

Para algo usé la cuchara

por Ezequiel Vila

¿Por qué hablar de narratología?

Hablar de narratología en nuestro ecosistema académico es exponerse en dos flancos. Por un lado, el culto celoso de un post-estructuralismo que supuestamente nos libró de la prisión de las estructuras mira con recelo cualquier interés por la anquilosada teoría formal, la cual, desde esta perspectiva, es acusada de simplificar el objeto en fórmulas absurdas de escaso interés explicativo y, en el mejor de los casos, ignorar las individualidades de cada texto en función de buscar órdenes comunes (por esto mismo sería reaccionaria, frente al progresismo de estas corrientes). En la vereda de enfrente están aquellos desencantados por lo que arrojan las mareas del post, quienes con frecuencia esperan encontrar en la narratología una suerte de llave maestra que finalmente nos deje abrir la carcasa del texto y nos revele la naturaleza del motor que empuja cada uno de sus engranajes (este *ver realmente* se percibiría en el lenguaje formulaico, donde la hipótesis de lectura se disfraza de teorema matemático). Evidentemente, la narratología no debe ser ninguna de estas dos cosas; pero no es casualidad que estas opiniones (un tanto exageradas aquí) se dividan, grosso modo, en el claustro de profesores las primeras y entre los alumnos las segundas.

Los estudios post estructuralistas recuperan elementos centrales de la tradición estructuralista (tales como la noción de sistema, la distinción lengua/habla o el concepto de signo lingüístico) para reverlos y modificarlos con muchísima fortuna en varios casos. Sin embargo, el abandono de la mayoría de las reflexiones despertadas por el análisis estructural del relato y la narratología no es producto de una usurpación. Las lecturas post estructuralistas no han traído nuevos conceptos que expliquen lo que la vieja teoría formal explicaba; solo han quedado allí restos de definiciones mal recordadas, asistemáticas, incompletas, mitificadas. Este abandono nos arroja en un panorama similar al que el formalismo quiso barrer.

El carácter de nuestros instrumentos metodológicos es siempre discutible, pero el verdadero problema es desentendernos de esos presupuestos y esperar que nuestra ignorancia resuelva la incertidumbre: el problema de los actantes o el de la entidad del narrador de un relato no son automáticamente abolidos por el paso de una moda; al contrario, continúan asomándose en las lecturas de cualquier crítico, opte éste por afrontarlos o no.

Tanto las críticas como las esperanzas encuentran lugar en la narratología por una razón: allí se manifiesta el fantasma de la cientificidad de los estudios literarios. Quizás sea momento de abrazar nuestra modesta cientificidad y aceptar que el uso de herramientas cuyo funcionamiento ha sido desarrollado previamente a su aplicación nos puede permitir componer lecturas que no dependan exclusivamente de nuestra creatividad. El microscopio es sólo un juego de lentes

móviles, y aun así, no podemos pensar el estudio de los organismos sin él. Pero, entender al microscopio como imagen de las ciencias naturales en su totalidad también es un error. Mieke Bal finaliza su introducción a *Teoría de la narrativa* diciendo:

Una interpretación no es nunca más que una propuesta («creo que el texto significa esto»). Si una propuesta se basa en una descripción exacta podrá entonces ser comentada. La teoría que se presenta aquí es un instrumento para hacer descripciones y, como tal, inevitable, pero solo indirectamente, conduce a la interpretación. (Bal, 1998:17)

La preocupación por la narratología, entonces, no está motivada por una u otra interpretación sino por la necesidad de cierto *fair play* en el trabajo del crítico. El ojo del biólogo siempre estará por encima del aparato, sin embargo es la lente la que permite la discrepancia en la comunidad científica. Sin querer hacer alarde de los símiles con las ciencias naturales, la indagación que sigue peca de muchas de las cosas que se le reprochan a la narratología y no cumple con las esperanzas que se depositan en ocasiones sobre ella; sin embargo, el interés por esta presentación, lejos de querer dar por tierra los ataques o realizar los sueños rotos, es poner el acento en el “juego limpio” al que refiere Bal. Para volver a pensar la productividad de esta teoría me propongo desarrollar el abordaje de los diferentes niveles en que Mieke Bal descompone la narración y luego señalar algunas aplicaciones de estos conceptos fuera de la literatura.

Acontecimientos, focalización y narración

Mieke Bal es una académica holandesa que reunió estudios clásicos y contemporáneos de narratología y análisis estructural del relato para discutirlos y aportar varias ideas con el fin de armar una teoría narratológica homogénea. Quizás la contribución más interesante de este trabajo haya sido la prolijidad con que algunos elementos muy difundidos de la teoría formal han sido sistematizados. Un caso significativo es el de la relación entre los acontecimientos, la focalización y la narración. Me detendré en el funcionamiento de estas categorías para mostrar un caso de la operación del método y poder extenderme brevemente al respecto de sus fines prácticos.

Bal nos dice que el problema al cual nos enfrentamos cuando se presentan acontecimientos en un relato (desde el lanzamiento de una piedra hasta el desarrollo de una guerra mundial) es que siempre se lo hace desde un recorte puntual, desde una perspectiva concreta. La percepción, como proceso psicológico, siempre es un acto subjetivo modificado por lo habitado que esté el sujeto al acontecimiento (frecuente/extraordinario), a su desarrollo individual (niño/adulto), la historia personal, etc. La relación entre los elementos presentados y este punto de vista desde el cual se los presenta es lo que Mieke Bal llama focalización. Mientras que los acontecimientos pertenece al orden de la Fábula (objetos y procesos en su relación lógica), el concepto de focalización se opone en el nivel de la Historia (el del ordenamiento de los hechos) al concepto de narración

en el nivel del Texto (el de su presentación efectiva). Al pensar en este concepto no nos concentramos en la voz de quien cuenta lo que leemos si no que nos detenemos en el lugar desde el cual se aprecia la acción. En una descripción adecuada de los niveles del relato “el agente que debe recibir un rango diferente al del agente que *narra*” (Bal, 1998:109, mis cursivas).

En el ejemplo

(a)

[Karl Rossmann] vio de pronto a la diosa de la libertad, que desde hacía rato venía observando, como si ahora estuviese iluminada por un rayo de sol más intenso. Su brazo con la espada se irguió como con un renovado movimiento, y en torno a su figura soplaron los aires libres.

(Kafka, *América*)

quien cuenta no es un actor involucrado en el proceso, se trata de un agente externo (lo sabemos por el uso de verbos en tercera persona). Sin embargo, el punto de vista es necesariamente el de Karl, puesto que es él quien observa a la diosa: es su percepción la que atiende a la iluminación y la que entiende el acercamiento hacia la estatua y su elevación en el horizonte como si ésta estuviera levantando el brazo armado. Estas apreciaciones son propias del personaje, que focaliza, no del narrador.

Nos dice Bal: “El sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula o fuera de él.” (1998:110) Cuando se da el primer caso hablamos de focalización interna o focalización de personaje (FP), es decir, un actor de la fábula es quien opera de conmutador perceptivo para la narración. En cambio, cuando los acontecimientos se perciben a través de un agente ajeno a los acontecimientos de la fábula, hablamos de focalización externa (FE).

(b)

1. En ese punto, se despertó. Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompasado y unánime, cortado por algunas voces de mando, subía de la Zeltnergasse.

2. Era el amanecer; las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga.

(Borges, “El milagro secreto”)

En b.1 los acontecimientos que se representan luego de que Jaromir despierte del sueño son verosimilmente percibidos por él. En b.2, en cambio, se presentan los mismos acontecimientos bajo la percepción de un FE que le otorga significado a esos movimientos. Jaromir puede percibir los ruidos pero no puede ver los ejércitos desde su habitación. El agente que ve las tropas nazis no es asimilable a

ningún personaje presente en la secuencia. Se trata de un focalizador externo.

Es muy común que el relato se ordene en una intercalación de FE y diferentes FP. Estos cambios de focalización pueden alternarse de a largos períodos (el ejemplo clásico es una novela policial en que cada capítulo exprese la visión de un personaje distinto sobre el mismo hecho y que finalmente recoja la apreciación objetiva del crimen) o bien sucederse en un breve fragmento y hasta convivir en la misma oración:

(c)

1. Todos ellos, entonces, bajaron lentamente las manos; Karl en cambio persistió en su primera actitud.

2. El jefe de personal lo miró incrédulo por cierto, pues Karl le parecía demasiado miserablemente vestido y también demasiado joven para ser ingeniero;

3. sin embargo no dijo nada, quizá por gratitud,

4. porque Karl, al menos en su opinión, le había traído a los aspirantes.
(Kafka, *América*)

En (c) vemos cómo la focalización pasa de ser externa (1) a reproducir el punto de vista del jefe de personal (2) de una oración a la otra, pero a mitad de la segunda el punto de vista sale de la subjetividad del ingeniero. Esto nos lo indica el quizá de (3), si mantuviéramos la FP [jefe de personal] éste no podría dudar sobre si su accionar es o no motivado por la gratitud. En (4) volvemos al focalizador FP [jefe de personal], lo sabemos porque la razón se la da el personaje a sí mismo. Se nos ofrece, en la narración, el contenido de lo que experimenta el jefe de personal.

Bal nos sugiere que así como podemos clasificar la focalización por el agente que la realiza, también podemos clasificarla por el carácter de su objeto. Tanto en (a) y (b) como en (c) 1, 2 y 3 el focalizador apunta a un objeto que está fuera de sí mismo, que es visible para todos los espectadores del episodio. Llamamos a ésta focalización perceptible (F-p). Sin embargo en (c) 4, tenemos acceso a una realidad interior de la conciencia del focalizador. Esta variable (presente en sueños, fantasías, recuerdos, pensamientos o sentimientos) es llamada focalización no perceptible (F-np).

El carácter perceptible del objeto es importante para el uso de la información que hace un relato, permite que el lector acceda a información vedada o conocida por los personajes. En este sentido, Bal sostiene que la focalización posee “un fuerte efecto manipulador” (115).

Puede darse el caso de que el objeto focalizado sea otro focalizador. En el ejemplo (c2) no accedemos directamente a la percepción del jefe de personal sino mediados por un focalizador externo que primero nos presenta al personaje.

(c)

1. Todos ellos, entonces, bajaron lentamente las manos; Karl en cambio persistió en su primera actitud. (FE-p)

2.a El jefe de personal (FE-p)

2.b lo miró incrédulo por cierto, pues Karl le parecía demasiado miserablemente vestido y también demasiado joven para ser ingeniero; (FP-p)

3. sin embargo no dijo nada, quizá por gratitud porque, (FE-p)

4. Karl, al menos en su opinión, le había traído a los aspirantes. (FP-np)

Pero esta ordenación no está yuxtapuesta sino que posee niveles jerárquicos. Podemos organizar este ejemplo de la siguiente forma:

(c)

FE-p [Todos ellos, entonces, bajaron lentamente las manos; Karl en cambio persistió en su primera actitud.]

FE-p [El jefe de personal

FP(JdP)-p [lo miró incrédulo por cierto, pues Karl le parecía demasiado miserablemente vestido y también demasiado joven para ser ingeniero;]

sin embargo no dijo nada, quizá por gratitud, porque

FP(JdP)-np [Karl, al menos en su opinión, le había traído a los aspirantes.]]

[FE p]

[FE p [FP(JdP) p] [FP(JdP) np]]

En la primera línea la focalización externa tiene como objeto a los postulantes y a Karl. A partir de la segunda, en cambio, el FE cambia su objeto hacia el jefe de personal, quien a su vez focaliza tomando como objeto primero a Karl y luego a sus propios pensamientos. En (c3) el objeto focalizado (JdP) se mantiene pero deja de ser a su vez un focalizador (no tenemos su punto de vista). El FE vuelve a delegar la focalización hacia FP(JdP) en (c4). Este fenómeno de ida y vuelta entre los mismos focalizadores es llamado por Bal focalización intercalada.

Bal (1998:126) nos dice que el narrador siempre es una primera persona (“Yo narro” como sujeto tácito de toda narración), que en todo caso un narrador puede

narrar sobre otro, pero siempre será sujeto de su acto de narrar. La diferencia, entonces, se encuentra únicamente en el objeto de emisión. Cuando un narrador no se refiere a sí mismo (es decir, no es un elemento de la fábula) hablaremos de un narrador externo (NE). Cuando sí se encuentre dentro de la fábula hablaremos de narrador interno o narrador personaje (NP).

(e)

Ella se detuvo, se apoyó de codos y su mirada penetró el paisaje: miró al cielo y me miró a mí, y vi sus ojos llenos de lágrimas: puso su mano en la mía y dijo "¡Klopstock!".

(f)

Werther llamó a su criado cerca de las 10; mientras lo vestía le dijo que iba a hacer un viaje de algunos días y que debía por lo tanto arreglar la ropa y alistar maletas (...)

(Goethe, *Las penas del joven Werther*)

Mientras que en (e) el narrador coincide con un actor (Werther, NP predominante a lo largo de la novela) en (f) la historia es narrada por alguien ajeno al drama de Lotte y el joven suicida; se trata de un NE. En el caso de la narración, el carácter de perceptible o de no perceptible lo dará la aparición explícita o no en el texto del narrador. En el caso de Werther las referencias a sí mismo son numerosísimas. En cambio el NE de (f) no hace mención a sí mismo y por lo tanto es np. En cambio en (g) contamos con un NE que se hace presente en el nivel del texto.

(g)

He reunido con cautela todo lo que he podido acerca del sufrido Werther y aquí se los ofrezco, pues sé que me lo agradecerán; no podrán negar su admiración y simpatía por su espíritu y su carácter, ni dejarán de liberar algunas lágrimas por su triste suerte.

(Goethe, *Las penas del joven Werther*)

Como sucedía con la focalización, también encontramos niveles en la narración. En (e) tenemos dos niveles:

(e)

«NP (Werther-p) Ella se detuvo, se apoyó de codos y su mirada penetró el paisaje: miró al cielo y me miró a mí, y vi sus ojos llenos de lágrimas: puso su mano en la mía y dijo «NP (Lotte-p) "¡Klopstock!".]»»

(Goethe, *Las penas del joven Werther*)

«NP (Werther-p) «[NP (Lotte-p)]» »

Veamos ahora cómo se entretajan los niveles de focalización con los niveles de narración:

(e)

«NP (Werther-p) [FP (Werther) Ella se detuvo, se apoyó de codos y [FP (Lotte) su mirada penetró el paisaje: miró al cielo y me miró a mí], y vi sus ojos llenos de lágrimas: puso su mano en la mía y dijo «NP (Lotte-p) "¡Klopstock!".» »
«NP (Werther-p) [FP (Werther) [FP (Lotte)] « NP (Lotte-p) » »

Las distintas combinaciones entre actores, focalizador y narrador nos ofrecerán situaciones narrativas diferenciadas. En este caso en que los tres confluyen en un mismo agente, Bal (1998:130-132) señala que se trata de una situación autobiográfica: alguien se encarga de contar (nivel del Texto) lo que él mismo percibió (Historia) y actuó (Fábula). Dependiendo de cuál/es de estas actividades puedan adjudicárseles al agente narrativo, se establecerá el tipo de situación narrativa (testimonio, invención, etc.). El relato de Werther, sin embargo, deja entrar las impresiones y la misma voz de su amada, por lo tanto esta situación autobiográfica se ve afectada por pequeños cruces testimoniales, aunque siempre bajo el efecto manipulador de la focalización del protagonista, que se encuentra en el nivel superior de la representación de los hechos.

Pensar en otros dispositivos narrativos

Como se filtra en el repaso de estas categorías, existe una relación manifiesta y bastante explorada entre los modos de focalización/narración y los géneros literarios. Las situaciones narrativas (que Bal no termina de enumerar, quizás por inabarcables) y sus mutaciones arrojan datos acerca del armado prototípico de ciertos géneros. Por ejemplo, una hipótesis sencilla que se desprende de lo explicado podría ser que mientras que el relato fantástico le debe mucho a la focalización interna, el cuento maravilloso en su afán de otorgarle legalidad a lo mágico apela mayormente al focalizador externo.

Pero también existen cruces significativos con otros lenguajes narrativos. Si bien la narratología de Bal se limita a textos lingüísticos, existen tradiciones paralelas en narratología de otras artes. El cine produjo su propia narratología ya a partir de los trabajos tempranos de Christian Metz. La focalización es reconocida como un componente central, puesto que todo lo que observamos en la pantalla está siendo percibido por una entidad muda que puede ubicarse detrás de un FE ubicuo o seguir la percepción de un personaje continua o alternadamente. La cámara en mano que caracterizó tanto al grupo Dogma como a la marketinera *Blair Witch* son usos muy marcados de la focalización interna. La narración de personaje es un recurso frecuente, pero el cine no es ajeno a la narración externa. Claro que los resultados son dispares. *Historia extraordinarias* de Mariano Llinás fue criticada y alabada por convertir al narrador externo en un recurso dominante a lo largo de toda la película. En cambio, *Dune*, la adaptación de la primer novela de la saga de Frank Herbert, resultó desconcertante para muchos de sus espectadores por emparchar problemas en la adaptación del guión con intempestivos resúmenes de la trama a cargo de un narrador externo.

En el teatro la focalización se da a través de los gestos y las miradas de los personajes, pero también por medio de la iluminación o el uso de elementos escénicos (Pavis, 2007:208). La narración externa es moneda corriente en el Teatro Épico y sus epígonos, pero tiene un antepasado reconocible en el coro antiguo. Pavis desarrolla estos problemas en algunos de sus estudios.

Tanto el teatro como el cine poseen una tradición narratológica muy sólida que facilita el pasaje de estas categorías. Sin embargo, podemos ensayar un traslado similar con otros dispositivos. Los videojuegos han tomado mucho de la tradición fílmica, pero sus propias características comerciales logran que el cambio de una focalización externa a una interna constituya una variable muy llamativa en el producto. Si bien esto ocurre con otros dispositivos, quizás en ningún otro este cambio comporta cambios tan significativos en la recepción. Un videojuego en “primera persona” como el *Medal of Honor* es irreconciliable para el jugador con la saga *Metal Gear* y sus planos altos contrapicados, a pesar de su parecido argumental. Las consecuencias de estos cambios en un mismo videojuego son muy llamativas, el jugador siente que ya no está jugando lo mismo, sensación que se traduce en alusiones como “ese nivel que se ve distinto”. Pero la focalización intercalada, más allá de desautomatizar, puede ser utilizada para distinguir al desarrollo principal del juego de un bonus stage; el *Shinobi* (Sega, 1987) utilizaba con un éxito memorable este recurso.

El comic también suele renunciar al uso de narradores externos, pero no es poco común la utilización de ellos a través de los “cartuchos”: cajas de texto, normalmente cuadrangulares para diferenciarlas de los “globos” de estilo directo. Es decir, existe una convención gráfica que permite la incorporación de este elemento literario. Habitualmente el recurso se ocupa de los fragmentos de tesis, puesto que la descripción se considera cubierta por la ilustración, pero no siempre es así. La focalización es un problema fundacional de la historieta, la cual incluso se adelantó a ciertos trucos de la técnica fílmica (Fell, 1977:115-137) gracias a estas preocupaciones. También existen las características nubes de pensamiento o los bordes difusos en las viñetas cuando el autor quiere incluir focalizaciones de personaje sobre objetos no perceptibles.

En los juegos de rol, los cuales son fundamentalmente narrativos, el relato por defecto es referido por un narrador externo (el master o director de juego) que le cuenta a los jugadores lo que sus personajes perciben, es decir, se mantiene siempre dentro de los límites perceptivos de unos pocos focalizadores internos. Si bien la relación «NE (FP) » es muy estable, abundan los NP, sin embargo, la utilización de focalizadores externos es inaudita, ya que rompe con el pacto de juego: la posibilidad de percibir aquello que los personajes no perciben, si bien no atenta contra el relato, quiebra el aspecto lúdico de la práctica.

Como se ve en este breve esbozo, distintas prácticas narrativas están asociadas a combinaciones de actores, focalizadores y narradores más o menos fijas. Además de darnos parámetros estables para analizar el manejo de la información y la

circulación de voces en el texto, atender a estas relaciones puede ser extremadamente útil a la hora de realizar transposiciones, darnos una norma a la que comparar producciones particulares o reflexionar acerca de la interpelación que un género o un dispositivo establece con sus lectores en un sentido amplio.

Bibliografía

Bal, Mieke, 1998. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

Fell, John, 1977. *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres tiempos.

Pavis, Patrice, 2007. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires, Paidós.