

TENDENCIAS MIMÉTICAS Y NO MIMÉTICAS EN EL ANÁLISIS NARRATIVO ACTUAL

Juan Ignacio Oliva
Universidad de La Laguna

To explore these aims we must consider the major postures which the narrator may assume and the ways in which novelists have learned to deal with them. For convenience we shall divide this consideration into a discussion of eye-witness forms of narration and another category of other forms. We shall seek to give names to as many varieties of narrative posture as possible, not out of any delight in classification for its own sake, but so as to clarify the problems and conflicts which result from the novelists' desire to make the best of both the empirical and the fictional worlds. (Scholes y Kellogg 1968:255-56)

El proceso de crear una historia entraña un primer desafío fundamental: la técnica de la perspectiva, el punto de vista narrativo. Desde los orígenes de la novela, en los que se pretendía dar verosimilitud a lo creado, se intentaba provocar en el lector la sensación de encontrarse con un producto "real", un documento. Sin entrar en discusiones metodológicas desconocidas en aquel entonces, los autores clásicos utilizaban la narración convencional en tercera persona, es decir, el contar una historia desde la perspectiva de unos "ojos" que observan, pero que no entran en el mundo narrado; o bien, la narración en primera persona, que está dentro del terreno de la autobiografía y que quiere ajustarse a las autobiografías reales, intentando dar impresión de objetividad. *Moll Flanders*, *Gulliver's Travels*, el mismo *Tristram Shandy* (que va mucho más allá en su técnica que las otras dos), participan de la narración en primera persona; *Tom Jones*, *Jude the Obscure*, o *Joseph Andrews* (en el que el narrador se acerca mucho al autor), son relatos en tercera persona en los que un "testigo" desconocido cuenta la historia.

Estas dos categorías son las fundamentales a la hora de narrar; sin embargo, muchas otras subdivisiones y diferentes perspectivas han sido estudiadas por los críticos, sobre todo desde la aparición de la metaficción y el *mimetic language game* (Diengott 1987:531),¹ a partir de una cuestión importante: la separación obvia entre el autor y el narrador, que está en la base de toda posterior discusión. El narrador

puede acercarse mucho a la figura del autor (el personaje de carne y hueso que escribe su historia), incluso puede aparecer con el mismo nombre que éste, pero naturalmente todo relato se subjetiva y plasma muchas “mentiras” en su discurso. Toda narración es en su esencia ficticia. Así lo dicen Scholes y Kellogg (1968:256): “This distinction between real and fictional in the autobiographical form of eye-witness narrative makes discussions of this form difficult and sometimes confusing, but it must not be ignored. It bears to some extent on the whole question of when narrative is art and when it is not art but something else—social science, perhaps, or philosophy.” Las fronteras entre novela y no-novela no son, en este momento de la narrativa inglesa, realmente definibles;² como dice Fernando Galván (1988:76): “la distinción entre autobiografía y novela autobiográfica, o entre historia y novela histórica es, desde luego, muy sutil, y posiblemente su dilucidación nos llevaría a una larga polémica (...) porque en arte—ya se sabe—no hay fronteras exactas.”

El intento de diferenciación entre autor y narrador conduce a Mieke Bal, en su *Narratología*, a la definición siguiente (1985: 125-26):

Al hablar del narrador, tampoco quiero dar a entender el llamado *autor implícito*. (...) El término lo introdujo Booth (1961) para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico. En el uso que hace Booth del término, éste denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no la *f fuente* de dicho significado. Sólo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito. (.../...) Sin embargo, la noción de *narrador* precisa todavía de una mayor concreción. Tampoco queremos dar a entender un contador de historias, un “yo” visible y ficticio que interfiere en su narración tanto como le place, o que incluso participa como personaje en la acción. Ese narrador “visible” no es más que una versión específica del narrador, una de sus múltiples posibilidades de manifestación. En el presente capítulo nos ceñiremos estrictamente a la definición de “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto.

La distinción entre autor/narrador es la que presenta en estos momentos dos formas diferentes de aproximación, como expone Nilli Diengott (1987:523): “In recent theories of narrative, there is a controversy about the validity of the “person” distinction in the construction of typologies of narrators. It seems to me that this controversy is rooted in different approaches to the act of narration: the mimetic versus the nonmimetic (or what I call, for lack of a better term, narrative) approaches.” Los procedimientos miméticos son aquellos que tradicionalmente han distinguido la narración en primera/tercera persona, por lo tanto siguen un criterio narrativo que se sujeta a la realidad exterior. La “voz narrativa” se ajusta a la imagen con forma humana de “personajes” en la historia y sigue, por ello, la imitación como principal recurso. Entre los principales críticos que siguen esta teoría podemos contar a Stanzel y a Cohn; por el contrario, aquellos que utilizan teorías no-miméticas—o sea, exclusivamente “narratológicas” que intentan abstraerse de la realidad y hablar en términos puramente lingüísticos—son, entre otros, Genette, Bal, y Rimmon-Kennan. Para éstos existe la necesidad de crear un metalenguaje que establece las categorías no-miméticas de la narrativa, y que define la tipología del narrador en las siguientes oposiciones: *homodiégesis/heterodiégesis* (que se corresponden con la narración en primera/tercera persona, respectivamente). De

acuerdo con el grado de participación, se establece una nueva distinción: *intradiegesis/extradiegesis*, que hace alusión a la introspección en el relato (historias que abren otras historias) y la narración “desde fuera” de la historia, en este orden. Además, estas categorías se interrelacionan y dan como resultado cuatro posibilidades: “... the Genettian model, which has four criteria for its typology: narrative level, degree of participation, perceptibility, and reliability, which produce a fourfold typology: extradiegetic-homodiegetic (Pip in *Great Expectations*), extradiegetic-heterodiegetic (“Fielding” in *Tom Jones*), intradiegetic-homodiegetic (Marlow in *Heart of Darkness*), intradiegetic-heterodiegetic (Scheherazade in *Arabian Nights*).” Esta terminología, que acuña Rimmon-Kenan (1983:108) siguiendo a Genette, se contrapone con la de las “situaciones narrativas circulares”, de Stanzel y Cohn. De todas formas, aunque Stanzel sigue la terminología tradicional, no cae en la ingenuidad de aceptar, como una sola, la dualidad introspectiva/extrospectiva de la narración en tercera persona (Stanzel 1984:48-49): “the criterion of the [time-honored terms first-person and third-person narration] refers in the former to the narrator, but in the latter to a character in the narrative who is *not* the narrator”; “the essential criterion (...) is the question of the identity or non-identity of the realms of existence to which the narrator and the characters belong.”

No son, pues, estas dos categorías, similares en su dirección: la narración en primera persona coloca a su personaje “dentro” de la historia, merced a este artificio; la de tercera persona es más compleja, puede referirse a un narrador que se hace presente en el discurso, pero que no participa en él (como el “Fielding” de *Joseph Andrews*), o también al narrador omnisciente que domina el relato sin darse nunca a conocer y que muchas veces se confunde con el autor (cfr. *Shame* de Salman Rushdie). Hay otro tipo de narraciones más experimentales que se complican al duplicarse y triplicarse las técnicas dentro del mismo discurso, o sutilmente establecerse en el terreno de la ambigüedad de sus “voces”. Éste es el caso de *The French Lieutenant’s Woman* de Fowles (en la que se confunde su narrador victoriano con el espectro atemporal de una “voz autorial omnisciente” que se prolonga hasta la época de escritura de la novela³), o de la *opera prima* de Rushdie, *Grimus*, que presenta cambios abruptos de “persona”, de forma arbitraria.⁴

Este tipo de subdivisiones en la técnica narrativa las diferencia Bal (1985: 108) —que modifica los conceptos de Genette— en su teoría de las “focalizaciones”. Éstas son diferentes “perspectivas” en la narración, que distinguen “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe.” La focalización viene a ser el “punto de vista” narrativo, haciendo referencia con esto a una concepción cinematográfica y visual de lo meramente lingüístico. Lo más importante de esta técnica es que permite la subjetividad y la multiplicidad de enfoques, a la hora de describir la compleja realidad que rodea las historias; se acomoda, además, a la polisemia de la aprehensión textual y llega hasta el lector a través de “ecos” diversos. “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. Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje.” Bal (1985:110-11) continúa, subdividiendo la focalización en *interna* (“la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor”), y *externa* (“un agente anónimo, fuera de la fábula, opera

como focalizador”). Puede haber, también, distintos *niveles de focalización* según las diferentes transformaciones del discurso y los estilos indirectos que pasan de unas voces a otras.

Las teorías no-miméticas, en este sentido, sostienen que no existe realmente diferencia entre la focalización del relato en primera y tercera persona, al contrario de lo que plantea Stanzel (que hemos visto anteriormente); en el relato en primera persona asistimos, pues, a un estilo directo, y en el de tercera persona a un estilo indirecto (“yo digo”: “Tom se ha convertido en un perfecto caballero”). En todo caso, ambas remiten a un narrador ausente en la novela y que puede coincidir o no con un personaje de la fábula.

Nilli Diengott (1987:533-34), que compara todos estos sistemas miméticos y no-miméticos, establece una objeción para el sistema no-mimético de Genette que, por otro lado, considera el más adecuado –dentro de la imposibilidad de total exactitud en un metalenguaje narrativo–: la distinción *homo/hétero-diegética* se apoya, en realidad, en el “juego mimético del lenguaje”. Las distinciones de Genette se contagian de mimesis porque ésta constituye la más directa aprehensión de la realidad. “The basis for the homo-heterodiegetic distinction is participation of the narrator in the events he recounts. But participation is mimetic—only a person, a unified being can participate; a narrator, a mere uttering instance, an agent of the narrative, by definition cannot participate in the event he utters. *All* narrators are therefore extradiegetic. It follows, then, that narrators as *narrators* cannot participate, and the term heterodiegetic is a contradiction. Homodiegetic, however, applies to a character, a personlike entity, and is thus not part of a typology of *narrators*.”

Desde las teorías del “histor” y otras posturas narrativas formuladas por Scholes y Kellogg en los sesenta,⁵ hasta las más modernas teorías de la “desconstrucción”⁶ y las metalingüísticas de Genette o Bal, así como las reconversiones de la metodología tradicional de Cohn y Stanzel, hemos de reconvenir finalmente que la técnica narrativa continúa planteando interés por las posibilidades de formulación que encierra. La diferenciación entre autor y narradores, la introspección en la novela o su focalización externa, la omnisciencia y las relaciones autor-lectores son, entre otros, los caballos de batalla más sugerentes en el momento literario que vivimos: un tiempo fascinante de narrativa paródica y complejidad estilística que renueva la experimentación de sus materiales por medio del escepticismo y la autoconsciencia.

Notas

1. “Ron’s definition of *Mimetic Language Game* (MLG) refers to texts, which are the *objects* of study of narrative theory. A theory of narrative, though, need not be mimetic in his sense of MLG because it is a metalanguage. In other words there is no reason why the metalanguage needs to construct its categories or typologies according to MLG, just because the texts it studies may, and for the most part do, take part in MLG.” (Nilli Diengott 1987:531). Diengott hace alusión al artículo de Moshe Ron (1981:17-39).
2. Cfr. el famoso artículo de David Lodge, “The Novelist at the Crossroads.”
3. Cfr. William Nelles 1984:207-8,212-14: “The context within which the narrating has most commonly been located is that of the intrusive Victorian narrator. Many critics find little to distinguish Fowles’s narrator from those of popular Victorian writers.”/ “Fowles’s use of Victorian aesthetic convention serves yet another purpose. It allows him to be purpose-

fully anachronistic...”/“*The French...* presents an example of what may be called, adapting the terminology provided by Genette, *analeptic* metalepsis. The narrator changes narrative levels and in doing so moves to an earlier point in time./ Fowles overlaps and blurs the spatial as well as the temporal distinctions between the nineteenth and twentieth theories to emphasize the resultant thematic point that Sarah and Charles are anachronistically misplacements.”

4. En *Grimus*, Rushdie (1984:15 y 211) se permite el cambio abrupto de primera a tercera persona. El narrador omnisciente va contando la acción de forma que parece convencional hasta que se produce el desdoblamiento de las personas, el narrador y la figura del protagonista “Flapping Eagle”: “It was my (his) twenty-first birthday, too, and I was about to become Flapping Eagle. And cease to be a few other people./ (I was Flapping Eagle)” / “The last thing he remembered as Flapping Eagle was Grimus’ high shrill voice saying delightedly: / –*My old mother always told me, you’ve got to trick people into accepting new ideas.*/ (I was Flapping Eagle) / (I was Grimus)/ Self. Myself. Myself and he alone. Myself and his self in the glowing bowl.”
5. “The *histor* is the narrator as inquirer, constructing a narrative on the basis of such evidence as he has been able to accumulate.” (Scholes y Kellogg 1968:265) Estos autores hablan también de otras técnicas, como la del autor que “desaparece” de la novela (Henry James y James Joyce); el “recorder”, “the impersonal, invisible creature who narrates a story” (como en Hemingway); o la omnisciencia en la novela, antecesora de la tendencia metafictiva actual (1968:270 y siguientes).
6. Jonathan Culler (1987:175): “Deconstruction affects critical concepts, many of which involve precisely those hierarchical oppositions that are the object of deconstruction:

literal/figurative
 serious/nonserious
 original/imitative
 intrinsic/extrinsic
 inside/outside
 philosophy/literature”.

Cfr. también, entre muchos, el artículo de Marjet Berendsen, “The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts”, 1984:140-159. La autora, tras comparar a Genette y a Bal, se decanta en favor de Bal, por su mayor sistematicidad en la estructuración.

Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Berendsen, Marjet. “The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts.” *Style* 18.2 (1984): 140-159.
- Cohn, Dorrit. “K. Enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka’s Manuscript.” *Euphorion* 62 (1968): 28-43.
- Culler, Jonathan. “Poststructuralist Criticism.” *Style* 21.2 (1987): 167-80.
- Diengott, Nilli. “The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators.” *Modern Fiction Studies* 33.3 (1987): 523-34.
- Galván, Fernando. “La historia y los viajes como recursos experimentales en la novela inglesa actual.” *Syntaxis* 16.17 (1988): 76-86.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell UP, 1980.

- *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil, 1983.
- “Nouveaux nouveaux discours du récit.” *Poétique* 16.61 (1985): 107-109.
- Lodge, David. *The Novelist at the Crossroads*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Nelles, William. “Problems for Narrative Theory: *The French Lieutenant’s Woman*.” *Style* 18.2 (1984): 207-217.
- Rimmon-Kennan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
- Ron, Moshe. “Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction.” *Poetics Today* 2.2 (1981): 17-39.
- Rushdie, Salman. *Grimus*. London: Granada/Panther, 1984.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford UP, 1968.
- Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.