desagrado sino también de rechazo: el narrador, con sus palabras y desde su perspectiva, va desnudando esa sociedad elitista que se vanagloria de su posición y que esconde todo lo que critica;

éste, al igual que Lina, se niega a ser cómplice de la farsa y cada vez que tiene la oportunidad, la desenmascara y muestra con todas sus miserias y sus mentiras.

UNAS PALABRAS FINALES

Ya para terminar, es necesario dejar claro en este momento que al plantear el regreso a la focalización, a las propuestas de la narratología, no se pretende forzar las novelas para que entren y se acomoden a un esquema aparentemente rígido; por el contrario, lo que se presenta es una herramienta que reconoce la palabra con la que se configura el texto narrativo, la palabra con la que se da vida a los personajes y se crea el mundo de la ficción; la palabra que, desde recursos tan espléndidos y significantes como la metáfora y la metonimia, se ofrece al lector para que, desde su posición, reconstruya ese mundo y sus aconteceres.

En relación con la palabra, es evidente que a través de la focalización es posible escuchar e identificar las distintas voces en el texto narrativo, ese plurilingüismo del que habla Bajtin (1989) y que

se incorpora a la novela, bien como estilizaciones impersonales cargadas de imágenes de los hablantes, de los lenguajes de los géneros y de las profesiones, y de otros lenguajes sociales, bien como imágenes realizadas de un autor convencional, de los narradores y, finalmente, de los personajes (p. 148).

Palabras desde las que se nombra, se define, se describe, se concretiza, se crea y se recrea el espacio habitado por los personajes; ese espacio que, en algunos casos, construye y en el que se construye, que convierte en su lugar fijo, al que pertenece y en el que se “enraíza”, y que, en otros casos, cuestiona,

desconoce o rechaza, en tanto se siente arrojado, perdido en él y no logra concebirlo como su lugar de habitación, porque para el personaje de la novela como “para el hom-

bre actual, el espacio tampoco es homogéneo, sino que cada lugar en él está impregnado de significados peculiares” (Bollnow, 1969, p. 70).

REFERENCIAS

- Ainsa, F. (1974, marzo). La significación novelesca del espacio latinoamericano. *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, 27 (161), 491-520.
- Ainsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid, España: Gredos.
- Ainsa, F. (2003). *Narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias.
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baena, R. (1988). *Nadine Gordimer: perspectiva, imaginación, identidad*. Salamanca, España: Colegio de España.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Bal, M. (1999). *Teoría de la narrativa*. Madrid, España: Aterra.
- Bobes, M. del C. (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid, España: Gredos.
- Bobes, M. del C. (1993). *La novela*. Madrid, España: Síntesis.
- Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona, España: Labor.
- Cepeda, Á. (2003). *La casa grande*. Bogotá, Colombia: Casa Editorial El Tiempo.
- García, G. (1985). *Cien años de soledad* (13a. Ed.). Bogotá, Colombia: Oveja Negra.
- Genette, G. (1972). *Figures III.*, Paris, Francia: Seuil.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, España: Antoni-Bosch Editores.
- Le Guern, M. (1990). *La metáfora y la metonimia* (5a. Ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1999). *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, España: Cátedra.
- Moreno, M. (1987). *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. New York, EE.UU: Methuen.
- Rojas, H. (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.
- Rojas, H. (1993). *Respirando el verano* (4a. Ed.). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Tacca, O. (1989). *Las voces de la novela*. Madrid, España: Gredos.
- Wellek, R. y Warren, A. (1959). *Teoría literaria*. Madrid, España: Gredos.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.