

TIEMPO DEL RELATO Y PERSPECTIVA NARRATIVA EN LA LITERATURA EN PRIMERA PERSONA

ELENA CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz
elena.cuasante@uca.es

Abstract: Using as a base relevant studies on narrative theory and specific studies related to the autobiographical genre, this work sets out to perform a detailed analysis of the formal features of first person narratives. To be more concise, we have centred our analysis on two narrative categories that are most relevant to the autobiographical genre, that is, narrative tense and narrative perspective. The final objective of this study is to identify the dominant formal features of each variant of the autobiographical genre, and, to do this, we shall consider, on the one hand, the range within the genre, and on the other hand make a distinction between fiction and non-fiction.

Keywords: autobiography; narrative theory; plot order; focalisation; fragmentary genres

1. Tiempo del relato y tiempo de la historia: el orden de los acontecimientos

Estudiar el orden temporal de un relato supone, según se desprende de “Discours du récit” de G. Genette, confrontar el orden de disposición de los acontecimientos en el discurso narrativo con el orden de sucesión de éstos en la historia, siguiendo para ello las indicaciones implícitas o explícitas que el propio relato contiene. No se trata en absoluto de una tarea gratuita: más que una realidad efectiva, la existencia de un relato estrictamente lineal es una hipótesis de trabajo, pues la mayoría de los textos suelen contener anacronías—formas de discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato—que se remiten a dos tipos fundamentales: la prolepsis o anticipación de un acontecimiento ulterior, y la analepsis o evocación de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos encontramos (Genette 1972:78–82).

En un principio, y según se desprende de la teoría literaria que se ha interesado por el ámbito de las literaturas del yo, la estructuración temporal del relato en primera persona está estrechamente ligada a los condicionantes que cada género impone. Si bien esto es en parte cierto, hay que evitar el peligro de caer en simplificaciones demasiado categóricas, pues incluso dentro de los géneros más formalizados la libertad de la que dispone el escritor es bastante grande. Si tomamos al pie de la letra lo que se afirma en algunos trabajos, la autobiografía y la novela permiten una libertad total, mientras que en el diario o en la correspondencia el escritor tendría que adaptarse forzosamente a la cronología. Tal idea no se corresponde completamente con la realidad de los textos. Si admitiremos, sin embargo, que el carácter fragmentario del diario y de la correspondencia influye sobre la disposición narrativa del relato, y que en este sentido ambos géneros se comportan de manera diferente a la autobiografía o las memorias. Por eso, en las páginas que siguen, los analizaremos de manera independiente.

En los géneros no fragmentarios como la autobiografía y las memorias, la cuestión del orden está fuertemente condicionada por la separación temporal entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura. Escribir es recuperar un pasado lejano, en una actividad que se remite por completo a esa facultad incierta que es la memoria. Como afirma Ph. Lejeune, “lejos de estructurarse en forma de historia, la memoria posee una riqueza y una complejidad que el relato lineal sólo puede traicionar” (1971: 77).¹ El orden en que los acontecimientos se presentan a la memoria no es en absoluto el mismo orden en que dichos acontecimientos se han vivido, y en este sentido son conocidos los permanentes esfuerzos de algunos autores a la hora de mantener la coherencia de su relato (Rousseau o Stendhal). De hecho, D’Intino (1998: 164) señala que, dominada por la obsesión del orden cronológico, la autobiografía es probablemente el género que produce una mayor cantidad de comentarios metanarrativos destinados justificar cualquier opción contraria al puro suceder de los acontecimientos de fecha en fecha.

En este mismo sentido, May (1979: 75) cita un pasaje de la autobiografía de Julien Green especialmente significativo:

Sin duda habría que poner un poco de orden en estos recuerdos, pero no me siento capaz. Tengo la impresión de que todo surge ante mí al mismo tiempo. ¿Cómo encontrar un orden cronológico a todo esto? [...] A mi memoria acuden demasiados recuerdos para poder ordenarlos, quiero decir que una cronología

¹ “La mémoire n’est pas structurée comme une histoire, elle a une richesse et une complexité qu’un récit linéaire ne peut que trahir” (La traducción es nuestra).

rigurosa acabaría con cualquier espontaneidad. Prefiero contar los hechos tal y como vienen a mi mente.²

Ya decía G. Gusdorf que el pecado original de la autobiografía es el de la coherencia lógica, pues la reconstrucción del pasado, en la medida en que tiene lugar desde el presente, se convierte en una actividad “ilusoria” (Gusdorf 1956/1971: 231–232), en un proyecto en parte contradictorio. Como bien resume May (1979: 76–77):

La verdad es que la condición primera de la autobiografía es la de hacer frente a un dilema irresoluble: o bien someter la caprichosa proliferación de los recuerdos a un determinado orden, faltando con ello a la veracidad, o bien renunciar a un orden que no existe en la experiencia real y faltar así a la inteligibilidad. Es comprensible que el autobiógrafo, que por lo general escribe para un lector, opte casi siempre por la primera de estas opciones.³

La elección preferente del orden cronológico garantiza una inteligibilidad óptima, y no sólo para el lector, como afirma May, sino también para el propio autor, que utiliza la escritura autobiográfica como un instrumento que le ayude a encontrar el sentido de su vida. Por otra parte, el orden cronológico sería la disposición natural de un género que, según han mostrado historiadores de la autobiografía,⁴ hunde sus raíces en la biografía.

Y sin embargo, ya en textos autobiográficos antiguos se dan relatos que obedecen a configuraciones diferentes a la cronológica, actitud que ha ido acentuándose con la evolución del género. Más aún en la práctica contemporánea, en la que a veces la autobiografía se entiende menos como una reconstrucción del pasado que como una nueva forma de expresión. Poco a poco, la crítica ha ido catalogando esos otros órdenes, en los que el elemento configurante del relato no es ya la mera contigüidad temporal.

² “Sans doute faudrait-il mettre un peu d’ordre dans ces souvenirs, mais je ne m’en sens pas capable. J’ai l’impression que tout se présente à moi en même temps. Et la chronologie dans tout cela, où la trouver? [...]. Trop de souvenirs me reviennent à l’esprit pour que je veuille les mettre en ordre, je veux dire qu’une chronologie rigoureuse tuerait toute spontanéité. J’aime mieux raconter les choses telles qu’elles me passent par la tête.”

³ “Le vrai semble être que la condition même de l’autobiographie est de faire face à un dilemme insoluble: ou bien imposer au foisonnement capricieux des souvenirs un ordre quelconque et manquer ce faisant à la vérité; ou bien renoncer à la recherche d’un ordre qui n’existe pas dans l’expérience vécue et manquer ce faisant à l’intelligibilité. L’autobiographe écrivant en général pour communiquer avec un lecteur, on comprend que ce soit la première de ces options qui soit le plus souvent choisie.”

⁴ Es el caso de May (1979: 63) y D’Intino (1998: 163).

El primero en ofrecer una tipología temporal de la autobiografía es May, que recoge cinco casos fundamentales en los que el orden cronológico es sustituido tal o parcialmente por otras formas de configuración:

1. Orden temático: es el que los autobiógrafos privilegian cuando agrupan sus recuerdos a partir de temas como defectos, virtudes, amigos, enemigos, etc. (*Mi vida* de Cardan, *Confesiones de un autor* dramático de H.-R. Lenormand).
2. Orden asociacionista: orden más libre en el que el autobiógrafo prefiere dejarse llevar por la asociación de ideas, digresiones, etc. (*La autobiografía de Benjamin Franklin*, *Memorias de la vida de Duclos, escritas por él mismo*).
3. Orden lógico o didáctico: el que organiza los recuerdos con vistas a una interpretación óptima (*Si el grano no muere*, de André Gide, *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir).
4. Orden obsesional: el que permite desvelar las obsesiones y estados de consciencia que habitan la mente el autor (los cuatro libros de *La Regla del juego*, de Michel Leiris, en los que el recuerdo se guía a menudo por la pura analogía fonética).
5. Orden *ad hoc*: el que se adopta no para contar el desarrollo de una vida, sino para reflejar ciertos aspectos de la misma (*Antimemorias*, de André Malraux, donde lo que interesa es la interrogación sobre la muerte y la significación del mundo).

Con ser bastante amplia, la tipología de May no agota en absoluto la casuística del orden en la autobiografía. Hernández Rodríguez (1993: 107–108), por ejemplo, se refiere puntualmente al conocido texto *Roland Barthes por Roland Barthes*, autobiografía fragmentada en la que los recuerdos se disponen siguiendo el orden del alfabeto. A este caso añade D’Intino (1998: 165–166) otros también frecuentes y no recogidos por May:

1. Orden espacial, en el que los recuerdos se agrupan en torno a los diferentes lugares que el autor ha conocido, y que para él son poseedores de valores sentimentales o simbólicos (*Memorias* de Casanova).
2. Orden “literario”, muy propio de los escritores y filósofos, y en el que la rememoración sigue el itinerario de los diferentes libros publicados,

de suerte que la autobiografía se convierte casi en una guía de lectura (*De mi vida*, de Nietzsche).

3. Orden “retratístico”, donde la representación de la evolución propia se articula sobre la semejanza o contraste con modelos ajenos, sean éstos amigos, conocidos o personalidades históricas (*Poesía y verdad*, la autobiografía de Goethe).

Tanto la autobiografía como las memorias proponen una revisión total de la experiencia, una reconstrucción del pasado desde presente. El recorrido del narrador entre ambos polos es completamente libre, y ello tanto en lo referente a la analepsis—movimiento natural de la narración retrospectiva—como a la prolepsis:

[...] en la narración autobiográfica retrospectiva, *toda* la vida permanece presente en la memoria, incluso cuando se narra un segmento único. La anticipación es pues “inevitable”, y de hecho el contrapunto de la narración y los saltos adelante hacia un presente aún vivo confiere a muchos textos autobiográficos un regusto de “realidad”⁵ (*Ibid.* : 64–65)

Genette hace una afirmación similar, que sin embargo conviene relativizar: “El relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación por su declarado carácter retrospectivo, que autoriza al narrador a hacer alusiones al futuro y particularmente a su situación presente, que de alguna manera forman parte de su función” (Genette 1972:106).⁶ En este pasaje, la narración retrospectiva se identifica de manera demasiado apresurada con el relato en primera persona en general, lo que supone extender indiscriminadamente el empleo de la prolepsis. Hay formas de la narración homodiegética que no son puramente retrospectivas, y en ellas—caso del diario de no ficción—la prolepsis sólo aparece en forma de discurso profético.

En la autobiografía y en las memorias, las posibilidades textuales son pues infinitas, cosa que sucede igualmente con sus equivalentes dentro de la ficción, es decir, con la novela autobiográfica y la novela-memorias. De

⁵ “[...] nella narrazione autobiografica retrospettiva, tutta la vita rimane presente nella memoria, anche quando se ne narra un singolo segmento. L’anticipazione è dunque ‘inevitabile’; e proprio il contraltare di narrazione e salti in avanti verso un presente ancora vivo e incerto dà a molti testi autobiografici un inconfondibile sapore di ‘realtà’”

⁶ “Le récit ‘à la première personne’ se prête mieux qu’aucun autre à l’anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l’avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle”

hecho, también aquí el respeto del orden cronológico y la subversión del mismo son muestras de la evolución del género:

Presentada como recuerdos de un narrador, la novela-memorias no es una novela de la memoria, es decir, de una memoria narradora en acción y cuyo funcionamiento actual consistiría pretendidamente en gestionar y justificar el relato. Si ese fuera el caso, el orden cronológico no podría mantenerse, sino que se vería turbado y suplantado por el orden de aparición de los recuerdos en la mente del narrador mientras rememora su pasado; veríamos así surgir algunos efectos de presente que harían transitar al relato hacia un tipo diferente, más propio de la novela contemporánea.⁷ (Rousset 1972: 24)

Se dan, con todo, algunas diferencias que en última instancia se remiten como veremos a continuación, a cuestiones de focalización, y más concretamente a la separación de perspectiva que separa al yo personaje del yo narrador. Hemos visto que en la autobiografía y las memorias la narración favorece el saber del yo experimentado. En la novela, sin embargo, la perspectiva suele ser más variada. Según ha mostrado Jaap Lintvelt, en la narración homodiegética el centro de orientación del lector puede ser el narrador—tipo autorial—o el personaje—tipo actorial. Pues bien, en el tipo autorial el narrador juega con el tiempo a su capricho, mientras que en el tipo actorial las posibilidades narrativas son más limitadas. Cuando este último se aplica con rigor, la fuente única de la narración está constituida por un personaje inexperto que conoce su pasado, pero no su futuro, de suerte que la práctica de la prolepsis iría contra la verosimilitud del relato (cf. Lintvelt 1981: 92).

Si pasamos ahora a revisar el comportamiento de los géneros fragmentarios—el diario íntimo y la correspondencia—, veremos que también aquí el orden del relato está condicionado a la separación, esta vez muy reducida, entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura. Según algunos especialistas del diario, el respeto del calendario es una cláusula formal que impone severas restricciones a la configuración temporal del relato: “El redactor del diario [...] anota lo que le viene a la mente sin otro orden que la cronología”,⁸ dice Girard (1963: IX). Por su parte, Rousset (1972: 159) insiste en la misma idea:

⁷ “Donnés comme souvenirs d’un narrateur, ces romans-mémoires ne sont pas des romans de la mémoire, c’est-à-dire d’une mémoire narratrice en activité et dont le fonctionnement actuel serait censé commander et justifier le récit. Si tel était le cas, l’ordre chronologique ne serait pas tenable, il serait troublé et supplanté par l’ordre d’apparition des souvenirs dans l’esprit du narrateur en train de se remémorer son passé; on verrait surgir certains effets de présent qui ferait transiter le récit vers un type différent, propre au roman le plus récent?”

⁸ “Le rédacteur d’un journal [...] consigne ce qui lui vient à l’esprit, sans autre ordre que chronologique?”

El respeto del calendario [...] prohíbe al redactor actuar como un “autor”, en el sentido de dueño y organizador del relato, ya que, sometido al orden sucesivo de los días, no puede construir [...] su narración con la libertad que lo haría un novelista para combinar las partes, elegir la disposición y el movimiento, o alterar e invertir el orden cronológico.⁹

En nuestra opinión, estamos aquí ante una suposición en parte errónea. Tanto Girard como Rousset atribuyen al tiempo de la historia los condicionantes propios del tiempo de la narración. En el diario y en la correspondencia, el respeto del calendario es desde luego inviolable, pero ello no quiere decir que la sumisión del narrador a la cronología sea total. Sin duda el tiempo de la escritura es forzosamente cronológico, pero ello no afecta a la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, que es sobre la que se construye el orden narrativo—y, por tanto, la que aquí nos interesa. Nada impide al narrador del diario o de la carta remitirse a acontecimientos pertenecientes a un pasado lejano que su lector desconoce, y de hecho el procedimiento de la analepsis es, como han señalado Hernández (1993: 102) o Raoul (1999: 110), bastante frecuente. No sucede lo mismo con la prolepsis, que sí se ve afectada por el hecho de que la narración no sea retrospectiva, sino intercalada:

El narrador se cuenta a sí mismo en pasado, pero también se encarga activamente de planificar y ordenar el futuro. Mientras escribe está *in medias res*. Los movimientos hacia el futuro pueden tomar la forma de decisiones y proyectos, o de vagos presentimientos. En el primer caso, se dan efectos irónicos si los proyectos son desmentidos por los hechos. En el segundo, al contrario, suelen cumplirse, reemplazando así al procedimiento de la anticipación o de la premonición (“prolepsis” según la terminología de Genette), que no sería posible en la novela diario, en la que nadie, ni siquiera el autor, puede adivinar lo que va a ocurrir.¹⁰ (Ibid. : 108)

⁹ “Le respect du calendrier [...] interdit au rédacteur de se comporter en ‘auteur’, au sens de maître et organisateur du récit, puisque, assujéti à l’ordre succesif des jours, il ne peut construire [...] sa narration, comme le fait un romancier, libre d’en combiner les unités, d’en prévoir la répartition et le mouvement, d’en troubler ou d’en inverser la chronologie”

¹⁰ “Le narrateur se raconte au passé, mais il est aussi activement occupé à planifier et ordonner l’avenir. Il est *in medias res* pendant qu’il écrit. Les mouvements vers l’avenir peuvent prendre la forme de résolutions et de projets, ou de vagues pressentiments. Dans le premier cas, des effets ironiques sont produits si les projets sont démentis par les événements. Dans le second, au contraire, ils sont généralement vérifiés et remplacent le procédé d’anticipation et de prémonition (‘prolepse’ selon la terminologie de Genette), qui ne serait pas possible dans le roman-journal, où personne, pas même l’auteur, ne peut laisser présager ce qui va se passer”

2. Modo: la perspectiva narrativa

En un intento de ordenar y sistematizar todo lo que la teoría literaria anterior había dicho acerca del punto de vista, Genette elabora en *Figures III* una tipología de la perspectiva hoy clásica basada en el concepto de “focalización” (1972 : 203 ss.). Se recogen aquí tres modalidades fundamentales. La focalización cero, que corresponde más o menos a lo que la crítica anglosajona llamaba “narrador omnisciente”, es aquella en la que el narrador tiene acceso a toda la información exterior así como a la interioridad de todos los personajes. La focalización interna es la que el narrador adopta cuando sólo cuenta lo que sabe uno de los personajes de la historia, y puede ser fija—centrada exclusivamente en un mismo personaje—o variable—centrada alternativamente en más de uno. Por último, la focalización externa es aquella que corresponde a un punto de vista objetivo, de suerte que el narrador se limita a registrar lo que sucede sin explicarlo. Según el propio Genette, su tipología es enteramente análoga a las anteriores de Jean Pouillon (1946) y Tzvetan Todorov (1966), lo que daría el siguiente cuadro:

Pouillon	Todorov	Genette
Visión desde detrás	Narrador > Personaje	Focalización cero
Visión con	Narrador = Personaje	Focalización interna
Visión desde fuera	Narrador < Personaje	Focalización externa

Como variable de su teoría, Genette señala que la focalización no es necesariamente constante, pues dentro de un mismo relato se dan cambios de perspectiva que obedecen a la voluntad del escritor. Al mismo tiempo, todo cambio de focalización es susceptible de ser analizado como una infracción momentánea al código principal del texto. En este sentido, se dan dos tipos de alteración de la perspectiva: la paralipsis, que consiste en dar menos información de lo que en principio es necesario, y la paralepsis, que a su vez se define como un exceso de información con respecto a la modalidad que rige el conjunto del relato (cf. Genette 1972 : 211 ss.).

La tipología de la perspectiva de Genette ha sido objeto de críticas por parte de la teoría posterior, y más específicamente en los estudios de Mieke Bal y de Ulla Musarra-Schrøder. Según Bal (1977:28–29), el mayor defecto de la triada de Genette es que no distingue entre el sujeto de la focalización—que sería la base de distinción de los dos primeros tipos—y el objeto

de la focalización—que sería la base distintiva de la focalización externa. En efecto, algunos pasajes del texto de Genette despiertan dudas sobre la relación entre el sujeto y el objeto de la focalización, sobre todo porque no queda demasiado claro si cuando dice “focalizar sobre” quiere decir “focalizar desde” o “focalizar hacia”. Se trata, sin embargo, de una indeterminación transitoria que afecta más a la claridad del análisis puntual de Genette que a la validez de su tipología, que en nuestra opinión sigue siendo útil. Por su parte, Musarra-Schrøder (1981) afirma que la denominada por Genette “focalización cero” no es más que una modalidad impuesta por la narración ulterior, narración que se apoya en el saber de un narrador experimentado y que, por tanto, conoce grados diferentes de profundidad—con lo que hablar de un “grado cero” estaría fuera de lugar. Tampoco se trata, en nuestra opinión, de una crítica admisible, pues la focalización cero es un caso que se da efectivamente en una cantidad ingente de relatos, fundamentalmente por parte de narradores heterodiegéticos que tienen acceso total a la información sin por ello sentir la menor necesidad de justificar dicha facultad. Existen, desde luego, grados diferentes de saber, pero para ello tiene que haber primero una restricción de campo visual, con lo cual hablaremos de conocimiento gradual pero no en el ámbito de la focalización cero, sino en el de la focalización interna—gradación que sí queda clara ya en Genette y que, más tarde, Lintvelt (1981: 90) ha analizado en términos de profundidad de la perspectiva. Lo que sí pone de manifiesto la crítica de Musarra-Schrøder—que, dicho sea de paso, asimila peligrosamente focalización y narración—es que la pretendida equivalencia entre “visión desde detrás” y “focalización cero” no es tal, y que Genette identifica erróneamente ambas categorías. El hecho de que el narrador sepa más que el personaje no significa necesariamente que estemos ante una focalización cero, cosa que aparece claramente, como a continuación veremos, en el caso del relato homodiegético. Lo que en el fondo sucede es que las tipologías de Pouillon y de Todorov parten de la confrontación del saber del narrador y del personaje, mientras que la de Genette es neutra, y se basa fundamentalmente en la existencia o no de restricciones de campo y, posteriormente, en el origen de la visión.

Si examinamos ahora las posibilidades de la perspectiva en el ámbito concreto del relato homodiegético, observamos que, como sucedía con el orden, las variaciones vienen determinadas por la separación temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura. La autobiografía y las memorias, en las que la distancia es mayor, ofrecen más posibilidades modales que el diario y la correspondencia, géneros éstos en los que la perspectiva está

condicionada por la contemporaneidad—aproximativa—de la experiencia y de la narración.

El relato homodiegético se caracteriza por la identidad entre narrador y personaje, sea éste héroe o simple testigo de la acción. Se trata de una coincidencia de voz que, en géneros como la autobiografía o las memorias, no supone necesariamente una coincidencia de perspectiva: “el empleo de la ‘primera persona’, o dicho de otro modo, la identidad entre narrador y personaje no implica necesariamente una focalización del relato sobre el héroe” (Genette 1972 : 214).¹¹ En efecto, si algo caracteriza la narración autobiográfica es la diferencia de saber entre el narrador experimentado, conocedor de su propio destino hasta el momento de la narración, y el personaje, que ignora los acontecimientos de los que va a ser protagonista. En palabras de Dorrit Cohn, el narrador ha analizado ya la experiencia que cuenta, mientras que el personaje se limita a experimentarla (1981:171). A partir de aquí, y una vez excluida por definición la focalización cero,¹² el narrador debe optar entre dos tipos de restricción de campo o, dicho de otro modo, entre dos formas de focalización interna: contar los acontecimientos desde su saber actual—restringido, pero amplio—o hacerlo desde la ingenuidad de su experiencia como personaje, que será muy limitada. De las dos opciones, la más común es la primera:

[...] se trate ya de una autobiografía real o ficticia, el narrador de tipo “autobiográfico” está, por el hecho mismo de su identidad con el protagonista, legitimado más “naturalmente” a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato “en tercera persona”: es menos indiscreto que Tristram Shandy mezcle sus “opiniones” (y con ello sus conocimientos) actuales con el relato de su “vida” pasada que Fielding mezcle las suyas con el relato de la vida de Tom Jones. El relato impersonal tiende pues a la focalización interna por la simple inercia, si se puede decir así, de la discreción y del respeto por lo que Sartre denominaría la libertad—es decir, la ignorancia—de sus personajes. El narrador autobiográfico no tiene ninguna razón de este tipo para imponerse silencio, ya que no está obligado al deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con respecto a su conocimiento presente como narrador y no a su conocimiento pasado como protagonista.¹³ (Genette 1972 : 214)

¹¹ “L’emploi de la ‘première personne’, autrement dit l’identité de personne du narrateur et du héros n’implique nullement une focalisation du récit sur le héros.”

¹² Nos referimos aquí a la autobiografía de no ficción, en la que la identidad entre autor y narrador impide el acceso a la totalidad de la información. Evidentemente, la novela autobiográfica no está en principio limitada por tal restricción.

¹³ “[...] le narrateur de type ‘autobiographique’, qu’il s’agisse d’une autobiographie réelle ou fictive, est plus ‘naturellement’ autorisé à parler en son nom propre que le narrateur

En tanto que examen de lo vivido cuya función es la de comprender la propia existencia, la autobiografía tiende en efecto a privilegiar la hora presente del narrador, y no en vano críticos como D'Intino se refieren a tal perspectiva como la auténtica “óptica autobiográfica” (1997: 290). No se trata, sin embargo, de la única posibilidad, pues como ya hemos señalado el narrador puede llegar a identificarse completamente con el personaje y limitarse a ofrecer exclusivamente su visión de los acontecimientos:

El narrador puede, si lo desea, elegir esta segunda forma de focalización, pero en absoluto está obligado a ello, y, en su caso, esta elección podría considerarse como una paralipsis, dado que el narrador, para limitarse a los conocimientos que el héroe posee en el momento de la acción, ha de suprimir todos los conocimientos obtenidos posteriormente, que a menudo son capitales.¹⁴

(Genette 1972: 214)

La focalización sobre el narrador o sobre el personaje, que Dorrit Cohn interpreta en términos de disonancia o consonancia entre ambas instancias (1981: 171 ss.), no son meras posibilidades técnicas a disposición del narrador, sino que revelan la actitud de éste con respecto al hombre que fue en otro tiempo. Así lo ha mostrado, por ejemplo, Starobinski, quien reconoce en las *Confesiones* de Rousseau dos “tonos” fundamentales, el tono elegíaco y el tono picaresco:

El tono elegíaco [...] expresa el sentimiento de la felicidad perdida: viviendo en un tiempo de aflicción y de amenazantes tinieblas, el escritor se refugia en el recuerdo de los días felices de su juventud. [...]. Por el contrario, en la narración de tipo picaresco, es el pasado el que aparece como el “tiempo débil”: tiempo de

d'un récit 'à la troisième personne', du fait même de son identité avec le héros: il y a moins d'indiscrétion à Tristram Shandy de mêler l'exposé de ses 'opinions' (et donc de ses connaissances) actuelles au récit de sa 'vie' passée, qu'il n'y en a de la part de Fielding à mêler l'exposé des siennes au récit de la vie de Tom Jones. Le récit impersonnel tend donc à la focalisation interne par la simple pente (si c'en est une) de la discrétion et du respect pour ce que Sartre appellerait la liberté — c'est-à-dire l'ignorance — de ses personnages. Le narrateur autobiographique n'a aucune raison de ce genre pour s'imposer silence, n'ayant aucun devoir de discrétion à l'égard de soi-même. La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros.”

¹⁴ “Il peut, s'il le souhaite, choisir cette seconde forme de focalisation, mais il n'y est nullement tenu, et l'on pourrait aussi bien considérer ce choix, quand il est fait, comme une paralipse, puisque le narrateur, pour s'en tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles qu'il a obtenues par la suite, et qui sont bien souvent capitales”

las debilidades, del error, de la incertidumbre, de las humillaciones [...]. Para el narrador picaresco, el presente es el tiempo del descanso al fin merecido, del saber al fin conquistado, de la integración en el orden social. [...]. El pasado puede pues ser objeto tanto de nostalgia como de ironía; el presente puede vivirse tanto como un estado de degradación (moral) que como de superioridad (intelectual).¹⁵ (1970: 263 ss.)

Lejos de aplicarse exclusivamente al caso de Rousseau, la discriminación entre tono elegíaco y tono picaresco es válida para la autobiografía y para las memorias de ficción y de no ficción. En el primer caso se impone la focalización sobre el personaje, y en el segundo la focalización sobre el narrador, dos situaciones que tanto Lejeune (1971: 73–76) como May (1979: 82–84), por su parte, han definido a partir de la distinción entre identificación y distanciamiento.

En el caso de los géneros fragmentarios como el diario o la correspondencia, las posibilidades modales de la perspectiva son mucho más restringidas, y ello en razón de la poca distancia que separa el tiempo de la escritura del tiempo de la historia. Intercalada entre los momentos de la acción, la narración es casi contemporánea—si no contemporánea—al acontecimiento, de suerte que la focalización sobre el narrador se aproxima considerablemente a la focalización sobre el personaje. No quiere ello decir, sin embargo, que la diferencia entre narrador experimentado y personaje ingenuo se disipe por completo, pues también aquí se dan casos de disociación:

[...] en estos casos, la alta proximidad entre la historia y la narración produce casi siempre un sutil efecto de rozamiento, si se puede decir, entre la breve distancia temporal del relato de los acontecimientos (“He aquí lo que me ha pasado hoy”) y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y sentimientos (“He aquí lo que pienso esta noche”). El diario y la confidencia epistolar conjugan constantemente lo que en el lenguaje radiofónico llamamos el directo y el en diferido, el casi monólogo interior y la narración posterior. En estos casos, el narrador sigue siendo el héroe, pero también alguien más: los

¹⁵ “Le ton élégiaque [...] exprime le sentiment du bonheur perdu: vivant dans le temps de l’affliction et des ténèbres menaçantes, l’écrivain se réfugie dans le souvenir des jours heureux de sa jeunesse. [...]. En revanche, dans la narration de type picaresque, c’est le passé qui est le ‘temps faible’: temps des faiblesses, de l’erreur, de l’errance, des humiliations [...] Pour le narrateur picaresque, le présent est le temps du repos enfin mérité, du savoir enfin conquis, de l’intégration réussie dans l’ordre social. [...] Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d’ironie; le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement)”

acontecimientos de la jornada forman ya parte del pasado y el punto de vista puede haber cambiado desde entonces [...].¹⁶ (Genette 1972 : 230)

Quizás por ello insiste Dorrit Cohn en que el diario es la forma autobiográfica que se presta más espontáneamente a la focalización sobre el presente (1981 : 236), cosa que sucede fundamentalmente porque en este género el pasado ocupa—también en principio—un lugar secundario. Sin embargo, y como ya señalábamos en el apartado dedicado al orden, la retrospectión no está completamente excluida de los géneros fragmentarios, pues a veces el redactor, por una razón o por otra, se remonta a un pasado lo suficientemente lejano como para que la separación focal entre narrador y personaje vuelva a cobrar sentido. Diremos pues que, en el caso del diario, se parte en principio de una separación mínima entre la focalización interna sobre el narrador y la focalización interna sobre el personaje, si bien esta separación mínima es susceptible de aumentar en el momento en que entra en juego la actividad de la memoria.

Algo similar ocurre con la correspondencia, donde sin embargo el juego de la perspectiva resulta más complejo. En principio la situación es la misma que en el diario, es decir, hay poca diferencia entre las focalizaciones respectivas del personaje y del narrador, aunque sucede igualmente que la disociación alcance dimensiones más relevantes:

Cécile Volanges escribe a Mme de Merteuil para contarle cómo ha sido seducida la noche anterior por Valmont y confiarle sus remordimientos: la escena de la seducción ya ha tenido lugar, y con ella la angustia que Cécile ya no siente y que ni siquiera puede concebir; sólo solo queda la vergüenza y una especie de estupor que es al mismo tiempo incomprensión y de descubrimiento de sí misma: “Lo que más me reprocho, y sobre lo que debo hablarle, es que temo no haberme resistido tanto como podía. No se lo que ocurría: desde luego yo no amo a M. de Valmont, más bien al contrario; pero había momentos en los que actuaba como si lo amara, etc.” La Cécile de ayer, próxima aún y sin embargo lejana, es vista y contada por la Cécile de hoy. Estamos aquí ante dos heroínas sucesivas de las cuales (sólo) la segunda es (también) narradora e impone su

¹⁶ “[...] la très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent, un effet très subtil de frottement, si j’ose dire, entre le léger décalage temporel du récit d’événements (‘Voici ce qui m’est arrivé aujourd’hui’) et la simultanéité absolue dans l’exposé des pensées et des sentiments (‘Voici ce que j’en pense ce soir’). Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l’on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et quelqu’un d’autre: les événements de la journée sont déjà du passé, et le point de vue peut s’être modifié depuis [...]”

punto de vista, que se aleja sólo lo necesario para crear la disonancia, y que es el de la posteridad inmediata.¹⁷ (Genette 1972 : 230)

Sin embargo, muchos corpus epistolares se componen de cartas de diferentes redactores, multiplicidad en la voz que invariablemente determina la multiplicidad de la focalización interna y, con ella, la multiplicación de la posibilidad del desdoblamiento.

Por último, sólo cabe añadir que, en el relato homodiegético, los géneros de ficción ofrecen posibilidades modales análogas a los de no ficción¹⁸—al menos en la medida en que la libertad de la que goza el novelista se ve limitada por la exigencia de verosimilitud. Contra lo que sucede en el relato heterodiegético, el narrador homodiegético sólo dispone de la perspectiva de la memoria, lo que invariablemente le lleva, como señala Dorrit Cohn, “a precisar como ha conseguido la información sobre todo en lo relativo a los periodos más lejanos de su pasado”¹⁹ (1981 : 168–169). A partir de aquí, la opción entre focalización sobre el narrador y focalización sobre el personaje—sobre el presente y sobre el pasado—define lo que Lintvelt ha denominado los tipos autorial y actorial en la novela (1981 : 84–86). No es sin embargo indiferente que el narrador esté en posesión de un saber superior al del personaje o que renuncie a él, y en este sentido la focalización se convierte en un criterio de clasificación diacrónica: como ha demostrado Musarra-Schrøder, la focalización sobre el narrador se da mayoritariamente en la novela-memorias tradicional, mientras que la identificación del narrador con el personaje es posterior, propia ya de la novela-memorias del modernismo—de Proust en adelante (1981 : 103 ss.). Por su parte, la novela epistolar se asimila también a la correspondencia de no ficción, y puede por tanto proponer una focali-

¹⁷ “Cécile Volanges écrit à Mme de Merteuil pour lui raconter comment elle a été séduite, la nuit dernière, par Valmont, et lui confier ses remords; la scène de séduction est passée, et avec elle le trouble que Cécile n’éprouve plus, et ne peut plus même concevoir; reste la honte, et une sorte de stupeur qui est à la fois incompréhension et découverte de soi: ‘Ce que je me reproche le plus, et dont il faut pourtant que je vous parle, c’est que j’ai peur de ne m’être pas défendue autant que je le pouvais. Je ne sais pas comment cela se faisait: sûrement je n’aime pas M. de Valmont, bien au contraire; et il y avait des moments où j’étais comme si je l’aimais, etc.’ La Cécile d’hier, toute proche et déjà lointaine, est vue et dite par la Cécile d’aujourd’hui. Nous avons ici deux héroïnes successives, dont la seconde (seulement) est (aussi) narratrice, et impose son point de vue, qui est celui, juste assez décalé pour faire dissonance, de l’immédiat après coup?”

¹⁸ No así en el relato heterodiegético (cf. Genette 1991 : 75-78).

¹⁹ “À préciser comment son information a été rendue possible, surtout lorsqu’il s’agit des étapes les plus anciennes de son passé?”

zación interna única—un solo redactor—o múltiple. En este segundo caso, “el mismo acontecimiento puede evocarse en varias ocasiones según el punto de vista de diferentes personajes-redactores” (Genette 1972 : 207).²⁰

3. Conclusión

Tal y como hemos intentado mostrar en este estudio, las diferentes modalidades de la literatura en primera persona presentan rasgos formales dominantes en los que se basa su especificidad narratológica. En lo que al tiempo de la narración se refiere, hemos constatado que en los géneros no fragmentarios como la autobiografía o las memorias la libertad de la que dispone el escritor es bastante grande, de suerte que se encuentran configuraciones temporales de lo narrado que a menudo se alejan de la cronología. En los géneros fragmentarios como el diario o el relato epistolar esta libertad es menor, pero ello no significa que la narración sea forzosamente lineal: de hecho el fenómeno de la analepsis es bastante frecuente. En lo que se refiere a la perspectiva narrativa, las escrituras del yo hacen un uso prioritario de la focalización interna, es decir, el narrador cuenta los acontecimientos desde su saber actual. No obstante, la focalización externa no está del todo excluida, sobre todo en los géneros fragmentarios y, más concretamente, en el género epistolar, que a menudo tiende a la multiplicidad de perspectivas. Por último, cabe señalar que, en el relato en primera persona, los géneros de ficción tienen un comportamiento narratológico bastante similar a los de no ficción.

Bibliografía

- Bal, M. (1977): *Narratologie*. Paris: Klincksieck.
- Cohn, D. (1981): *La transparence intérieure. Modes de la représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil.
- D'Intino, F. (1997): I paradossi dell'autobiografia. In: R. Caputo & M. Monaco (eds.) *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma: Bulzoni. 275-313.
- D'Intino, F. (1998): *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*. Roma: Bulzoni.
- Genette, G. (1972): Discours du récit. In: *Figures III*, Paris: Seuil. 65-282.
- Genette, G. (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

²⁰ “Le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers”. Cf. también Rousset (1972 : 31).

- Girard, A. (1963): *Le Journal intime*. Paris: P.U.F.
- Gusdorf, G. (1956/1971): Conditions et limites de l'autobiographie. In: G. Reichenkron & E. Haase (eds.) *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin: Duncker und Humblot. 105–123. Reed. en Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971, 217–236.
- Hernández Rodríguez, F. J. (1993): *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lejeune, P. (1971): *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lintvelt, J. (1981): *Essai de typologie narrative*. Paris: Corti.
- May, G. (1979): *L'Autobiographie*. Paris: P.U.F.
- Musarra-Schröder, U. (1981): *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à première personne*. Amsterdam: APA-Holland University Press.
- Pouillon, J. (1946): *Temps et roman*. Paris: Gallimard.
- Raoul, V. (1999): *Le journal fictif dans le roman français*. Paris: P.U.F.
- Rousset, J. (1972): *Narcisse romancier*. Paris: Corti.
- Starobinski, J. (1970): Le style de l'autobiographie. *Poétique* 3 : 257–265.
- Todorov, T. (1966): Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8 : 125–151.