

LA PERSPECTIVA FIGURAL: LA RELACIÓN ENTRE PERSONAJE Y PERSPECTIVA NARRATIVA SEGÚN EL MODELO DE WOLF SCHMID

*THE CHARACTER-BOUND PERSPECTIVE:
THE RELATION BETWEEN CHARACTER
AND NARRATIVE PERSPECTIVE
ACCORDING TO WOLF SCHMID’S MODEL*

Dante Prado
Univeristy of Calgary
Universidad de Buenos Aires
dante.prado@ucalgary.ca

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Personaje
Perspectiva narrativa
Narratología
Novela de formación

Si bien el interés de la narratología en los personajes literarios ha sido, históricamente, acotado y funcional, siempre tuvo el personaje una posición más relevante en los estudios sobre perspectiva narrativa. Esto lo podemos ver en la obra Gérard Genette y su distinción entre punto de vista y voz, cuya influencia, divulgación y aplicación en diversos autores y disciplinas, como en los estudios de cine o novelas gráficas, fue y es significativa. Sin embargo, la concepción de Genette de la perspectiva es restrictiva en el análisis concreto de textos literarios: su modelo es incapaz de capturar matices importantes en la construcción de la perspectiva y de distinguir correctamente el papel del personaje literario en dicha construcción. Atendiendo a estas limitaciones, en lo que sigue, propongo y discuto el modelo narratológico de Wolf Schmid, compuesto de múltiples parámetros que lo vuelven más preciso y efectivo en términos descriptivos y analíticos. Se presentará el modelo de perspectiva de Schmid a través del análisis de pasajes de: Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96), de Johann Wolfgang von Goethe; Enrique el verde (Der grüne Heinrich, 1879-1880), de Gottfried Keller; y, “El fin” (1953), de Jorge Luis Borges.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Character
Narrative perspective
Narratology
Bildungsroman

Although the interest of Narratology on literary characters has been, historically, limited in its scope and mainly functional, the character has always been more relevant in the studies of the narrative perspective. We can see this in Gérard Genette's work and his distinction between point-of-view and voice, whose influence, divulgation and application in diverse authors and disciplines, such as in Film or graphic novel studies, was and is significant. However, Genette's conception of perspective is restrictive in the concrete analysis of literary texts: his model cannot capture important nuances in the perspective's construction and cannot correctly distinguish the role played by the character in this construction. Attending to these limitations, I propose and discuss Wolf Schmid's narratological model, composed of multiple parameters that enhance its precision and effectiveness in descriptive and analytical terms. Schmid's model will be presented through the analysis of passages from: Johann Wolfgang von Goethe's Wilhelm Meister's Apprenticeship (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96), Gottfried Keller's The Green Henry (Der grüne Heinrich, 1879-1880), and Jorge Luis Borges' short-story, "The end" (El fin, 1953).

Recibido: 10/08/2021
Aceptado: 03/01/2022

“Tocan las campanas”, es decir: alguien las toca, por vacíos que estén los campanarios.
¿Quién toca, pues, las campanas de Roma? El espíritu de la narración.
Thomas Mann

En general, el interés de la narratología en los personajes o figuras literarias ha sido acotado o marginal.¹ Desde el trabajo pionero de Vladimir Propp hasta la mayor parte de los desarrollos del estructuralismo francés y modelos teóricos como los de Algirdas Julien Greimas, el personaje ha sido contemplado en tanto sujeto que hace o al que le pasan cosas. Es decir, la importancia del

¹ Las particularidades del personaje literario en la literatura posmodernista –amplia denominación que comprende la literatura producida después de, aproximadamente, la Segunda Guerra Mundial hasta la contemporaneidad –son frecuentemente invocadas para explicar la reducida importancia del personaje literario en los estudios narratológicos. Así, Willem Weststeijn considera que, en oposición a los grandes personajes del realismo decimonónico o la singularidad psicológica de los personajes del llamado modernismo europeo de principio del siglo XX –otra amplia denominación anglosajona que abarca autores como Marcel Proust, Franz Kafka y Thomas Mann–, la literatura posmodernista, contemporánea a la narratología, trabaja sobre la artificiosidad del personaje literario, tanto como categoría y en términos constructivos (55). Este énfasis en la artificiosidad implica un debilitamiento de los aspectos más “humanos” de los personajes, produciendo solo “identidades de papel” (Taha 2015: 39). Estos personajes de “papel” influyeron, por tanto, en las teorías narratológicas y en la reducción del personaje literario de una entidad entendida como una figura real, compuesta de elementos afectivos y cognitivos, entre otros, a un sujeto definido por sus aspectos funcionales y gramaticales.

personaje literario –evidente en nociones como agente o paciente– estuvo determinada por su función dentro del esquema de las acciones y eventos de la fabula –categorías más caras para la narratología–. La narratología anglosajona, por su parte, expandió este aspecto y ubicó en sus análisis al personaje en un lugar más central, distinguiendo los elementos que integran su composición y describiendo con más detalle su relación con el desarrollo de la historia, como vemos en Seymour Chatman y James Phelan. Siguiendo esta línea, más recientemente, estudios interdisciplinarios –con frecuencia, en contacto con las ciencias cognitivas– exploran las representaciones mentales y afectivas de los personajes (Weststeijn 2004; Taha 2015).

Sin embargo, en el área de la perspectiva narrativa, el personaje literario siempre tuvo especial relevancia. El clásico de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, de 1961, cuyo interés en el *unreliable narrator*, o narrador no fidedigno, introdujo una meditación sobre el personaje literario, supone un ejemplo temprano de esto, aunque el principal desarrollo se encuentra en la obra de Gérard Genette. Particularmente, su significativa distinción entre el sujeto que “ve” y el sujeto que “habla”, entre modo y voz. Esta distinción, al igual que el concepto de focalización, serán reelaborados por diversos autores, como Matías Martínez y Michael Scheffel, y divulgados en las diferentes versiones de la teoría narrativa, cada vez más interdisciplinaria, de Mieke Bal. De este modo, bajo la forma de un *point de vue* o focalización, el personaje asiste en la comprensión de la selección y comunicación de la información, estableciéndose diferencias entre perspectivas omniscientes y perspectivas limitadas por el campo de visión de una determinada figura, un focalizador o *reflector*, en términos de Henry James.²

Aunque dota al personaje de mayor relevancia en el estudio narrativo, la concepción de perspectiva en Genette y, por extensión, en sus seguidores, como Bal, es restrictiva, en tanto circunscriben la perspectiva figural al acto de percepción, principalmente visual, de los eventos.³ Esto reduce significativamente el rol del personaje literario en la construcción de las narraciones. Esta limitación descriptiva de la perspectiva en las teorías narratológicas de Genette y Bal, entre otras, redundan en análisis literarios de escasa productividad analítica y, generalmente, imprecisos: solo pueden revelar si la focalización es externa o interna, si la perspectiva se encuentra en manos de una figura omnisciente o si está atada a un punto de vista específico, a un personaje en la historia. Estas concepciones de la perspectiva narrativa, además, no pueden captar ni describir

² La importancia de los ensayos y reflexiones de Henry James suele ser mencionada con frecuencia, pero nunca es exhaustivo este reconocimiento. Además de la figura de reflector, en los ensayos y prefacios de James podemos encontrar aun más sutiles distinciones respecto a la perspectiva de los personajes. Por ejemplo, en el prefacio de 1909 a *La copa dorada* (*The Golden Bowl*, 1904), al hablar sobre uno de sus personajes, James distingue entre lo que hoy denominaríamos, con Schmid, el registro de un evento y su posterior representación: “Teniendo una conciencia altamente propensa a la registración [registration], así él [el personaje] nos hace ver las cosas que pueden interesarnos reflejadas en esa conciencia, como en ese cristal impoluto sostenido ante mucho de los ‘cuentos’ de nuestra larga lista” (traducción de James 1934: 329).

³ Empleo, como hace Schmid, figural en lugar de actorial, como hacen Martínez y Scheffel, en tanto considero que el fenómeno de la perspectiva es una operación que tiene lugar en los niveles superiores a los de la fabula o los eventos (*Geschehen*). Una concepción más amplia de la injerencia del personaje asume que el personaje está caracterizado de un modo u otro y que, por tanto, esta caracterización ejerce su influencia en la perspectiva. Dificilmente se podría hablar de, por ejemplo, perspectiva ideológica sin una caracterización del personaje, con una noción, más funcional, de actor o agente implícita en actorial.

completamente los aspectos que involucran al personaje literario y su caracterización, como la valoración ideológica o lingüística de los eventos.

Un acercamiento sistemático que comprende estos aspectos y presenta un lenguaje preciso para su descripción lo podemos encontrar en el modelo narratológico de Wolf Schmid. En lo que sigue, se presentará el modelo de perspectiva de Schmid a través del análisis de pasajes de dos novelas pertenecientes al mismo subgénero novelístico, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795/96), de Johann Wolfgang von Goethe; y *Enrique el verde* (*Der grüne Heinrich*, 1879-1880), de Gottfried Keller; y, como representante ejemplar de la narrativa breve, “El fin” (1953), de Jorge Luis Borges. La aplicación práctica a tres textos servirá de muestra de la productividad descriptiva y analítica de este modelo, en tanto nos permitirá aprehender diferentes aspectos de la construcción narrativa de estos textos y dotar de mayor relieve al fenómeno de la perspectiva de los personajes.

I. La perspectiva narrativa

Crítica y continuación de la teoría narrativa alemana del siglo XX, la primera versión de esta teoría fue publicada en ruso como *Narratologija* en el 2003.⁴ Su edición más reciente data del 2014 bajo el nombre de *Elemente der Narratologie.*, cuyo tercer capítulo está dedicado íntegramente a la perspectiva narrativa.

Tras una extensa y minuciosa discusión de otros modelos narratológicos, Schmid define la perspectiva narrativa como “el complejo de condiciones, formado por factores internos y externos, para el registro y representación de un evento” (2014: 121).⁵ Esta definición está compuesta por tres aspectos o premisas teóricas: a) la perspectiva se aplica al evento (*Geschehen*); b) la perspectiva está formada por factores externos e internos; y c) la perspectiva opera sobre el evento a través de dos acciones, la captura o registro y la representación (*Erfassen* y *Darstellen*). Aunque la primera premisa constituye una diferencia significativa con modelos que ubican a la perspectiva entre los niveles de la historia (*Geschichte*) y el texto o discurso, aquí desarrollaremos las últimas dos premisas.

Respecto a b), la diferencia entre elementos o factores externos e internos es recurrente en la mayoría de los modelos narratológicos que consideran a la perspectiva como un principio importante en la construcción narrativa. Este es el caso de Genette, quien distingue entre narradores homodiegéticos y no-diegéticos y, bajo el nombre de focalización externa o interna, en

⁴ La *Erzähltheorie* o teoría narrativa alemana, que inicia con los trabajos de Käte Friedemann en 1910, forma un canon anterior y separado al desarrollo de la narratología francesa. Incluye autores como Robert Petsch, Günther Müller, Käte Hamburger, Eberhard Lämmert, y Franz Stanzel. Además de su estado al mismo tiempo precursor y alternativo de la narratología francesa, esta tradición teórica tiene la lamentable distinción de permanecer, casi en su totalidad, inédita en el ámbito hispanohablante. Esto se extiende hasta la obra reciente de Schmid. Cfr. la traducción del libro de Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (*La lógica de la literatura*, 1995, Machado); “Los juegos con el tiempo” (Ricœur, 2008: 469-532), que ofrece un correcto resumen a ciertos conceptos de tiempo narrativo de Müller y Hamburger; y también “Tiempo” (Martínez y Scheffel, 2011: 51-73).

⁵ “Perspektive sei hier definiert als der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens.” Todas las traducciones pertenecen al autor excepto los casos en que se señale lo contrario.

Bal y sus seguidores, como Peter Verstraten.⁶ En estos modelos, la perspectiva es externa o interna, o, en casos de marcos narrativos, presenta diferentes niveles de perspectiva (o focalización) que siempre son o externos o internos. Es decir, la focalización tiene que ser totalmente externa o totalmente interna, con la posible excepción, presente en Bal, de una focalización doble, que sería doble, tanto externa e interna, en su totalidad. Schmid, en cambio, y siguiendo a B. A. Uspenskij, considera que la perspectiva puede estar condicionada por factores externos e internos de un modo más sutil: ciertas facetas o aspectos de la narración pueden responder a una perspectiva externa mientras que otros, simultáneamente, pueden indicar una caracterización interna. Este grado de precisión permite distinguir y describir diferencias que no pueden ser aprehendidas en caracterizaciones más restrictivas de la perspectiva narrativa.

De este modo, Schmid distingue cinco parámetros o facetas para analizar la perspectiva narrativa: perspectiva espacial, temporal, ideológica, lingüística y perceptiva. Cada parámetro puede ser externo (narratorial) o interno (figural), esto es, el parámetro puede responder a la perspectiva de un narrador o de un personaje ficticio. La dicotomía entre narrador diegético y no-diegético es conservada por Schmid, pero como diferencia tipológica de los narradores y no como parte de la perspectiva narrativa. Esta sutileza terminológica, sin embargo, permite dar cuenta de un tipo de estructura común de novelas y cuentos: la perspectiva figural con un narrador no-diegético. El narrador no forma parte de la diegesis pero ciertos parámetros de la perspectiva narrativa siguen a un personaje, el que es un utilizado como un reflector. Adelantándonos un poco, este es el caso de gran parte de la novela goetheana y del cuento de Borges.

De los cinco parámetros (espacial, temporal, ideológico, lingüístico, y perceptivo), los dos primeros son evidentes: hacen referencia a cómo son registrados y representados el espacio y el tiempo, respectivamente. La perspectiva perceptiva, por su parte, en Schmid hace referencia al “prisma” a través del cual se perciben los eventos o sucesos (2014: 126). Este parámetro corresponde en mayor medida al acto de focalización entendido por Bal y al “¿quién ve?” de Genette, aunque incluye todo tipo de percepción, no solo la visual. Puede ser, como todo parámetro en este modelo, narratorial o figural. Un ejemplo de este tipo de perspectiva perceptiva figural es “El corazón delator” (“The Tell-Tale Heart”, 1843) de Edgar Allan Poe. En este cuento, el mundo narrado es percibido a través de todos los sentidos del protagonista, quien es, a su vez, el narrador diegético del texto.

Las perspectivas ideológica y lingüística requieren de mayor explicación. La perspectiva ideológica involucra una serie de diversos factores como el conocimiento subjetivo y, principalmente, la valoración de los eventos. Veamos esto y la diferencia entre registro y representación en *Los años de aprendizaje* y *Enrique el verde*.

⁶ Es válida la crítica de Schmid a la terminología de Genette, en tanto no es clara en términos sistemáticos, al ser confusa con la otra tipología entre extra, intra y metadiegético, y, por otro lado, problemática la formación del neologismos (“¿Qué es realmente ‘lo mismo’ y ‘diferente’ en el narrador homodiegético y heterodiegético?”) (2014: 83). En tanto lo diegético es el valor positivo del par homodiegético y heterodiegético, resulta más operativo, entonces, hablar de narrador diegético y no-diegético.

II. La perspectiva ideológica

El protagonista de la novela, Wilhelm, le narra a Mariana, su amada, y a Bárbara, el ama de llaves de Mariana, sus experiencias infantiles con el teatro y la actuación. El extenso monólogo aburre a Bárbara y termina durmiendo a Mariana, quien despierta cuando Wilhelm acaba su relato:

Por la intensidad de su abrazo y por la viveza de su voz, Mariana se despertó y escondió con dulces caricias su turbación. No había escuchado ni una sola palabra de la última parte de aquel relato y es de desear que las anécdotas favoritas de nuestro héroe encuentren en el futuro lectores más atentos (Goethe 2019: 112).

En este fragmento de la novela tenemos un ejemplo paradigmático de la sutil ironía goetheana (Vedda 2015: 144), de un tipo de narración no ingenua que, a lo largo del texto, comenta y critica las declaraciones, acciones y reflexiones del joven héroe. En efecto, estos momentos de ironía, que se repiten a lo largo de la novela, revelan las limitaciones de suscribir a un modelo que solo distingue entre perspectiva externa o interna en tanto que aquí tenemos ambos factores sin ser un ejemplo de marco narrativo.

Evidentemente, la novela tiene un narrador no-diegético: el narrador no es un personaje o, más precisamente, un actor en la fábula. Esto no quiere decir, sin embargo, que la perspectiva narrativa sea puramente narratorial. Asumir –como lo hacen los modelos derivados de Genette o Bal– que todo aspecto de la perspectiva es exclusivamente interno o externo reduce simultáneamente el peso del narrador y el protagonista en la construcción narrativa. Por ejemplo, aquí y en otros *Bildungsromane*, como en *La montaña mágica* de Thomas Mann, el héroe tiene un rol clave en la perspectiva temporal y espacial. La acción de registro y representación de los eventos en la novela coincide, en gran parte, con la perspectiva de Wilhelm. Esto es más notorio en las breves escenas de la novela que sostienen una cierta tensión narrativa, como el ingreso de una misteriosa mujer en la cama de Wilhelm en el capítulo X, o la iniciación en la Sociedad de la Torre. En todos estos casos, el personaje determina la perspectiva espacial, temporal y también perceptiva: no vemos nada que Wilhelm no pueda percibir. Pero al mismo tiempo sí.

Las formas verbales en pasado claramente indican una diferencia entre el registro del evento y su posterior representación. Concretamente, el registro parte del personaje, pero la representación está a cargo de un narrador no-diegético que posee otra capacidad de evaluación al suscribir en el pasado las experiencias de Wilhelm. El gesto proléptico del narrador respecto a los futuros lectores es otro indicio de la diferencia entre registro y representación. Adicionalmente, la cómica situación con Mariana, que se duerme durante la narración de Wilhelm, no es advertida por él, quien tampoco percibe muecas de molestia previas de Mariana: “Mariana hizo una mueca de desconsuelo, Wilhelm no la advirtió y prosiguió su relato” (Goethe 2019: 104). Esto último limita la influencia de la perspectiva perceptiva del personaje y construye una brecha entre la percepción de la figura y la del narrador (y, por extensión, la del lector). Una focalización completa a través de Wilhelm nos ubicaría, como lectores, en el mismo nivel que Wilhelm y compartiríamos las mismas limitaciones que él: no advertiríamos lo que Wilhelm no percibe, es decir, aquella mueca de desconsuelo o el aburrimiento de Mariana.

Resumiendo, en este pasaje, la perspectiva espacial es figural, la temporal está mediada tanto por el narrador como por el personaje –específicamente, el registro es figural, la

representación narratorial–, pero la perspectiva perceptiva pertenece exclusivamente al orden de lo narratorial, como también lo hace la perspectiva ideológica.

La ironía goetheana forma parte de la perspectiva ideológica, que aquí es dispensada por el narrador, tanto en su valoración del evento en cuestión como en la selección de situaciones a focalizar. La reacción de Mariana no solo muestra que la percepción excede a la del personaje, pero también sirve como contrapunto al horizonte ideológico de Wilhelm, señalando su miopía frente a la realidad objetiva o –siguiendo la lectura de Martín Koval– su subjetividad patológica, que lo predispone al idealismo ilusorio, al entusiasmo y al desvarío (2018: 25). De este modo, si bien el personaje funciona como principio constructivo de la perspectiva temporal y espacial, se anula su influencia en la perspectiva perceptiva e ideológica, esto es, en la focalización y en la evaluación de los eventos.

Aunque, superficialmente, este grado de análisis parezca excesivamente quisquilloso o vanamente sutil, nos permite reflexionar más concretamente sobre dimensiones de los personajes que no siempre son tenidas en cuenta o que tan solo son intuitas. En este caso en particular, un análisis de este tipo nos permite discernir una serie de elementos constantes en las novelas de formación alemana. Por un lado, el rol determinante de los protagonistas en el registro de los eventos, en la perspectiva temporal y espacial –lo que constituye una diferencia formal con los proyectos narrativos de Balzac o Zolá, por ejemplo, que representan más frecuentemente espacios sin valerse de un reflector que los capture–.

Por otro lado, está la desconfianza de los narradores respecto a sus héroes, el peligro que parecen representar estos personajes en términos perceptivos e ideológicos. El héroe de la novela de formación es un punto de riesgo para los fines narrativos y racionales del subgénero; en cierta medida, suponen un obstáculo para el ideal de formación o *Bildung*. Wilhelm Meister, como Hans Castorp, representa un foco de posible subversión o desobediencia por su valoración excesivamente subjetiva o problemática de la realidad. La discusión, recuperada por Elystan Griffiths y Martin Wagner, sobre la libertad en términos de agencia y la obediencia (y, particularmente, la representación de esta última) en el siglo XVIII, es relevante aquí, en tanto el concepto de formación o *Bildung* emerge en este contexto. En efecto, el férreo control narratorial de la perspectiva narrativa es una forma de representar e imponer obediencia. Es, adicionalmente, un elemento formal que evidencia el carácter normativo señalado por Koval de las novelas de formación. En efecto, el control de la perspectiva ideológica, particularmente, supone la instauración de una norma que enmarca los aspectos disruptivos de los personajes y reduce, a su vez, la capacidad de desobediencia de los héroes dentro de la progresión narrativa.

La peligrosidad de estos personajes es, entonces, reducida al limitar su incidencia sobre ciertos factores de la perspectiva narrativa, lo que resulta, al mismo tiempo, en un aumento de la distancia entre lector y personaje. La obediencia y la norma son para los lectores también, al limitarse y mediatizarse la exposición a la subjetividad de estos personajes. Para el ideal de una formación exitosa, entonces, la cercanía a estos personajes, por lo menos en esta etapa temprana, es dañina porque no perciben ni juzgan –según el narrador– los eventos de la realidad correctamente. El rol modélico de los héroes de *Bildungsromane* queda, con un análisis detenido de la perspectiva narrativa, suspendido: lo importante, para el lector, es percibir las limitaciones de estos sujetos. En las novelas de formación, entonces, como anuncia el narrador de *La montaña*

mágica, la historia del héroe es contada porque es “muy digna de ser contada” pero no por mérito propio del héroe, del personaje, por más que sea “su historia” (Mann 2009: 7).⁷

III. El registro y la representación de los eventos

La descripción precisa de la perspectiva narrativa de un texto permite, además, profundizar en la caracterización del personaje literario, sobre todo, si la narración representa un momento de enunciación autobiográfico. Este es el caso de nuestro segundo ejemplo, *Enrique el verde* de Gottfried Keller:

Mi recuerdo más claro se remonta curiosamente a justo un año antes de su muerte, a un momento único y hermoso en el que, una mañana de domingo, llevándome en brazos por el campo, sacó de la tierra la planta de una patata y me mostró los bulbos que brotaban, esforzándose ya por despertar en mí reconocimiento y agradecimiento al Creador. Aun ahora veo el traje verde y los relucientes botones de metal junto a mis mejillas, y sus brillantes ojos, que yo contemplaba admirado apartando la vista de la verde planta que sostenía en sus manos (2008: 27).

En este fragmento, Heinrich describe uno de sus pocos recuerdos sobre su padre, quien muere muy joven y al que Heinrich conoce, principalmente, por su madre. El narrador de la novela es Heinrich, aunque, claramente, desde una instancia futura. Es un narrador diegético: es un personaje dentro de la fábula, aunque en otro estado mental, como es frecuente en narraciones (auto)biográficas. Es, por tanto, un narrador singular: en general, todos los parámetros van a señalar tanto a la figura (el Heinrich en esos años específicos) y al narrador (el viejo Heinrich, que reflexiona sobre su vida). Esta novela repite la centralidad del personaje literario en la construcción de la perspectiva espacial y temporal que detectamos en *Los años de aprendizaje*: seguimos los eventos en los que habita espacial y temporalmente Heinrich. En efecto, este pasaje sigue el orden cronológico de la historia, en tanto aparece cuando Heinrich describe su infancia. También, como en la novela de Goethe, la percepción y la evaluación de los eventos es frecuentemente la del narrador, la del viejo Heinrich, el Heinrich que escribe y no, en cambio, el personaje que vive los eventos.

Aquí, al tener la misma figura como protagonista y narrador, aunque con un estado mental modificado por el paso del tiempo, es particularmente importante detenerse en la diferencia entre *Erfassen* y *Darstellen*, entre las acciones de registro y de representación de los eventos. Esta distinción es necesaria porque puede haber incongruencias entre ambas acciones, sobre todo en textos con narradores más pronunciados. En este caso, el abismo, en efecto, entre el registro de este evento (la visión e interacción concreta de su padre) y su representación (“aun ahora”) nos permite reconocer aquí el proceso de mistificación de la figura paterna.⁸ El joven Heinrich registra

⁷ El énfasis está en el original alemán (Mann, 2018: 9) pero fue omitido en la traducción de Isabel García Adáñez.

⁸ Es tan persuasiva la construcción narratorial del padre de Heinrich que Isabel Hernández, en su introducción a la novela, no señala ningún aspecto negativo de este personaje, como la falta de planificación y atención al futuro económico de su familia. Por el contrario, acaba por enaltecerlo aún más. Sobre los aspectos negativos de esta figura, cfr. el séptimo capítulo de Koval 2018.

una imagen de su padre que el narrador, el Heinrich viejo, décadas después, dota de una serie de atributos y apreciaciones que lo subliman, ocultando, en gran medida, el registro infantil de aquel suceso. Así, todo en el padre es reluciente, admirable. La positividad del padre de Heinrich se construye por esta diferencia de acciones, por la acción de representación. Al mismo tiempo, reconocer esta diferencia expande el rol en la construcción narrativa y la caracterización del Heinrich viejo, al enfatizar la diferencia entre su figura actual y su parecer en aquel estado previo.

Como en *Los años de aprendizaje*, el narrador ejerce un rígido control sobre el texto y parece considerar al joven protagonista como una influencia negativa para el lector y la propia narración. Sin embargo, en la novela de Goethe, el ámbito de influencia del personaje es limitado principalmente por la cooptación por parte del narrador de ciertos aspectos de la perspectiva narrativa, como la perspectiva ideológica y perceptiva. En la novela de Keller, en cambio, los límites son producidos principalmente por la diferencia entre la acción de registro y la representación de los eventos. A través de un desdoblamiento de su propia figura en pasado a escribir y presente de escritura, el narrador despliega una serie de límites y condicionantes. Estos toman la forma de prolepsis o, más frecuentemente, de reflexiones desde el presente de la narración. Pareciese que, para el narrador, la representación y la reflexión *a posteriori*, habilitada por la distancia temporal, son las acciones que esconden las posibilidades de una formación exitosa o, por lo menos, de la comunicación de esta.⁹

Nuevamente, el análisis detallado de la perspectiva narrativa facilita la identificación de un aspecto paradójico de los personajes de esta tradición novelística de la Ilustración tardía. Por un lado, como ya advertimos, el protagonista de estas novelas determina significativamente la construcción de la perspectiva espacial, temporal y, en ciertos casos, siempre con limitaciones, perceptiva. Existen, desde ya, escenas en las que la perspectiva espacial o perceptiva no corresponde a la de los jóvenes héroes, como en la presentación (o *exposition*) de los padres de Wilhelm y su amigo Werner o las descripciones iniciales de la novela de Keller, que representan a Suiza y a sus padres antes del nacimiento de Heinrich, pero estos momentos son excepcionales. En general, la preeminencia de la perspectiva del protagonista en estos parámetros es absoluta.

Sin embargo, por otro lado, la perspectiva del protagonista está severamente limitada en términos perceptivos y, especialmente, ideológicos. Las dos operaciones que distinguimos aquí también replican esta paradoja: el registro es mayoritariamente figural, pero su representación narratorial. El contacto y conocimiento del lector sobre el personaje debe, entonces, estar sujeto a un rígido control: ningún suceso puede ser representado por el personaje directamente, a riesgo de que distorsione la narración.¹⁰ Estas paradojas de la construcción de la perspectiva narrativa en las novelas de formación nos permiten observar concretamente la dialéctica de la Ilustración inherente a este subgénero (Koval 2018: 317). Esto es, la dialéctica entre elementos racionales y represivos, entre las posibilidades formativas de la cultura, por un lado, y las demandas y restricciones que impone al individuo esta formación, por el otro. Las restricciones en la perspectiva son otra manifestación, entonces, de esta dialéctica.

⁹ Sobre la relación entre tiempo y formación exitosa en las novelas de formación cfr. Prado 2020; y, específicamente sobre la novela de Keller, Prado 2021.

¹⁰ No parece casual, en este contexto, que los pergaminos con “los años de aprendizaje” en la novela de Goethe sean escritos por otros y no por los individuos a los que aluden. Algo similar tenemos en la brecha entre el joven Heinrich escribiendo sus experiencias, a las que no accedemos sino por la mediación y posterior (re)-elaboración por parte del viejo Heinrich.

IV. La perspectiva lingüística

Para terminar, abandonamos las novelas de formación para examinar un cuento. El análisis de la perspectiva es considerablemente productivo para el estudio de narrativa breve, donde los cambios de perspectiva o focalización son menos frecuentes y, por tanto, la perspectiva suele ser, tomado el cuento como una unidad, más compacta. Es decir, los distintos parámetros son constantemente figurales o narratoriales, con menos combinaciones y modificaciones que en una novela. Aunque la narrativa breve pueda sugerir, por esta característica general que señalamos, que los modelos más sencillos de la perspectiva literaria son suficientes, este no es el caso. Por ejemplo, un aspecto interesante emerge al considerar los parámetros que esboza Schmid en su modelo en el análisis de un cuento como “El fin” de Jorge Luis Borges. El cuento se inicia de la siguiente forma:

Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente... Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aun quedaba mucha luz en el cielo (2011: 195).

El cuento, como es sabido, imagina el fin de la vida del gaucho Martín Fierro. La singular perspectiva de este cuento ha sido discutida en la crítica en términos de focalizador (Balderston 2011) o, más generalmente, desde el punto de vista narrativo, a partir de la re-escritura o palimpsesto (Barcia 2010; Colón 2018). El narrador utiliza una figura original, inexistente en el trabajo de José Hernández, Recabarren, como punto de vista (y oído) estático: en efecto, el narrador se sirve de este personaje como focalizador o reflector. No obstante, el narrador del cuento es, como adelantamos, no-diegético: pertenece al orden de la exégesis y no de la diegesis. La utilización de un personaje como focalizador implica que ciertos parámetros de la perspectiva del texto van a ser figurales, al estar marcados por una figura literaria, por más que algunas oraciones, como veremos, eludan las capacidades de este personaje. De este modo, la perspectiva temporal, espacial y perceptiva corresponden, en la mayor parte del texto, a este personaje. Esto fue percibido por la crítica al señalar el carácter “oblicuo” de la narración (Balderston 2011: 24).

La perspectiva ideológica es algo más compleja de definir aquí y las tres alternativas posibles (personaje, narrador o ambos) resultan concebibles. La valoración de los eventos resulta más compleja y difusa en su definición que en los casos previos, precisamente porque el lenguaje utilizado por el narrador escapa a la perspectiva figural. De hecho, el parámetro que no hemos atendido hasta el momento, la perspectiva lingüística, es fundamental en este caso y sirve de guía para reconocer la sustitución del lenguaje del personaje literario por otro.¹¹

¹¹ Schmid, por su parte, considera que este parámetro es el de menor relevancia para la constitución de la perspectiva en la obra literaria (2014: 127). De acuerdo con Schmid, el orden de relevancia es: perspectiva (1) perceptiva, (2) ideológica, (3) espacial, (4) temporal, y (5) lingüística. Este orden es ciertamente discutible y es probable que surja a partir del análisis del corpus específico que ilustra su modelo. Literaturas que trabajen más con la representación de otros sujetos, con lenguajes más distinguidos y con categorías léxicas para aprehender el mundo más diferenciadas probablemente tengan en mayor estima a este parámetro.

La perspectiva lingüística comprende las diferencias en registro lingüístico, marcas de entonación, aspectos morfosintácticos (incluyendo la gramática “incorrecta”), modos de declarar/anunciar y las diferencias en la nominación de personas y cosas, entre otros elementos relacionados. Puede, como los demás parámetros, manifestarse de manera diferenciada en el registro o la representación de los eventos, aunque es más común encontrarla en la última operación. Sin embargo, porque percibimos la realidad en categorías y términos de un sistema semántico de un determinado lenguaje, la perspectiva lingüística también es relevante para el registro de los eventos (Schmid 2014: 126). Esto, a su vez, implica que la diferenciación entre la perspectiva lingüística y la ideológica en tanto valoración determinada de un evento suele ser problemática.¹² En general, ambos parámetros suelen estar implicados, como en el ejemplo que Schmid recoge de Uspenskij: las diferentes designaciones de Napoleón (“Bonaparte”, “el emperador”, “Napoleón”) en *La guerra y la paz* de León Tolstoi son tanto expresión de diferencias lingüísticas como de distintas posturas valorativas.

En el cuento de Borges la perspectiva lingüística es exclusivamente narratorial y encontramos similares problemas de nominación o categorización. El narrador escamotea y transforma el lenguaje, las posibles diferencias en sintaxis, gramática y elección léxica de todos los personajes del cuento, tanto del “moreno” y Fierro como del mencionado Recabarren –a quien el narrador conjura sin habla– y de su posible hijo. Así, aunque la perspectiva temporal y espacial es, en gran medida, la de Recabarren, el narrador borgeano introduce su propio lenguaje, su estilo (“laberinto”, “La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta”) y, más concretamente, su modo de nombrar la realidad. El narrador registra la realidad con su perspectiva lingüística, que determina con que categorías se aprehende y se nombra la realidad. De este modo, por un lado, el narrador posee el conocimiento léxico para pronunciar explícitamente el nombre del “forastero”: “Martín Fierro”. Esto excede el conocimiento de este focalizador, sus capacidades nominativas, en tanto solo lo reconoce como un forastero que cantó una payada junto a otro forastero. Por otro lado, el narrador no puede nombrar ni determinar con la palabra “hijo” a aquel “chico de rasgos aindiados” que visita a Recabarren –algo que podríamos considerar dentro de las capacidades de esta figura–.

Esto, por supuesto, no es una singularidad de Borges o de su escritura: en textos del siglo XVIII y XIX, el uso de la perspectiva espacial, temporal y perceptiva de los personajes por parte de narradores con conocimiento ilimitado es frecuente, lo que redundará en una marcada distancia lingüística entre el registro y la representación de la realidad. Aunque su uso del estilo indirecto libre neutraliza, en muchos casos, estos parámetros, el narrador de *Madame Bovary* (1857) es un ejemplo de esto.¹³ Charles Bovary es el focalizador o reflector temporal y espacial de numerosas partes, pero la realidad no es captada ni representada, en general, con su lenguaje, como podemos observar en las descripciones de las cosas que Charles percibe. Otro ejemplo, mencionado por

¹² Como comenta Niederhoff, aunque la narratología reciente muestra cierto consenso en el uso de parámetros para dar cuenta de la diversa complejidad de la perspectiva narrativa, el parámetro lingüístico no es aceptado como parámetro independiente de la misma forma que el perceptivo o temporal. Este es el caso de un autor como Roger Fowler, quien trabaja, como Schmid, bajo la influencia de Uspenskij y su estudio de la frase. Cfr. Fowler 1982.

¹³ El estilo indirecto libre –utilizado con mayor frecuencia con Emma que con Charles–, sin duda, constituye un aspecto de elevada complejidad al determinar el carácter figural o narratorial de determinados parámetros, como el ideológico y lingüístico. Cfr. el cuarto capítulo de Schmid 2014.

Burkhard Niederhoff, es *Lo que Maisie sabía* (*What Maisie Knew*, 1897/8) de Henry James, donde tenemos un narrador que no utiliza el lenguaje de su personaje principal, la joven Maisie. La literatura ceñida a preceptivas del decoro, por lo demás, es un ejemplo particularmente pronunciado de esto.

La perspectiva lingüística es, sin duda, un aspecto importante a considerar en aras de discusiones sobre la representación de minorías en tanto personajes cuyas características introduzcan una diferencia cualitativa en el registro y/o la representación de la realidad; y, más generalmente, como aspecto determinante sobre la construcción general de los mundos narrativos. La pregunta, planteada en el modelo de Genette, de quién habla, entonces, es necesariamente seguida por un cuestionamiento del lenguaje: ¿qué lenguaje narra, con el lenguaje de quién nos habla y hace a hablar a los demás? En tanto el texto de Borges es explícito en su intertextualidad con un texto construido con otros recursos lingüísticos, estas preguntas adicionales son particularmente relevantes. Es curioso, después de todo, que este anexo final a la historia de Martín Fierro no imite el lenguaje de Hernández, prefiriendo tomar como influencia –como argumenta Balderston– el estilo de las sagas de Islandia y que utilice, en cambio, una figura literaria nueva como focalizador o reflector pero sin dotarla de un lenguaje propio, diferenciado.¹⁴ Una consecuencia del empleo de una perspectiva lingüística narratorial –y posible causa en este caso– es la construcción de una elegante armonía entre diálogos y narración. El narrador conjura, a través de un estilo y lenguaje homogéneo –a costa de la singularidad de los personajes–, un texto en donde pulpería, laberinto y destino no entran en conflicto, sino que se complementan. Es, entonces, otra herramienta, la perspectiva lingüística, a disposición del cuentista, del narrador.

V. Conclusión

Como se intentó demostrar con el análisis de estos textos, el empleo de un modelo de perspectiva narrativa más riguroso y detallado posibilita una descripción más efectiva del fenómeno de la perspectiva y su materialización concreta tanto en narrativa breve como de largo aliento. Por supuesto, la capacidad descriptiva de una teoría es sumamente importante, pero modelos como el de Schmid, que operan con parámetros y con mayores niveles de distinción que el binarismo entre interno-externo, presentan en la práctica, un interesante factor analítico. Esto último depende, sin embargo, como sucede con muchos de los desarrollos narratológicos, del análisis crítico-reflexivo de los elementos descritos y no de la mera descripción o aplicación mecanicista a un corpus dado.

Un análisis crítico, pues, que piense a la literatura a partir de parámetros, permite reconocer, de un modo más concreto, aspectos y relaciones más sutiles de la construcción narrativa, que de otro modo podían pasar desapercibidos, como las relaciones señaladas entre las

¹⁴ Aunque se lo ha leído, justamente, como un trabajo de reescritura, es posible asociar, como lectores contemporáneos, al cuento de Borges con la *fanfiction* o ficción de fanáticos. Las llamadas *fanfics* suponen, después de todo, una expansión de un texto existente y reconocido, un “What if?” que utiliza los motivos y personajes de la fuente original. De hecho, este tipo de ficción suele jugar con los focalizadores, incluso utilizando personajes originales (*original characters* u OCs) como foco de un modo similar al de Borges. Sin embargo, reconocer los aspectos mencionados respecto a la perspectiva lingüística implica reconocer una diferencia fundamental con este tipo de literatura, en tanto la ficción de fanáticos, en general, se empecina en conservar el estilo y el lenguaje del original, tratando de camuflar su trabajo en las aguas del original.

limitaciones narrativas y el subgénero en el caso de los personajes de las novelas de formación. Esto, a su vez, supone darle en el análisis mayor entidad al personaje, al poder percibir, de un modo más completo, todas las dimensiones narrativas que determinan las figuras literarias y, desde ya, todas las restricciones impuestas por el narrador. Un análisis minucioso de la perspectiva narrativa, en definitiva, resalta el papel del personaje literario dentro del espíritu de la narración.

DANTE PRADO es licenciado en Literaturas Extranjeras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y maestrando por la University of Calgary (Canada), en el marco de una beca del Departamento de Languages, Literatures und Cultures (LLAC). Su tema de investigación es la literatura de las primeras décadas del siglo XX, abordada desde un punto de vista sociológico y narratológico.

Bibliografía

- BAL, Mieke. 2017. *Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALDERSTON, Daniel. 2011. “Point and Counterpoint: On the Manuscript of ‘El fin’ (1953).” *Variaciones Borges*, vol. 51, pp. 3-24.
- BARCIA, Pedro Luis. 2010 [1973]. “Proyección de ‘Martín Fierro’ en dos ficciones de Borges.” En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxk8x4>> [Consulta: 16 de julio de 2021].
- BORGES, Jorge Luis. 2011. “El fin.” En *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, pp. 195-200.
- CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- COLÓN, Edgar Luis. 2018. “Borges y El Martín Fierro, Cuentos y Ensayos.” *Variaciones Borges*, vol. 45, pp. 79–98.
- FOWLER, Roger. 1982. “How to See through Language: Perspective in Fiction.” *Poetics* 11, 213-235.
- GOETHE, Johann Wolfgang. 2019. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra. Trad.: Miguel Salmerón.
- GRIFFITHS, Elystan y Martin WAGNER. 2020. “Introduction: Genres of Obedience.” *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 56 no. 2, pp. 85-91.
- JAMES, Henry. 1934. “The Golden Bowl [Prefacio, 1909].” En *The Art of the Novel*. New York: Scribner, pp. 327-48.
- KELLER, Gottfried. 2008. *Enrique el verde*. Madrid: Espasa-Calpe. Trad.: Isabel Hernández.
- KOVAL, Martin. 2018. *Vocación y renuncia: La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- MANN, Thomas. 2002. *El elegido*. Barcelona: Edhasa. Trad.: Anna Rossell.
- _____. 2009. *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa. Trad.: Isabel García Adáñez.
- _____. 2018. *Der Zauberberg*. Fráncfort del Meno: Fischer.

-
- MARTÍNEZ, Matías y Michael SCHEFFEL. 2011. *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. Buenos Aires: Las Cuarenta. Trad.: Martín Koval.
- NIEDERHOFF, Burkhard. 2014. “Perspective - Point of View.” En Hühn, Peter, Meister, Jan Christoph, Pier, John y Schmid, Wolf (eds.). *Handbook of Narratology*. Boston: De Gruyter. EPUB.
- PHELAN, James. 1989. *Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- PRADO, Dante. 2020. “Los años de formación de Wilhelm Meister: Tiempo, narración y Bildung.” *Inter Litteras*, no. 2, pp. 43-61.
- _____. 2021. “A mi debido tiempo”: Tiempo, narración y formación en Enrique el verde de Gottfried Keller.” En Bortnik, Victoria, Charrúa, Clara, Couso, Lucía, y Vilar Mariano (eds.), *Actas de las II Jornadas de Estudiantes Investigadorxs de Letras*.
<<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/IIJEIL/IIJEIL/paper/view/5840>> [Consulta: 16 de junio de 2021].
- SCHMID, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*. Berlín: De Gruyter.
- TAHA, Ibrahim. 2015. *Heroizability: an Anthroposemiotic Theory of Literary Characters*. Berlín: De Gruyter.
- VEDDA, Miguel. 2015. “Alegorías de la Modernidad: el Wilhelm Meister, desde la novela teatral a la novela-archivo.” En *Leer a Goethe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata, pp. 141-84.
- VERSTRATEN, Peter. 2009. *Film Narratology*. Toronto: University of Toronto Press. Trad.: van der Lecq, Stefan.
- WESTSTEIJN, Willem G. 2004. “Towards a Cognitive Theory of Character.” En Fleishman, Lazar, Gözl, Christine, y Hansen-Löve, Aage A. (eds.), *Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*. Hamburgo: Universität Hamburg, pp. 53-65.