

NIVELES Y MODALIDADES DE FOCALIZACIÓN. UNA PROPUESTA NARRATOLÓGICA.

Félix J. RÍOS
Universidad de La Laguna.

Se ha convertido ya en *lugar común* esa vieja reflexión que afirma que la novela es la expresión literaria que goza de mayor libertad, la menos sujeta a reglas. Pero este rasgo, que puede parecer a primera vista positivo, arrastra consigo un cúmulo de problemas metodológicos que siguen sin resolverse de modo convincente. En los últimos decenios de este siglo que ahora acaba, la moderna semiótica literaria ha tomado cartas en el asunto, buscando soluciones operativas para el análisis de una serie de fenómenos que consideramos específicamente narrativos, elaborando un *corpus* teórico lo suficientemente denso como para que podamos hablar de una disciplina particular: la *narratología*. Aunque contamos ya con esta nueva disciplina, que la crítica francesa, tan aficionada a estos menesteres, se apresuró a bautizar, sus fundamentos siguen debatiéndose. En los últimos veinte años, la bibliografía se ha incrementado notablemente con aportaciones teóricas, muy poco ensayadas en los textos artísticos, provocando una preocupante inflación terminológica que amenaza con ahogar los resultados prácticos. Los estudios narrativos no pueden convertirse en meros análisis lingüísticos pero tampoco en concepciones abstractas del hecho literario, reduciendo la investigación a los elementos y funciones del relato. Es necesaria una labor de síntesis que permita integrar las distintas perspectivas narratológicas.

Hasta ahora, antes que sintetizar se tiende a simplificar y unificar conceptos no siempre equivalentes. Veamos el ejemplo más conocido. En el mundo hispánico, los conceptos formalistas enunciados por Shklovski de *fabula* y *sjuzet*, la distinción de Forster entre *story* y *plot*, la de Todorov entre *histoire* y *discours* o la de la “nouvelle critique” francesa entre *récit raconté* y *récit racontant* suelen, erróneamente, equipararse, traducándose generalmente con los

términos *historia* y *discurso*. Sobre esta oposición se han elaborado muchas de las concepciones que dan contenido a la disciplina narratológica. Sin embargo, consideramos que otros elementos importantes no encuentran su sitio en esta estructura bipolar elaborada apriorísticamente. Es el caso de los personajes, que llegan a ser eliminados en las teorías más extremas (Tomachevski) al considerarlos simples soportes de los motivos temáticos. Y es el caso, también, de todos los fenómenos que han sido estudiados, hasta ahora, por la crítica estilística y que no pueden ser alegremente despreciados.

Por todo ello, consideramos necesario revisar esta estructuración dicotómica que puede limitar el campo de nuestra joven disciplina.

Buscando concepciones más abiertas o, tal como creemos, más completas, recogemos la triple distinción de Genette (1972:83), Rimmon-Kenan (1983:3) y Bal (1990:13), imbuidas las tres del mismo *espíritu narratológico*. Comparámos su planteamiento, aunque no siempre su desarrollo como se verá más adelante, unificando la terminología mediante la adopción de los tres vocablos más lógicos: *historia*, *relato* y *narración*.

La *historia* es una serie de *acontecimientos* lógicos y cronológicamente relacionados que unos *actores* causan o experimentan. Los acontecimientos se combinan en sucesiones temporales y causales en algún lugar.

El *relato* es una historia presentada de cierta manera, con una ordenación determinada. Aquí se analizará la forma en que se maneja el material histórico, las relaciones temporales y espaciales que se establecen en el relato; la caracterización que convierte a un actor, con rasgos distintivos, en un personaje y el ángulo de visión o *focalización* con que los acontecimientos se presentan.

La *narración* es el texto mediante el cual un *agente narrativo* cuenta una historia. Conoceremos los modelos que adoptan las voces de la narración así como los distintos niveles y representaciones lingüísticas utilizadas. El estudio del texto puede relacionarse con otras disciplinas de orientación lingüística como la estilística.

El *relato* se define en nuestro modelo como la forma en que el autor nos va a presentar los materiales de la *historia*. Es precisamente ahora cuando se entra en materia propiamente *artística*, puesto que las operaciones realizadas en el ámbito de la historia son necesarias pero previas al auténtico análisis narratológico.

Vamos a centrarnos en uno de los aspectos del relato, la *focalización*, que estudia el *modo* en que se relatan los acontecimientos de una historia. Antes de seguir adelante hay que tener en cuenta que debemos separar, por cuestiones metodológicas, dos conceptos que suelen manifestarse conjuntamente, la visión y la voz.

De lo que aquí hablamos es de la visión. En el relato encontramos la respuesta al *¿quién ve?*. El estudio de la voz, *el preguntarse ¿quién habla?*, se analizará en la *narración*.

Como dice Chatman: "(...) el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión. *La perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona*". [1978:164]

No obstante, no debemos reducir el análisis de la *focalización* a elementos estrictamente visuales. Desde el redescubierto Bajtin a Uspenski, se han ensayado distintas metodologías para llevar el problema de la perspectiva a sus justos límites. El esquema que seguiremos, con ligeras variaciones, será el de Rimmon-Kenan (1983:74-82) porque nos parece el más claro y mejor estructurado.

Niveles de focalización

En primer lugar, vamos a distinguir dos niveles de focalización teniendo en cuenta la doble relación *de la historia y el relato con el agente que ve*.

1. *Focalización externa*. El relato se desarrolla a través de una visión que no se encuentra en la historia. El agente que ve, por lo tanto, no es, al menos en ese momento, ni un actor ni un personaje. Este agente, anónimo o conocido, pero fuera de la historia, lo llamamos *focalizador externo*. Hay que tener muy presente que, aunque normalmente identificamos al focalizador externo con un narrador en tercera persona, *no estamos analizando la superficie textual, operación que pertenece a la instancia de la narración* y, por lo tanto, nos podemos encontrar con un fragmento de relato en primera persona que, sin embargo, esté focalizado externamente.

2. *Focalización interna*. El relato se nos presenta a través de un ángulo de visión que está dentro de la historia. Por lo tanto, el agente o *focalizador interno* será respectivamente un personaje o un actor, si tiene o no tiene una función primordial dentro del relato, e incluso un elemento de menor consistencia que hemos llamado *sujeto funcional*, es decir, toda entidad textual que no llega a la categoría de actor ni de personaje pero que realiza algunas actividades dentro del relato o de la narración dignas de mención. Por ejemplo, focalizar fragmentos de un relato o hacer suyos un número significativo de actos enunciativos. En esos casos señalaremos su presencia y la función asignada a cada uno de ellos. Por otro lado, tampoco puede hablarse de la primera persona como el mecanismo exclusivo de la focalización interna.

Una vez que hemos definido las dos formas de focalización típicas, debemos estudiar el *grado de persistencia* de cada una de ellas porque, como es evidente, en un relato pueden mezclarse las visiones. Hablaremos así de tres grados de focalización.

1. *Focalización fija*. El focalizador, externo o interno, no varía en todo el relato.

2. *Focalización variable*. Se produce una alternancia entre dos o más focalizadores. Rimmon-Kenan dice que "(...) it can also alternate between two predominant focalizers, (...)" (1983:76) pero entendemos que puede darse una permutación entre un número mayor de focalizadores.

3. *Focalización múltiple*. En este caso no sólo se produce una multiplicidad de perspectivas, fenómeno que podría acercarnos al grado anterior, sino que asistimos al relato de *los mismos acontecimientos* a través de distintos focalizadores.

Modalidades de focalización

Como ya hemos dicho más arriba, la perspectiva del relato no puede limitarse a los elementos puramente visuales. El concepto es mucho más complejo puesto que estamos trabajando con un *sistema artístico de signos*. Y la complejidad reside, entre otras cosas, en la extensión y variedad del campo de estudio ya que "(...) todo texto aparece introducido en una cierta estructura extratextual cuyo nivel más abstracto puede definirse como *tipo de concepción del mundo, imagen del mundo, modelo de cultura (...)*" y "(...) una de las leyes fundamentales del texto artístico es su *irregularidad*, la yuxtaposición de elementos heterogéneos desde el punto de vista de la construcción." (Lotman, 1970:323,337).

El análisis de estos elementos heterogéneos ha sido hecho, entre otros, por Uspenski (1970) y Chatman (1978) pero nosotros seguimos el esquema de Rimmon-Kenan (1983) porque recoge y completa las clasificaciones anteriores.

1. Modalidades de percepción.

1.1. *Componente espacial*. Teniendo en cuenta la posición del focalizador en relación con lo que nos cuenta, hablaremos de *visión panorámica* y *visión limitada*.

La visión panorámica se corresponde con la clásica posición del focalizador externo que es, a la vez, el narrador. Normalmente la encontramos al principio o al final de un relato. Se produce una focalización simultánea de cosas que suceden en distintos lugares. Ahora bien, no siempre adopta la focalización

externa este procedimiento panorámico. Un actor o un personaje con “poderes sobrehumanos” podría gozar de esta visión pese a focalizar internamente el relato.

De manera similar, un focalizador externo puede darnos una visión limitada del relato pese a estar fuera de la historia.

Lo que sí se produce con relativa frecuencia es el cambio de focalización espacial de la visión panorámica a la observación limitada, así como el cambio de sujetos.

1.2. Componente temporal. La focalización es *pancrónica* si el focalizador dispone a su antojo de las dimensiones temporales de la historia. Normalmente este fenómeno se da en la focalización externa pero no hay ninguna razón que niegue la posibilidad de focalización pancrónica interna.

La focalización *sincrónica* es aquella que tiene que estar en sincronía con el focalizador que la realiza, limitarse a contarla a medida que la *vive* su agente. Obviamente esta modalidad *parece* corresponder a la focalización interna pero también podemos encontrarnos un focalizador externo y sincrónico. No hay por qué aplicar las “leyes de la razón” a un texto artístico.

2. Modalidades psicológicas.

2.1. Componente cognitivo. El análisis psicológico trata, entre otras cuestiones, aspectos que tienen que ver con el conocimiento. De manera general, la focalización interna posee un *conocimiento restringido* a las posibilidades del sujeto mientras que en la focalización externa *no hay límites*. Pero no siempre tiene que ser así. No olvidemos que ya no estamos analizando la historia, que imponía la lógica “humana”. Ahora estamos en el espacio del relato el cual tiene sus propias leyes y no debe justificar a nadie una supuesta e imprescindible racionalidad. Aquí disentimos de Rimmon-Kenan cuando afirma que el conocimiento de un focalizador interno “(...) is restricted by definition: being a part of the represented world, he cannot know everything about it.” ¿Y por qué no puede?, nos preguntamos nosotros.

2.2. Componente emotivo. Siguiendo con los criterios lógicos de una mente racionalista, la focalización externa será *objetiva, neutral*, ocupándose exclusivamente de los acontecimientos externos y dejando que las emociones, los sentimientos se deduzcan de ellos. La focalización interna será subjetiva y nos dará la visión del sujeto que focaliza. En la práctica no se da una diferencia tan radical. A veces, un observador aparentemente objetivo, externo, penetra en la conciencia de sus personajes y nos hace partícipes de sus emociones. De la misma forma, un focalizador interno puede, a través de las llamadas por Uspenski *palabras de extrañamiento* (v.gr. “aparentemente”, “como si”, “parecía”,...) buscar una posición más objetiva.

3. Modalidades ideológicas.

Una determinada concepción del mundo se nos muestra no sólo mediante la caracterización de los personajes sino también a través de la forma en que los acontecimientos de la historia se nos presentan en el relato.

El caso más simple es el del focalizador que presenta la historia a través de un punto de vista ideológico dominante: el suyo. El resto se subordina a su privilegiada visión. Esta modalidad de relato suele realizarse mediante la focalización externa.

Los casos más complejos reflejan una pluralidad de ideologías que responden a las distintas perspectivas que pueden articularse en el relato. No hay una visión unitaria sino que, como diría Bajtin, debemos hacer una lectura polifónica del relato.

El problema que intentamos resolver o, al menos, aclarar con esta comunicación se plantea al hablar de las relaciones entre niveles y modalidades de focalización.

Se dice que un focalizador externo es, por definición, portador de una visión panorámica y pancrónica, con un conocimiento ilimitado y objetivo y un punto de vista ideológico dominante. Por el contrario, un focalizador interno se caracteriza por su visión limitada y sincrónica, con un conocimiento restringido y subjetivo y un punto de vista plural, puesto que en el relato pueden multiplicarse las perspectivas, según el actor o personaje que focalice.

Este esquema no se ajusta a la realidad, como lo prueban las múltiples excepciones que se señalan cuando saltamos al análisis concreto y particular de un texto narrativo.

Genette tropieza con el mismo problema en su análisis del relato de Proust. Su solución se asemeja a la de Uspenski y Rimmon-Kenan puesto que habla de *alteraciones*, de "(...) una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, (...) Los dos tipos de alteración concebibles consisten bien en dar menos información de la que en principio es necesaria, bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización que rige el conjunto." (1972:249)

¿Cómo puede hablarse de un *código*, es decir, de un conjunto de reglas, que *autoriza* una supuesta coherencia que, por lo que parece, debe tener el relato?

Esta *autolimitación* del crítico francés ha sido también advertida por Reisz de Rivarola, aunque para otros fines, cuando nos dice que Genette "(...) sólo admite que haya focalización cuando el producto de la actividad focalizadora muestra las naturales limitaciones de una conciencia modelizante que opera con categorías humanas (...)" (1987:135)

Nosotros creemos que no hay una correlación exacta entre los dos niveles principales, externo e interno, y los distintos aspectos modales reseñados, tal y

como se afirma en la mayoría de los textos teóricos que guían nuestra estructuración. Todos se mezclan y relacionan y nuestra labor consistirá en la clara percepción de cada uno de ellos hasta donde sea posible. No podemos ordenar o desentrañar el mundo de un novelista, con sus múltiples facetas, guiados por una mentalidad cartesiana. Es un esfuerzo inútil y a menudo contradictorio.

Intentaremos demostrar nuestras afirmaciones a través del estudio de la focalización en dos novelistas canónicos, Cervantes y Pérez Galdós.

Esta elección no es fruto de la casualidad ni de nuestros gustos particulares. Hemos escogido dos autores *clásicos* para comprobar que nuestra tesis se refleja no sólo en los textos experimentales y vanguardistas del siglo XX sino en el mismo corazón del género novelístico.

En el *Quijote*, el autor, Miguel de Cervantes, aparece como focalizador únicamente en la dedicatoria que le hace al Duque de Béjar, texto que está fuera del relato propiamente dicho.

En el Prólogo comienza el juego.

“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote (...)”

En este apartado estamos ante una focalización variable. Por un lado nos encontramos con un focalizador externo con respecto a la historia de Don Quijote, un escritor que se dispone a realizar un prólogo para una obra *verdadera* que él se limita a recoger y publicar.

Este escritor/recopilador es, a su vez, un personaje que protagoniza la historia del Prólogo. Por lo tanto se trata de una focalización interna con respecto a ese relato en el que se nos narran los problemas que encuentra el escritor para acercar al lector una obra sin erudición ni doctrina, pero *verdadera*. Problema que resolverá un amigo gracioso y bien entendido. Ya se está jugando con la verdad y la mentira.

Del capítulo primero al octavo se utiliza la focalización múltiple, ya que el personaje-escritor focaliza externamente la historia del hidalgo recopilando una información que le llega a través de *varios* autores, como él mismo afirma.

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, ó Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; (...) [I,1]

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha, (...) [I,2]

Este focalizador externo tiene una visión limitada desde el punto de vista espacial, temporalmente es pancrónico, su conocimiento de los hechos es restringido, emotivamente es subjetivo e ideológicamente refleja la pluralidad de los distintos autores que, supuestamente, han recogido la historia de Alonso Quijano.

Pero, acabando el capítulo octavo, la estructura se complica. Hasta ese momento el relato se desarrolla mediante la focalización externa de capítulos anteriores. Pero, acabadas las fuentes en las que supuestamente bebe el recopilador, se acaba el juego y se detiene el relato, dejando al vizcaíno y al Quijote con las espadas en alto.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviera entregada a las leyes del olvido, (...) [I,8]

En el capítulo noveno, el escritor/recopilador adopta la focalización interna para contar su historia y continuar con la del héroe manchego: el hallazgo del manuscrito arábigo.

Terminado el capítulo, aparece un nuevo focalizador, también externo, Cide Hamete Benengeli, que cogerá las riendas del relato y no las abandonará, en líneas generales, hasta el final. Este focalizador parece adoptar las modalidades que luego se consideraron típicas de toda visión externa, es decir, un componente espacial panorámico, temporalmente pancrónico, con un conocimiento ilimitado e ideológicamente dominante.

No es, sin embargo, un informador objetivo, tal y como nos advierte ese supuesto recopilador.

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; (...) cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, (...) [I,9]

Veamos todo el proceso esquemáticamente:

Dedicatoria: AUTOR.

Prólogo: NARRADOR/RECOPIADOR. FOCALIZACIÓN INTERNA. FIJA.

Capítulos I-VIII: NARRADOR/RECOPIADOR + VARIAS FUENTES. FOCALIZACIÓN EXTERNA. MÚLTIPLE.

Capítulo IX: NARRADOR/RECOPIADOR. FOCALIZACIÓN INTERNA. FIJA.

Capítulo X y siguientes: CIDE HAMETE. FOCALIZACIÓN EXTERNA. FIJA.

Las modalidades de focalización utilizadas en cada caso responden a la libre voluntad de su creador y nunca a ese supuesto código que debe garantizar

la coherencia del texto. ¿Por qué se abandona la focalización múltiple que proporcionan los distintos narradores/recopiladores de la historia? Porque desde el capítulo VII, un nuevo personaje se ha incorporado a la novela para aportar su particular punto de vista, el escudero Sancho Panza.

Las complejas combinaciones utilizadas por Cervantes, esas *construcciones a lo Borges* que tan magistralmente estudiara Segre (1974), demuestran que no podemos encerrar el fenómeno artístico en moldes tan estrechos.

El caso de Pérez Galdós es también muy significativo. El escritor realista publica en 1895, en su madurez, una obra irregular, *Nazarín*, que merece una mayor atención de la crítica.

En la primera parte, nos encontramos con un focalizador interno, el amigo de un periodista que conoce el ambiente donde se mueve el estafalario sacerdote. Incluso llega a hablar con el protagonista del relato. La visión es espacialmente limitada, temporalmente sincrónica, con un conocimiento restringido y subjetivo e ideológicamente plural, ya que conocemos el punto de vista del reportero, el de la dueña de la casa de huéspedes y el de un gitano viejo al que se le pide su opinión acerca del carácter y las intenciones de Nazarín.

Pero al acabar esta primera parte, antes de iniciar el relato propiamente dicho, se nos hacen una serie de reflexiones que tienen mucho que ver con todo lo visto hasta ahora.

‘¿Quién demonios ha escrito lo que sigue? ¿Ha sido usted, o el reportero, o la tía Chanfaina, o el gitano viejo?’ Nada puedo contestar, porque yo mismo me vería muy confuso si tratara de determinar quién ha escrito lo que escribo. No respondo del procedimiento; sí respondo de la exactitud de los hechos. El narrador se oculta. La narración, nutrida de sentimiento de las cosas y de histórica verdad, se manifiesta en sí misma clara, precisa, sincera. [:33]

A partir de ese momento, el relato será focalizado por un narrador externo que, sin embargo, tiene una visión limitada, temporalmente sincrónica, con un conocimiento restringido y subjetivo e ideológicamente plural, puesto que deja hablar, actuar y reflexionar libremente a sus personajes.

Como en el relato cervantino, aquí Galdós juega con el concepto de verdad histórica como fórmula de distanciamiento crítico. Esta posición la mantiene a lo largo de toda la novela, como se observa en los dos ejemplos seleccionados.

Nazarín es detenido en uno de los pueblos que visita. Antes de ingresar en la prisión, habla con el alcalde. El narrador adopta el papel de cronista objetivo y dice:

(...) sostuvo con él el diálogo que a continuación se transcribe. [:159]

Más adelante continúa con el mismo planteamiento.

Malísimo alojamiento tenían los infelices presos en Móstoles (o en donde fuese, que también esta localidad no está bien determinada en las crónicas nazaristas), (...) [:194]

Esta supuesta objetividad se contradice con las frecuentes intervenciones del narrador. Veamos dos casos muy evidentes.

Ni mientras Nazarín hablaba, ni mucho después, dijo Andara esta boca es mía, demostrando con su silencio el vago temor que la exhortación produjo en su alma. [:44]

Al pasar el puente, unos mendigos que allí ejercían su libérrima industria le miraron sorprendidos y recelosos, como diciendo: (...) [:70]

No se puede aceptar la palabra del narrador sino que debemos analizar el relato para comprobar sus afirmaciones. La focalización que proponía el narrador interno al acabar la primera parte se complica y contradice en el desarrollo de la historia.

Hasta aquí estas reflexiones que sólo pretenden mostrar, con los pocos ejemplos recogidos de dos novelistas paradigmáticos, las infinitas posibilidades artísticas de relación entre niveles y modalidades de focalización que pueden hallarse en los textos narrativos de cualquier época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1987). *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1605). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta. 1990.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. 1989.
- LOTMAN, Yuri (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo. 1978.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1895). *Nazarín*. Madrid: Alianza. 1986.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1983). "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional", recogido en AA.VV. (1987).
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: METHEUN.
- SEGRE, Cesare (1974). *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta. 1976.
- USPENSKI, Boris (1970). *A poetics of composition*. Bloomington: Indiana University Press. 1973.
- VILLANUEVA, Darío (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona: Aceña/Júcar.