

Progresión en el distanciamiento del narrador en algunos textos europeos

Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue

graciela.mayet@yahoo.com.ar

Resumen

La cantidad de información que el narrador ofrece en el relato y la dosificación de la misma es un aspecto sumamente interesante en la evolución de la narrativa en el siglo XIX. Desde entonces, las técnicas narrativas fueron abandonando la omnisciencia para ceder el paso a una visión más fragmentaria pero más acorde con un concepto de la realidad actual. La omnisciencia de algunos escritores era producto de una ingenua visión de lo real y de la ilusión de pensar que es posible abarcar un mundo narrado.

Luego de Balzac, los escritores de narrativa buscan nuevas técnicas que desplacen el lugar omnímodo del narrador para ceder el puesto a la visión de los personajes, pues advierten que estas parciales y, a veces, ambiguas visiones, son más acordes con nuestra percepción del mundo. No obstante, es necesario aclarar que ya en 1815 Jane Austen introduce en *Emma* la moderna técnica del estilo indirecto libre y el narrador focalizado en algún personaje.

Desde un narrador omnisciente, como es el caso de las novelas de Balzac o Dickens, hasta uno notablemente distanciado, como es el de los relatos de Henry James, hay matices en la cantidad y el modo como la información sobre el mundo narrado llega al lector. La omnisciencia es “un punto de vista ilimitado” (Friedman: 1975) luego la omnisciencia neutral, con ausencia de intrusiones del narrador, es el paso siguiente que encontramos, aunque aún no plenamente con Flaubert. Con Henry James llegamos al punto de vista, notable avance en el distanciamiento del narrador. Esta técnica jamesiana es más acorde con un concepto actual de la realidad que, como sabemos, es una construcción del lenguaje y, por lo tanto, ambigua y parcial. Henry James utiliza a algunos personajes como “reflectores” o espejos a través de los cuales nos son mostrados los demás personajes o la realidad representada de modo que tenemos distintas visiones fragmentadas y ambiguas que nos permiten reconstruir el mundo ficcional.

Abstract

The amount of information that a narrator offers in the plot and the quantity of it are a very interesting aspect in the evolution of the narrative in the 19th century.

Since that moment, the omniscience was losing relevance in front of narrative techniques that hold a fragmentary vision agreeing with an authentic conception of the reality. Among some writers, omniscience was the result of a naive vision of the reality and the illusion of being able to transmit an entire narrative world.

After Balzac, the writers looked for new techniques which displaced the role of the omniscient narrator and left that place to the point of view of the characters because these partial and ambiguous visions are according to our perception of the world.

Nevertheless, it's important to say that, in 1815, Jane Austen introduces the modern technique of free indirect speech and the focus of attention from a character.

From an omniscient narrator, as in the Balzac or Dickens novels, or another one so much distant as in Henry James's plots, there are nuances, for the reader, in the quantity and in the

way of giving information about the fictional world. The omniscience is “an unlimited point of view” (Norman Friedman: 1975) after that we have the neutral omniscient without the interference of the narrator. This is the next step we find, in the Flaubert’s plots, but not at all. Henry James starts to use the point of view, a very important advance in the distant narrator. This James’s technique agrees with our conception of the reality that, as we know, is a language’s construction and so it is an ambiguous and parcial knowledge. Henry James uses some characters as “reflectors” or mirrors through which we can see another characters of the fictional world so that we can have different fragmented and ambiguous visions which allow to us rebuild the imaginary world.

Para desarrollar este trabajo, tomaremos algunos escritores representativos del siglo XIX que permitan demostrar cómo la técnica narrativa fue evolucionando desde un narrador que no abandona la omnisciencia a aquél que se aleja para que los personajes se muestren por sí mismos, por medio del punto de vista que corresponde a una visión del mundo narrativo acorde con el concepto de la realidad actual, es decir, una construcción del lenguaje por lo tanto limitada y condicionada por éste.

Cuando nos abocamos a la lectura de un relato, recibimos una serie de informaciones sobre el mundo narrado. Sin embargo, un aspecto importante del relato es la cantidad de esa información como también la dosificación de la misma pues se ofrece en diversos grados de limitación ya que ningún narrador ofrece toda la información desde un comienzo. De ahí entonces que el punto de vista es lo que orienta los datos que presenta el narrador. Gérard Genette define el punto de vista como una “restricción narrativa” o selección de la información narrativa. (Genette 1989: 203). De este modo, la perspectiva o punto de vista se define como un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa.

A través del tiempo, fue variando la figura del narrador aunque no en forma abrupta, desde un narrador omnisciente hasta uno notablemente distanciado. Decimos no en forma abrupta pues anteriormente a la narración totalmente omnisciente como la de Balzac hubo escritores que combinaron esta técnica con otras donde la omnisciencia cedía paso a la visión de uno o más personajes, como es el caso de Jane Austen en *Emma*.

Sabemos que la omnisciencia “es un punto de vista ilimitado, y, por ende, difícil de controlar”, afirma Norman Friedman (1975: 25). En esta técnica, el narrador nos informa acerca de las ideas, emociones de los personajes como así también de las suyas propias, ideas que pueden o no estar explícitamente en la historia en curso. Balzac, Stendhal, Dickens, como muchos escritores del siglo XIX, interpolaban opiniones personales independientes de la acción narrativa, por lo tanto, separables de ésta. Es lo que Macheray llama “enunciados ideológicos” (1966: 290) y Barthes, “códigos culturales” de una sociedad (1986: 15).

El aspecto más sobresaliente de la omnisciencia es la disposición permanente del autor a intervenir personalmente entre el lector y la historia, incluso cuando plantea una escena a la que expone tal como la ve y no como los personajes la ven. Balzac es uno de los ejemplos más conocidos de la técnica del narrador omnisciente. Según Lukacs, el narrador balzaciano sitúa al hombre en escena en su totalidad sin tender ni a la interiorización ni a la exteriorización excesivas, representándolo en forma integral, con los conflictos inherentes a su situación espacio-temporal (1979: 9).

Balzac presenta, como muchos otros narradores del realismo decimonónico, en primer lugar, el espacio donde ha de desarrollar el relato: la casa de huéspedes donde viven, entre otros pensionistas, el señor Goriot y el estudiante Eugenio de Rastignac. Asimismo sitúa el año en que suceden los acontecimientos: 1819. La magistral presentación muestra el deterioro del

edificio de la pensión, su abandono y suciedad para poder mostrar luego, de acuerdo con el determinismo ambiental, cómo viven y cómo son los huéspedes, llegados de todos los rincones de Francia. Ambos, pensión y pensionistas, como también la dueña de la pensión, son una unidad indivisible como la quiere la técnica del realismo. Dentro del pobre cuadro de la pensión, se destaca el sufrido personaje de Goriot quien atrae la atención de Eugenio porque soporta pacientemente burlas y bromas de los demás pensionistas. En relación con esta situación, Balzac presenta el primer enunciado ideológico, vinculado con el maltrato que sufre Goriot, donde expone acerca de las injusticias sociales que se manifiestan en el desprecio y la falta del respeto a los más débiles e indefensos, algo que Sófocles dice claramente en *Edipo* al referirse a que la gente hace caer sus golpes sobre el humillado. El siguiente enunciado ideológico se relaciona con la señora Vauquer, la dueña de la pensión, y alude a la extraña conducta de algunos individuos que –como ella– confían en los extraños en lugar de hacerlo con quienes los rodean.

¿Qué se propone Balzac con esta novela? Sin duda, hacernos conocer los “misterios de París”. Goriot resulta un enigma para todos porque él representa uno de los dramas de la sociedad parisiense: sus hijas, encumbradas con casamientos con hombres de fortuna y título, son desgraciadas pues sus maridos no las aman y, además, exigen a Goriot dinero, llevándolo a la mayor pobreza y soledad. El narrador, por medio del aprendizaje que hace Eugenio de la sociedad parisiense, irá mostrándonos todo cuanto de oculto y corrompido tiene París. Además, el narrador tematiza la ignorancia del joven provenzal que descubre siempre algo nuevo y desconcertante. Asimismo, revela enigmas al narratario que también ignora mucho acerca del “lodazal de París”, dirigiéndose repetidamente al lector. En primer lugar, dice que todo cuanto cuenta no es ni ficción ni novela: “All is true”, es tan verdadero que sus elementos puede reconocer cada uno en su corazón o lo interioriza sobre los repliegues del corazón humano: “sabedlo, una mujer enamorada es más ingeniosa para crearse dudas que hábil para cambiar de placer” (Balzac 1981: 62).

El narrador balzaciano exhibe el deseo de enseñar, pues en el desenlace, cuando se precipitan los desastres para las hijas de Goriot y el final para el padre, él dice, poco antes de morir, al reclamar la presencia de sus hijas: “La sociedad, el mundo se basan sobre la paternidad; todo se derrumba si los hijos no quieren a sus padres” (Balzac 1981: 223).

Otro provinciano en París es Julián Sorel, el héroe de *Rojo y Negro* de Stendhal. Este personaje es presentado con una mirada cómplice, comprensiva y afectuosa por parte de un narrador omnisciente que, a veces, nos acerca a la intimidad de los personajes, principalmente de Julián, por medio de introspecciones y soliloquios. Esta técnica, raramente empleada por Balzac, era frecuente en la narrativa inglesa del siglo XVIII. Julián es un héroe que lucha en pos de unos principios básicos sobre cómo progresar en un mundo hostil y cerrado para todos cuantos no tuvieran un nacimiento privilegiado y una cuantiosa fortuna. Esos principios básicos son el deber que se debe a sí mismo de hacerse de una posición y la hipocresía, máscara que lo protege como una coraza en la lucha en el campo social.

El narrador stendhaliano nos abre el panorama del imaginario pueblo de Verrières, escenario de los primeros triunfos de Julián. Progresivamente irá abandonando los exteriores y a algunos personajes con sus intrigas pueblerinas y capitalinas (Besançon y París), para detenerse a mostrarnos los combates íntimos del héroe en pos de la conquista de la señora de Rênal, primero, y de Matilde de la Mole, después, cuando se instala en París. Asimismo, muestra la inquietud de la señora de Rênal, desde su interior, ante la evidencia de las intenciones de Julián. A veces, el narrador se vale de un personaje testigo que descubre el desasosiego o las luchas íntimas de los personajes, como la señora Derville, quien advierte los cambios en su amiga enamorada: “La vio hablar con Julián. La palidez sucedía al rubor más

intenso. La ansiedad se pintaba en sus ojos, clavados en los del joven preceptor” (Stendhal 1983: 85). Y un poco antes: “¡Lo ama, la infortunada!, se dijo la señora Derville”. Un capítulo que muestra magníficamente los pasos del enamoramiento de una y la conquista de otro, a través de distintas técnicas como el punto de vista, las introspecciones y soliloquios de los personajes, es el capítulo XI “Una velada”. El mismo narrador emite su opinión sobre el desconcierto de la señora Derville y su amiga, como también de Julián, perturbado por las emociones del día. Es entonces cuando emerge la voz del narrador: “Tal era el efecto de la fuerza y, si me atrevo a llamarla así, de la grandeza de movimientos pasionales que conturbaban el alma del joven ambicioso. En el interior de aquel personaje singular, casi todos los días había tormenta” (Stendhal 1983: 72). De inmediato, el narrador ofrece el punto de vista de Julián cuando toma la mano de la señora de Rênal y luego una introspección nos muestra sus dudas sobre tomarle o no nuevamente la mano. Después pasa al interior de la señora de Rênal y a otra introspección en la que se pregunta si ama y cómo es diferente este amor al que experimenta por su marido. Más adelante, el narrador completa la información sobre esta mujer: “Ninguna hipocresía venía a alterar la pureza de aquella alma ingenua, extraviada por una pasión que nunca había experimentado” (Stendhal 1983: 74).

La mayor diferencia entre Balzac y Stendhal está en el profundo y minucioso análisis de los personajes y el estudio de la evolución de la pasión que hace el segundo, limitando el marco exterior y los ambientes, excepto –como se dijo– al inicio de la novela y en forma muy general. En Stendhal no hay un determinismo ambiental que, junto con el personaje, conforma una unidad. En este autor, se advierte la vuelta de tuerca sobre el mismo relato que dan los epígrafes y títulos los cuales anticipan y subrayan algunos acontecimientos de los capítulos. Este acercamiento a las almas de los personajes hace que el narrador juzgue y opine sobre las acciones de los mismos: “Julián seguía obstinándose en representar el papel de un don Juan, él, que en su vida había tenido ninguna amante. Estuvo necio por demás durante todo el día” (Stendhal 1983: 92). Tan cerca está este narrador de sus personajes que a veces, como en el capítulo XV “El canto del gallo”, intercala su voz intrusiva que califica o descalifica al personaje. Veamos un ejemplo en que culmina el pasaje con una orientación del narrador hacia sí mismo al preguntarse y responderse:

“¡Dios mío! Ser feliz, ser amado, ¿no es más que esto?” Ese fue el primer pensamiento de Julián al volver a su habitación. Se encontraba en ese estado peculiar en que cae el alma cuando acaba de obtener lo que durante mucho tiempo deseó (...) “¿No habré faltado en nada a lo que me debo a mí mismo? ¿Habré desempeñado bien mi papel?” ¿Y qué papel? El de un hombre acostumbrado a ser brillante con las mujeres. (Stendhal 1983: 97)

Mas no es sólo este detenerse en el personaje. Además el narrador hace retrocesos en el tiempo, como en el capítulo XVI “Al día siguiente”, para volver sobre los personajes y sus emociones. Asimismo, tematiza la ignorancia de los personajes, la tontería de Julián al preguntarse si había desempeñado bien su papel y la inexperiencia de la señora de Rênal: “Si hubiera tenido un poco de mundo (que una mujer de treinta años suele tener en los países civilizados) se hubiera estremecido pensando en la duración de un amor que sólo se sustentaba de sorpresa, arrobamiento y amor propio” (Stendhal 1983: 101). Por lo dicho antes, Stendhal continúa la línea de las novelas psicológicas del siglo XVIII, iniciada con *La princesa de Clèves* (1662), aunque avance en las técnicas narrativas a través del punto de vista que facilita al lector el conocimiento de los personajes. En efecto, el narrador stendhaliano informa también sobre sus sentimientos, pensamientos y percepciones contando con la libertad de darnos a conocer sus propias ideas y emociones las cuales pueden o no estar explícitamente relacionadas con el relato.

El siguiente paso hacia lo que Friedman llama la omnisciencia neutral consiste en la ausencia de intrusiones del narrador quien habla impersonalmente en tercera persona. No obstante, usa el marco de la omnisciencia neutral de modo que interviene personalmente entre el lector y el relato, exponiendo las escenas tal como las ve y no tal como sus personajes las ven. Estos dos últimos tipos de omnisciencia son los que Genette reúne como focalización cero.

Como ejemplo de la técnica de omnisciencia neutral, puede mencionarse el cuento “Un corazón sencillo” de Gustave Flaubert. Hacia el final, el narrador presenta la escena de la procesión desde la mirada de Felicité. Es una visión ingenua, propia de una humilde sirvienta, con el vocabulario correspondiente a su condición de analfabeta. Cuando Felicité agoniza y ya no ve, el narrador ofrece la visión de la custodia desde el punto de vista de su acompañante, Simona. En *Madame Bovary*, el narrador inicia el relato en primera persona del plural, un “nosotros” que representa al grupo de condiscípulos de Charles en el colegio, que observa la llegada del nuevo alumno y subraya la torpeza con que se desempeña. La descripción de la boina es una metonimia de la figura completa de Charles, siendo este desplazamiento un acertado recurso de Flaubert. Luego de este pasaje, el narrador omnisciente se hace cargo del relato para presentarnos a los padres de Charles, explicando así los rasgos del hijo por medio de la historia de sus progenitores.

Cuando Charles conoce a Emma, entonces el narrador nos ofrece la figura de la heroína a través de la mirada del médico Charles Bovary. La boda de los dos personajes es descrita por el narrador omnisciente que exhibe su neutralidad, pues no hace comentario alguno como también ocurre a lo largo de la novela, excepto unas pocas intromisiones que señalaremos. Hasta el capítulo cinco, inclusive, el narrador sólo presenta a Charles luego de la boda, refiriéndose en estilo indirecto libre a su vida, hasta entonces tan poco satisfactoria, y el giro que había dado al casarse con esa “encantadora mujercita a quien adoraba” (Flaubert 1983: 42). Omite deliberadamente toda referencia al sentir de Emma. No obstante, en el capítulo seis presenta la infancia y educación de la joven Rouault, sus lecturas y ocupaciones. Luego ya no abandona a la heroína hasta el final en que vuelve sobre Charles luego de la muerte de Emma. En estos capítulos hay ejemplos de lo que Genette llama “focalización interna variable” pues muestra desde los personajes la visión que tienen de otro u otros. Así, la vida de los esposos es vista desde la mirada de la madre de Charles, a través del estilo indirecto libre, la cual se manifiesta escandalizada por el tren de vida que llevaba su nuera. Para Emma, la vida conyugal resultaba aburrida y una acertada metáfora de Flaubert lo ilustra: “El hastío, araña silenciosa, tejía su tela en la penumbra por todos los rincones de su corazón” (Flaubert 1983: 54).

El narrador omnisciente flaubertiano no abandona su visión sobre los pueblos donde van a vivir Charles y Emma: Tostes, Yonville-l’Abbaye, situándonos en la región y hasta da su opinión sobre los quesos de Neufchâtel en una de las pocas intromisiones que hace. Más adelante, el uso del contrapunto con que se presentan los diálogos de León y Emma, por un lado, y el grupo de personas de la posada, por otro, distancia al narrador para dejar que sus personajes se muestren por sí mismos, técnica que se repite en la escena de la feria de los comicios agrícolas, cuando alternan entre sí el diálogo de Rodolphe y Emma, las conversaciones de la calle y el discurso del funcionario.

Hay otro momento en que el narrador exhibe su saber y tematiza, en este caso, la ignorancia del personaje como también la imposibilidad del lenguaje. Ese momento corresponde a los amores de Emma y Rodolphe en que se muestra cómo viven en forma diferente la relación:

Aquel hombre tan experto no era capaz de aquilatar las diferencias, que, bajo expresiones semejantes, pueden darse entre un sentimiento y otro. Como muchos labios libertinos y venales le habían susurrado cosas por el estilo, no prestaba más que

un tenue crédito a la ingenuidad con que aquellas eran pronunciadas. (Flaubert 1983: 227)

La famosa escena del coche que le valió a Flaubert un juicio por inmoralidad es un momento perfecto de visión del narrador únicamente desde el exterior. El coche cerrado recorre sin parar diversas calles y bulevares, sorprendiendo a los provincianos con su loco deambular que se prolonga hasta fatigar al cochero. Otro ejemplo del distanciamiento narrativo es la muerte de Emma, presentada con total objetividad por un narrador que no manifiesta ninguna emoción ni hace comentario alguno. Esta escena es una muestra de la manera como se había documentado Flaubert para describir una agonía por envenenamiento.

Las escasas intervenciones del narrador para emitir opiniones demuestran que aun en el caso de Flaubert persiste la omnisciencia aunque ya ha tomado bastante distancia con respecto a los personajes y a la materia narrativa, especialmente por el uso del estilo indirecto libre y las escenas de diálogo. No obstante, el relato avanzará más en el distanciamiento con Henry James. Tomemos la novela *Las alas de la paloma* para ilustrar esta afirmación. Esta novela presenta la focalización interna variable, como la denomina Genette, pues el relato está focalizado o visualizado en varios personajes, produciéndose así un desplazamiento focal. En esta estupenda novela, el narrador se introduce en los personajes que se constituyen en espejos o reflejos de la conciencia de los demás. Como todo espejo, estas conciencias de papel nos muestran interpretaciones variadas y fragmentadas del personaje observado, en este caso, mayoritariamente Milly Theale. La habilidad de James es mostrar mucho de lo que hacen y pasa en los personajes con un mínimo de sustancia narrativa. Para lograr este efecto, el narrador se esfuma, descubriéndonos los velos de sus personajes, interviniendo sólo para darnos la interpretación indirecta y oblicua de los acontecimientos. De este modo, la realidad no está situada en las cosas sino que es una imagen integrada en la conciencia del observador, imagen que resulta ambigua y poco aprehensible. Esta técnica produce también la impresión de que la información es retaceada al lector.

Henry James avanzó después de Flaubert en la técnica del estilo indirecto libre de modo que en James hay un uso extendido de este recurso que ocupa un gran espacio narrativo. Con el estilo indirecto libre, el narrador se escabulle para dejar pensar y percibir a sus personajes. La voz del narrador permanece adherida a la del personaje sin que desaparezca totalmente dentro de la de éste. No obstante, Henry James no abandona totalmente la omnisciencia. A veces, el estilo indirecto libre presenta una mayor complicación al aparecer mediado por un personaje. Un ejemplo de esta técnica la hallamos cuando, a través de la mente de Densher, que escucha hablar a Kate, nos llegan como en un eco las palabras de la joven, de modo que pasan esas palabras antes por el interior del joven:

Y ella volvió a contarle todo o esta vez, según le pareció a él, más que todo: la vergüenza que el padre había llevado a su casa, su extravagancia, su crueldad y su malignidad; la penosa situación de la madre, abandonada, despojada, indefensa, demasiado insensata para gobernar un hogar como el que les había quedado... (James 1967: 96)

A través de la mente de Milly, el narrador muestra las impresiones que la joven tiene de otros personajes como Mrs. Lowder, Kate y lord Mark. Asimismo, mezclando su voz a la de lord Mark, el narrador nos hace conocer lo que piensa éste de la protagonista.

La evolución del narrador desde la omnisciencia pura hasta el punto de vista según la técnica de Henry James, en que los personajes son reflejos de la conciencia de los demás, señala un avance que se corresponde con la evolución del concepto de realidad que, como sabemos, es una construcción del lenguaje y, por lo tanto, ambigua y parcial. De este modo, James abre el

camino a nuevas formas de distanciamiento narrativo como encontramos en James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner, por nombrar a los más célebres.

Bibliografía

Balzac, Honoré de. *Papá Goriot*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral, 1981.

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1986.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983.

Friedman, Norman. "Point of view in fiction. The development of a critical concept", Publisher Association, 1955.

Genette, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode". En *Figures III*. París: Du Seuil, 1989.

James, Henry. *Las alas de la paloma*. Buenos Aires: Troquel, 1967.

Lukacs, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Traduit de l'allemand par Paul Laveau. Préface de l'auteur (1951). París: F.M. petite Collection Maspero, 1979.

Macheray, Pierre. "Les paysans de Balzac: Un texte disparate". En *Pour une théorie de la production littéraire*. París: Maspero, 1966, pp. 287-327.

Stendhal. *Rojo y negro*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983.