

El punto de vista en la novela latina

La cuestión del punto de vista se viene mostrando como una de las más fecundas tanto en el campo de la novelística práctica como en el de la novelística teórica. Es voz común entre los investigadores del hecho literario que el estudio de tal cuestión tiene su principal punto de arranque en Henry James en sus dos vertientes, como novelista y como teorizador de la novela (en el segundo aspecto en los prefacios añadidos a los 26 volúmenes de la edición denominada «de Nueva York» llevada a cabo en 1906-1908¹), en el sentido de que es el autor norteamericano quien, de una manera consciente y decidida, dejó a un lado el procedimiento de presentar la acción desde el punto de vista del narrador omnisciente para presentarla desde el punto de vista de los personajes².

(1) F. J. HOFFMAN, *La novela moderna en Norteamérica*, Barcelona, Seix-Barral, 1955, p. 17.

(2) En este sentido se suelen expresar los investigadores del relato literario moderno; por ejemplo, M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, cap. XII, «Estructuras prospectivísticas», apartado 1, «Henry James y el «punto de vista», pp. 155-158. El mismo autor en «Cervantes, Balzac y la voz del narrador», en *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa española, 1972, pp. 157-188 (la referencia, en pp. 159-160); Ch. MOELLER, «Henry James y el ateísmo mundano», pp. 171-226 del t. II de *Literatura del s. XX y Cristianismo*, 5.ª ed., Madrid, Gredos, 1961, y especialmente Tzvetan TODOROV, «Langage et littérature» (1966), en *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 32-41, en p. 39; «Le secret du récit» (1969), en *Poétique...* pp. 151-185, artículo dedicado a estudiar el secreto de la narrativa de H. James (el punto de vista es examinado especialmente en pp. 157-8); «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato* (trad. del n.º 8 de *Communications*, Paris, Seuil, 1966), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192, y en «Poétique», formando parte de la obra colectiva *Qu'est-ce que le structuralisme*, 1969, publicado, separado, en Paris, Seuil, 1973, cap. 3.

Para muchos es ésta del punto de vista la cuestión más importante de cuantas giran en torno del relato literario³. Mariano Baquero Goyanes⁴ se complace en presentar el texto de Angel Ganivet en donde el autor del *Idearium español* hace depender el procedimiento que se debe emplear en un relato del distinto punto de vista que adopte el narrador: «cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento, y si tiene la obra a medio hacer, no debe remendarla sino destruirla y hacer otra nueva»⁵. Es precisamente lo que sabemos que hizo Kafka con *El castillo*: habiendo comenzado a escribir en primera persona, el autor destruyó los capítulos escritos con tal procedimiento y los rehizo totalmente en tercera persona. El citado Ganivet utiliza la primera persona en su novela *La conquista del reino de los mayas por el último conquistador, Pío Cid* y la tercera en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, a pesar de que en ambas el protagonista es el mismo.

El empleo de una determinada persona como base de un procedimiento narrativo está ligado estrechamente al empleo de un determinado punto de vista, pero ni la tercera es de por sí, como a veces se suele afirmar, la característica del narrador omnisciente, ni el empleo de las otras personas va ligado indefectiblemente al empleo del punto de vista de los personajes. Dice Tzvetan Todorov⁶: «que el relato esté narra-

(3) Cfr. T. TODOROV, *Poétique*, o. c., p. 57: «l'importance des visions est de tout premier ordre»; Tomás HÄGG, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, 1971, cap. 3: «Points of view», p. 112 ss. con selecta bibliografía en notas a pie de página; Vitor M. DE AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, p. 228; Ramón BUCKLEY, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973, p. 22, con testimonios en este sentido de sir Percy LUBBOCK en *The Craft of Fiction* y J. M. CASTELLET, *La hora del lector*; Gérard GENETTE, «Discours du récit. Essai de méthode», en *Figures III*, París Seuil, 1972, pp. 65-286, especialmente los capítulos 4 y 5, pp. 183-267.

(4) M. BAQUERO siente predilección por este texto, citado y subrayado por él, por un lado, en «Perspectivismo y ensayo en Ganivet» en *Temas...*, o. c. pp. 103-155, en p. 1151 y, por otro, en *Estructuras*, o. c., p. 233, en donde el texto va precedido de la confesión del autor: «hay un texto de Ganivet que siempre me ha parecido enormemente revelador (...) acerca de cómo la perspectiva empleada por el narrador condiciona la estructura de lo narrado».

(5) *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, cap. V., p. 427 del t. II de sus *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

(6) «Visión en la narrativa», pp. 369-374 del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, en p. 373.

do en primera o en tercera persona (o aun en segunda) es muy importante, pero nada indica acerca de la «presencia», de la «ciencia» y de las «distancias» del narrador: el relato en tercera persona, por ejemplo, no impide ni la intensa presencia del autor, ni la reducción de la distancia entre él y los personajes, ni el carácter limitado de su conocimiento sobre las motivaciones del héroe». Lo que sí es cierto es que el empleo sistemático de la segunda persona ha removido profundamente las aguas de los procedimientos narrativos en torno a la cuestión del punto de vista. Y eso que los relatos escritos en una auténtica segunda persona prácticamente se reducen a *La modification* de M. Butor, siendo los demás ejemplos imitaciones más o menos logrados de aquélla.

Aunque, según R.-M. Alberès⁷, el procedimiento de la segunda persona ya había sido utilizado por Théodore Sturgeon, narrador de ciencia-ficción, en el relato *El hombre que ha perdido el mar*, sin embargo, todo estudio sobre tal procedimiento debe partir de *La modification*⁸. Esta obra tiene unos fundamentos doctrinales en «El uso de los pronombres personales en la novela», del mismo Butor⁹. Partiendo de Butor, el sarpuellido «segunda persona» atacó a numerosos novelistas: Georges Perec, *Un homme qui dort*; Peter Everett, *The Fetch*; y, en español, Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel*; Segundo Serrano Poncela, *Habitación para hombre solo*; y en pasajes de *Rayuela*, de J. Cortázar; *Las corrupciones*, de J. Torbado; *Señas de identidad*, de J. Goytisolo; *Fauna*, de H. Vázquez Azpiri; etc. De las citadas en español posiblemente la que más interés presenta es *La muerte de Artemio Cruz*, en donde los distintos capítulos están repartidos en tríadas, compuestas por un capítulo en primera, uno en segunda y otro en tercera persona, encabezados cada uno con su pronombre personal respec-

(7) R.-M. ALBERÈS, *Histoire du roman moderne*, París, Albin-Michel, 1962, p. 410-1.

(8) Cfr. F. YNDURAIN, «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», en *Prosa novelesca actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 157-182.

(9) *Sobre Literatura II*. Estudios y conferencias 1959-1963, Barcelona, Seix-Barral, 1967, pp. 77-91.

tivo. El ejemplo más reciente que conocemos es el de *Icaria*, *Icaria*, de Xavier Benguerel, Premio Planeta 1974, en donde las tres personas se entremezclan en una zarabanda constante.

El adaptarse a los imperativos de la moda puede hacer que se vea procedimiento en segunda persona allá donde no hay más que una secuela del género epistolar o una especie de prosopopeya, figura retórica que, desde el campo de la lírica¹⁰ ha saltado al relato con más o menos fuerza. Por ejemplo, según Ramón Buckley¹¹, Miguel Delibes tiene tres relatos en segunda persona: «El amor propio de Juanito Osuna», cuento publicado en la *Revista de Occidente*, mayo 1963, pp. 203-213; «El loco», que forma parte de *Siestas con viento sur*, Premio «Fastenrath» 1958 y *Cinco horas con Mario* (1966). Ahora bien, ninguno de los tres está compuesto en segunda persona. El primero es un relato en primera persona: el narrador habla y cuenta a un oyente —mudo— particularidades del carácter de Juanito Osuna. La segunda persona sólo aparece cuando el narrador se dirige al oyente de un modo incidental: «créame», «le contaría de él y no acabaría». De cuando en cuando, el narrador se formula preguntas como si el oyente le hubiere preguntado por algo a lo que que tiene que contestar: «¿Qué? Sí, ahora andará por los cincuenta y uno»; «¿Eh? Sí, creo que en Sanidad»; «¿Cómo? Sí, naturalmente un Mercedes de aquí hasta allá». También está presente una mujer, Julia, la esposa del narrador: «Julia, este señor te puede decir el plan de Juanito esta tarde». «El loco» no es más que una carta que el narrador envía a su hermano, «Davícito». Empieza así: «Mi querido Davícito». Y, un poco más adelante: «y sólo cuando Aurita me dijo: «¿A qué esperar para ponerle cuatro letras a tu hermano?», me decidí del todo y pensé: «Aurita tiene razón». La segunda persona sólo aparece cuando el remitente se dirige al destinatario de la carta.

(10) CATULO nos dejó cinco poemas donde se sirvió del procedimiento (los números 8, 46, 51, 52 y 76), en dos de ellos por extenso: el 8, «Miser Catulle, desinas ineptire / et quod uides perisse perditum ducas» y el 76. «Si qua recordanti benefacta priora uoluptas / est homini, cum se cogitat esse pium, / nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere nullo / diuum ad fallendos numine abusum homines, / multa parata manent tum in longa aetate, Catulle, / ex hoc ingrato gaudia amore tibi».

(11) O. c., p. 109 y nota 6, por un lado y p. 136 ss. por otro.

Lo que se cuenta está totalmente al margen de la segunda persona, siendo la primera la persona narrativa. En cuanto a *Cinco horas con Mario*, tras una primera parte en tercera persona, comienza el largo monólogo interior que es en realidad un diálogo en el que sólo habla la esposa al esposo muerto y de cuerpo presente. En el capítulo XXVIII se vuelve a la narración en tercera persona. El profesor Yndurain ni menciona siquiera estos relatos en su trabajo sobre la segunda persona narrativa citado en nota 8, como no encajarían obras como *La naranja mecánica* de Anthony Burgess, salpicada de «hermanos míos» y «vuestro humilde servidor».

EL PUNTO DE VISTA

Gérard Genette¹² piensa que la mayor parte de los investigadores de este tema confunden lo que él denomina «mode» y «voix», es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta otra muy distinta: *«¿quién es el narrador?»* o, para decirlo más brevemente, entre la pregunta *«¿quién ve?»* y *«¿quién habla?»*. Genette examina las distintas concepciones sobre el punto de vista de Cleanth Brooks, Robert Penn Warren (los cuales distinguen una tipología de cuatro términos), F. K. Stanzel (con tres tipos), Norman Friedman (ocho términos), Wayne Booth y Bertil Romberg que vuelve sobre la tipología de Stanzel añadiéndole un cuarto término: 1) relato de autor omnisciente; 2) relato desde el punto de vista; 3) relato objetivo; 4) relato en primera persona (p. 205).

Considerando únicamente las determinaciones modales, es decir, lo que se refiere a lo que normalmente se denomina «punto de vista» (o «visión», o «aspecto», en terminología de T. Todorov y de Jean Pouillon¹³), se llega a una fijación de

(12) O. c., cap. 4 y 5.

(13) T. TODOROV en por lo menos «Las categorías...», p. 178; «Langage...», p. 40; *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 99-100 y *Poétique*, p. 58, se siente deudor de la obra de Jean POUILLON, *Temps et Roman*, París, Gallimard, 1946.

tres términos, denominados por Pouillon *visión «por detrás»*, *visión «con»* y *visión «desde fuera»*, representados por Todorov, respectivamente, como *narrador > personaje*, *narrador = personaje* y *narrador < personaje*¹⁴.

1) *Narrador > personaje*: el narrador sabe más que los personajes o, por mejor decir, dice más de lo que sabe cualquiera de aquéllos. Se trata del narrador omnisciente, que sabe lo que ocurre en las habitaciones cerradas y hasta lo que ocurre en la mente y en el corazón de los personajes.

2) *Narrador = personaje*: el narrador cuenta lo que el personaje en aquel momento sabe, dando la impresión de que el narrador no sabe más que los personajes por lo que no puede informarnos sobre aquéllos más que en la medida en que los personajes se manifiestan. Lubbock denominó este tipo de relato «relato según el punto de vista», Blin, «campo restringido» y Pouillon —lo hemos dicho— «visión *con*»¹⁵.

3) *Narrador < personaje*: el narrador dice menos de lo que los personajes saben, dando la impresión de que sabe menos que éstos. El narrador es un espectador de los movimientos, gestos, ademanes de los personajes y un simple oyente de sus palabras, risas, gritos. Se trata del relato denominado «objetivo», «behaviorista», característico de la novela americana de entre guerras (Dos Passos, Faulkner, Hemingway, etc.; aunque el representante más característico tal vez sea Dashiell Hammett¹⁶).

(14) T. TODOROV habla de los distintos puntos de vista en diversos trabajos: «Langage...» p. 40; *Poétique*, p. 56 ss. y de su representación gráfica en «Las categorías...» p. 178-9 y en *Literatura...* p. 100-101.

(15) GÉRARD GENETTE, o. c., p. 206.

(16) De DASHIELL HAMMETT (del que Alianza Editorial ha publicado, en edición popular, *Cosecha roja*, 2.ª ed., 1971, *La llave de cristal*, 1968, *El halcón maltés*, 1968 y *El hombre delgado*, 1971) presentamos un par de ejemplos, escogidos al azar, característicos de su estilo y del procedimiento citado: «Spade la abrazó, sujetándola contra sí. Los músculos se le marcaron debajo de las mangas azules, los dedos se perdieron en el cabello rojo hasta que la mano quedó ahuecada brindando descanso a la cabeza, mientras que la otra mano dejaba que sus dedos temblorosos tantearan en la esbelta espalda de la mujer. Sus ojos ardían con luz amarillenta» (*El halcón maltés*, p. 101). «Le entregué el documento de la muchacha enferma. Le echó una ojeada, saltó del sillón y estampó en la cara de Mac Swain un puño del tamaño de un meloncillo moscatel. La puñada lanzó a

Estos tres tipos serán denominados por Genette¹⁷ —que en vez de «punto de vista» prefiere hablar de «focalización»—, respectivamente: 1) relato no-focalizado o de focalización *ce-ro*; 2) relato de focalización *interna*, que puede presentar las siguientes variantes: *fija*, en donde todo lo narrado en el relato está visto a través del punto de vista de un mismo personaje; *variable*, en que el punto de vista varía de un personaje a otro; *múltiple* (novelas epistolares, por ejemplo), en donde un mismo acontecimiento es evocado diversas veces según el punto de vista de diversos personajes. (Más adelante volveremos sobre este tipo, denominado «enfoque múltiple» —B. Varella Jácome— o «pluralidad de perspectivas» —M. Baquero Goyanes—); 3) relato de focalización *externa*.

A estos tipos se podría añadir, por lo menos, el punto de vista *de los objetos*, como hace algún investigador¹⁸, procedimiento empleado magistralmente por los representantes de lo que se ha dado en denominar «Nouveau Roman»¹⁹, quienes han decidido dejar a un lado al protagonista, al personaje y a su psicología²⁰, o, por mejor decir, han creado un mundo novelesco en el cual los objetos han adquirido una realidad propia, autónoma, como dice L. Goldmann²¹; lo cual no quie-

Mac Swain a través del despacho, hasta que le paró el tabique. Exhaló la pared un quejido, y una fotografía con marco de Noonan y de otros dignatarios urbanos que los mostraba calzando botines y dando la bienvenida a alguien, cayó al suelo al mismo tiempo que el apuñeado» (*Cosecha roja*, p. 117-8).

(17) O. c., p. 206-7.

(18) Así, M. BAQUERO, «Cervantes...», art. c., primer apartado: «Objetividad y subjetividad de la novela», pp. 159-161.

(19) Este movimiento literario ha sido designado de muy diversas maneras. Cfr., por ejemplo, Réal OUELLET, en su «Introduction» a *Les critiques de notre temps et «Le Nouveau Roman»*, París, Garnier, 1972, p. 7, quien reconoce que la expresión «Nouveau Roman» no es «ni heureuse ni originale» pero es la que se ha impuesto sobre las otras como «École du Regard», «Chapelle de Minuit», «Romans de la table rase», «Romans blancs», «Anti/Ante-Romans». En el mismo sentido —con matiz peyorativo—, Guillermo de Torre, que estudia a sus representantes bajo el título de «Objetivismo» en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, n.º 119 de la colección Universitaria de bolsillo, t. III, p. 202.

(20) R. OUELLET, o. c., p. 7: «Que recouvre donc cette étiquette adoptée par l'ensemble de la critique...? Pour la majorité des chroniqueurs de journaux littéraires et du grand public, cette formule a d'abord désigné quelques romanciers résolus à faire table rase de la tradition romanesque occidentale par l'abolition du personnage et de sa psychologie».

(21) «Nouveau roman et réalité», aparecido en la *Révue de Sociologie de l'Université de Bruxelles*, n.º 2, 1963, recogido en *Pour une sociologie du roman*,

re decir que hayan desterrado al hombre de sus inquietudes investigadoras²². Pero no es sólo en el grupo que podríamos llamar «ortodoxo» del «Nouveau Roman»²³ donde los objetos pasan a primer plano y el relato se hace desde su punto de vista. El procedimiento es empleado también —e incluso de manera más sugestiva— por una novelista como Marguerite Duras; independiente aunque en ciertos aspectos en conexión con aquel grupo (la novelista de la imposibilidad del amor, del interminable diálogo, de la larga y desesperada espera), en la que la falta de análisis psicológico y de descripción de los sentimientos de los personajes queda compensada con la presencia, reiterativa de los objetos, a través de los cuales se nos descubren los sentimientos más íntimos de los personajes, como si fueran la luz que iluminara el texto: esos magnolios florecidos que jalonan las páginas de *Moderato cantabile* y, sobre todo, esa magnolia de olor fuerte, enervante, que

Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1964, pp. 279-324 y, en parte, en R. OULLET, o. c., 77-81. Citamos por *Pour une...*: «Ce qui importe (...) c'est la structure d'un monde dans lequel les objets ont acquis une réalité propre, autonome; dans lequel les hommes, loin de maîtriser ces objets, leur sont assimilés; et dans lequel les sentiments n'existent plus que dans la mesure où ils peuvent encore se manifester à travers la réification», p. 317-8.

(22) A. ROBBE-GRILLET en «Nouveau roman, homme nouveau» (1961), recogido en *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963, pp. 143-153 y también, en parte en R. OULLET, o. c. pp. 16-19, sale al paso de dos acusaciones que se suelen lanzar contra el «Nouveau Roman»; primera: este movimiento literario no prescinde del hombre: «l'homme y est présent à chaque page, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion que les déforme», p. 147; segunda: no puede ser designado como objetivista; es más, «le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale». En un tijo de novela balzaciano, el narrador, omnisciente, omnipresente, no puede ser, dice el autor, más que un dios y Dios sólo puede ser objetivo, «tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi», p. 149. L. GOLDMANN, refiriéndose en concreto a N. SARRAUTE y A. ROBBE-GRILLET, dice: «alors que de nombreux critiques et une grande partie du public voient dans le nouveau roman un ensemble d'expériences purement formelles et, dans le meilleur des cas, une tentative d'évasion hors de la réalité sociale, deux des principaux représentants de cette école viennent de vous dire, su contraire, que leur oeuvre était née d'un effort aussi rigoureux et aussi radical que possible pour saisir dans ce qu'elle a de plus essentiel, la réalité de notre temps», o. c. p. 283.

(23) El formado por los novelistas estudiados por J. RICARDOU en sus obras teóricas *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, es decir: M. Butor, C. Ollier, R. Pinget, J. Ricardou, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute y Cl. Simon, aunque al comienzo del movimiento R. BARTHES mantenía que no había tal escuela, al examinar a dos de sus representantes más sobresalientes, Robbe-Grillet y N. Sarraute, en su artículo «No hay una escuela Robbe-Grillet», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix-Barral, 1967, pp. 121-126.

no acaba de marchitarse en el pecho de la protagonista y a través de cuyo perfume oímos los latidos de su corazón²⁴.

Si hacemos caso a los investigadores del hecho literario, el punto de vista «por detrás» ha sido el procedimiento tradicional del relato literario hasta prácticamente el s. XIX en que, de la mano de Henry James, se habría impuesto el punto de vista «con», hasta la aparición del punto de vista «desde fuera» en la novelística norteamericana de entre guerras. Descartado el tercer procedimiento, es nuestra intención presentar numerosos ejemplos de visión «con» en la novelística latina que adquieren su valor al cotejarlos con los ejemplos de visión «por detrás» que aparecen en la misma. Los intentos de proyectar la acción a través del prisma de alguno o algunos de los personajes del relato son consecuencia de lo que V. M. de Aguiar e Silva²⁵ denomina la «mala conciencia» del narrador: ante la narración de una historia, la pregunta surge espontánea: ¿cómo sabe el narrador lo que piensan, lo que sienten, lo que sospechan los personajes? De ahí que no sólo se adopta a veces la «visión *con*» a propósito de un per-

(24) Se ha hecho notar en diversas ocasiones (cfr. Henri HELL, «L'univers romanesque de Marguerite Duras», complemento a la edición de *Moderato cantabile*, Paris, coll. 10/18, 1958, pp. 117-133, en p. 132, y B. VARELA JACOME, *Renovación de la novela en el s. XX*, Barcelona, Destino, 1967, p. 412) que el capítulo VII de *Moderato*, ese capítulo que es una auténtica pequeña joya literaria, es el relato de un banquete en el que éste aparece presentado desde el punto de vista del salmón y del pato a la naranja que se sirve a los comensales. Nosotros, más bien, creemos que es la magnolia, en trance de marchitarse sobre el pecho de la protagonista, la que impone su punto de vista. Olor de la flor que se confunde con el olor de los magnolios florecidos que, procedente del jardín, invade la sala y, en alas del viento, llega hasta el amante ausente. Es el olor a magnolia el que atraviesa toda la obra, como un hilo conductor de la trama. En una obra de apenas cien páginas (de presentación tipográfica espaciosa y generosa) encontramos nada menos que 19 alusiones a los magnolios y a las magnolias, de ellas 14 en el mencionado capítulo VII, que apenas tiene 12 páginas. El amor imposible que surge entre Anne y Chauvin (el nombre del protagonista no aparece hasta la p. 57 y va ligado, en los propios labios de Chauvin, a la evocación de la magnolia recostada en el pecho de la protagonista, enlazando su nombre con la flor, un nombre que morirá en el corazón de la protagonista cuando la flor sea aplastada bajo su pecho al final del cap. VII. Dice Chauvin: «au-desus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. Je m'appelle Chauvin»); ese amor imposible es la historia de la magnolia que se irá marchitando sobre el pecho de la protagonista después de haberla emborrachado, narcotizado con su olor penetrante, hasta morir con la flor: «elle ira dans la chambre de son enfant, s'ellangera par terre, au pied de son lit, sans égard pour cette magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il n'en restera rien», p. 103.

(25) Lugar citado en nota 3.

sonaje —protagonista o no— sino que en ocasiones se echa mano de una «pluralidad de perspectivas»²⁶ o «enfoque múltiple o polivisional»²⁷: una misma acción es presentada desde diferentes puntos de vista, como un mismo paisaje captado por una cámara fotográfica desde diversos ángulos. Como ejemplo clásico en el relato fílmico se cita siempre *Rashomón* de Akira Kurosawa, en donde una misma acción —el asesinato de un samurai y la violación de su esposa a manos de un bandido— es narrada por el bandido, el espíritu del samurai, su esposa y un leñador. Genette²⁸ cita como ejemplo literario el poema narrativo de Robert Browning, *El anillo y el libro*, que cuenta la historia de un crimen visto, sucesivamente, por el asesino, las víctimas, la defensa, la acusación, etc. El procedimiento del enfoque múltiple ha sido puesto en comparación con los procedimientos pictóricos del cubismo (B. Varela Jácome): los elementos de la realidad se descomponen ante dicho enfoque; aunque tal comparación debe matizarse en el sentido que lo hace M. Baquero Goyanes²⁹.

EL PUNTO DE VISTA EN LA NOVELA LATINA

Las dos novelas latinas que— una completa, y la otra, muy fragmentada— han llegado hasta nosotros, *Asinus aureus* de Apuleyo y *Satiricón* de Petronio³⁰ están escritas en primera persona, en el tipo que Genette ha denominado «autodiegé-

(26) M. BAQUERO, *Estructuras...* p. 158.

(27) B. VARELA JACOME, o. c. p. 37.

(28) O. c. p. 207.

(29) *Estructuras...* p. 159. En la obra citada de B. VARELA JACOME, p. 37-8, pueden verse numerosos ejemplos de novelas con enfoque múltiple, tanto en la literatura extranjera como española.

(30) Dando por descontado que ambas obras puedan denominarse «novelas», que el *Satiricón* sea de Petronio (para una consulta rápida, documentada y asequible de la cuestión, véase la «Introducción» que M. DÍAZ Y DÍAZ pone al frente de su edición de la obra para la colección «Alma Mater», Barcelona, 2 vols., el 1.º de 1968, el 2.º de 1969, que resume el «maremagnum» de interpretaciones dadas) y que la obra de Apuleyo se titulara originariamente, como nos lo afirma San Agustín, *De ciu. Dei*, XVIII, 18, «*Asinus aureus*»; véase R. MARTÍN, «Le sens de l'expression [Asinus aureus] et la signification du roman apulien», R. E. L. 48, 1970, 332-354.

tico»³¹. El relato en primera persona es extraño a la novela griega y en la literatura antigua narrativa aparece —según la tesis de Veyne— sólo en los cuentos fantásticos (*Asinus aureus*) y en las relaciones de viajes, reales o imaginarios (para Veyne, el *Satiricón* sería una relación de los viajes de Encolpio). Tanto en un caso como en otro, la primera persona sería una garantía para el lector: por extraordinario que sea lo narrado, el narrador parece autenticar con su palabra la historia narrada. Por eso, como dice Todorov a propósito de los fantasmas en Henry James³², las historias de misterio, aparecidos, fantasmas, suelen preferir la primera persona; y lo mismo habría que decir de las historias de viajes. Por otro lado, el empleo de la primera persona justifica al propio narrador, como dice Nathalie Saraute³³. Esta autora precisamente, después de haber hecho la crítica de la novela objetiva americana³⁴, afirma, según Antonio Vilanova³⁵, que el único procedimiento viable para impedir el definitivo estancamiento y decadencia de la novela es el retorno al método opuesto, es decir, al análisis psicológico e introspectivo de Proust y de Joyce; convenientemente adaptado a la nueva realidad social y humana del mundo actual. Un procedimien-

(31) *O. c.*, p. 253. Cfr. P. VEYNE, «Le «je» dans le «Satiricón», *R. E. L.* 42, 1964, 301-324 y Ben Edwin PERRY, «The Ego-Narrative in Comic Stories», Apéndice III a la obra *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley/Los Angeles, Univ. of California Press, 1972, pp. 325-329.

(32) «Les fantômes de Henry James» (1969), *Poétique de la prose*, pp. 186-196: «Habituellement, les histoires de fantômes sont racontées à la première personne. Ceci permet une identification facile du lecteur avec le personnage (celui-ci joue de rôle de celui-là); en même temps, la parole du narrateur-personnage possède des caractéristiques doubles: elle est au-delà de l'épreuve de vérité en tant que parole du narrateur, mais elle doit s'y soumettre en tant que parole du personnage. Si l'auteur (c'est-à-dire un narrateur non représenté) nous dit qu'il a vu un fantôme, l'hésitation n'est plus permise; si un simple personnage le fait, on peut attribuer ses paroles à la folie, à une drogue, à l'illusion, et l'incertitude à nouveau, n'a pas de droit de site. En position privilégiée par rapport aux deux, le narrateur-personnage facilite l'hésitation: nous voulons le croire mais nous ne sommes pas obligés de le faire», pp. 187-8.

(33) *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1956, p. 85: «Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise le scrupule non moins légitime d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance».

(34) En «Conversation et sous-conversation», recogido en *L'ère du soupçon*, pp. 95-147.

(35) «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», recogido en pp. 133-156 de la citada *Prosa novelesca actual*, p. 155.

to de este tipo, subjetivista, en primera persona, que identifica narrador con protagonista, da visos de autenticidad y de experiencia vivida. El *Asinus aureus* narra una historia maravillosa: la metamorfosis de Lucio en asno y la recuperación de la forma humana después de numerosas peripecias; la primera persona le da al relato una «autenticidad» que de ninguna manera tendría en tercera persona.

Autor, narrador y protagonista en el relato

Para este apartado nos vamos a centrar en el *Asinus aureus* porque nos ha llegado completo, las implicaciones autobiográficas son más claras³⁶ y los puntos de vista son más ricos que en el *Satiricón*.

Si en toda obra hay, en una cierta medida, un fondo autobiográfico, hay que pensar que en principio el fondo cabe que sea mayor en aquella obra para cuya redacción el autor ha escogido la primera persona. De ahí que para una recta decantación de los episodios de la historia en los distintos moldes de los puntos de vista convenga, a propósito de un relato en primera persona, hacer las siguientes precisiones sobre el autor, narrador y protagonista:

- Apuleyo (elemento «W»), un escritor del siglo II d. C., nacido en Madaura, autor de muy variadas obras;
- Apuleyo (elemento «X»), autor de un texto titulado *Asinus aureus*;
- Lucio (elemento «Y»), narrador de la historia;
- Lucio (elemento «Z»), protagonista del relato.

«Y» —narrador del relato— se identifica, por un lado, con «Z» —protagonista de la historia— y, por otro, con «X» —autor del texto. Dado que el *Asinus* se estima que es, en parte, autobiográfico, la identificación de «W» con «X», que se da

(36) Cfr. M. HICTER, «L'autobiographie dans l'*Ane d'or* d'Apulée», *L'Ant. Class.* 13, 1944, 95-111, con abundante bibliografía al pie de página.

siempre en el autor de un texto, se ve enriquecido con una identificación parcial, al mismo tiempo, con «Y» y con «Z»³⁷.

De acuerdo con estas distinciones, el punto de vista adoptado a lo largo de la narración varía:

1) Unas veces, la narración nos da sólo lo sucedido y aquello a lo que «Y» (Lucio, narrador) ha tenido acceso. El narrador lo sabe todo sobre lo narrado, pero sólo sobre lo narrado: es el punto de vista del narrador (es decir, de «Y»).

2) Otras, la narración nos da más de lo que el narrador sabe. Es el punto de vista de «X» (autor del texto), que sabe todo acerca del texto y no sólo acerca de lo narrado.

3) Finalmente, otras, la narración nos da menos de lo que el narrador sabe. El narrador nos ofrece la historia no desde su punto de vista, sino desde el punto de vista de alguno o algunos personajes, contándonos lo que en aquel momento saben ellos. Es el punto de vista de «Z» (protagonista).

El procedimiento de «visión *con*» pertenece obligatoriamente al tercer tipo. El de «visión *por detrás*» puede pertenecer al primero y al segundo. Pongamos unos ejemplos tomados del *Asinus*:

— *Punto de vista «con»:*

Presentación de un personaje: tanto «X» como «Y» (autor del texto y narrador) saben en todo momento cómo se llama el tal personaje, mientras que «Z» (el protagonista o persona-

(37) No olvidemos, además, que Apuleyo gozó en la antigüedad de una fama tal de mago —a la que serviría de apoyo el juicio que tuvo que sufrir acusado de magia precisamente— que para muchos la metamorfosis en asno del protagonista del *Asinus* habría sido una maravillosa aventura ocurrida al propio Apuleyo y en tal sentido nos informa San Agustín que pensaban muchos de sus contemporáneos. En efecto, dice en *De civitate Dei* XVIII, 18, 1, hablando del poder de los demonios y del caso que hace mucha gente a las manifestaciones del espíritu diabólico: «nam et nos cum essemus in Italia, audiebamus talia de quadam regione illarum partium, ubi stabularias mulieres imbutas his malis artibus, in caso dare solere dicebant, quibus uellent seu possent uiatoribus, unde in iumenta illico uerterentur, et necessaria quaeque portarent, postque perfuncta opera iterum ad se redirent: nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque seruari, sicut Apuleius in libris quos Asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse, ut accepto ueneno, humano animo permanente asinus fieret, aut indicauit, aut finxit». Cfr. N. MOINE, «Augustin et Apulée sur la magie des femmes d'auberge», *Latomus* 34, 2, 1975, pp. 350-361.

je) puede en principio no saberlo. Pues bien, «Y» no dice el nombre del personaje en cuestión hasta que «Z» no esté en disposición de conocerlo. Entre otros casos, piénsese en la presentación de Birrena, de la que se hace mención por primera vez en II 2,3; en II 2,7 se dice que se trata de una desconocida («uereor ... ignotae mihi feminae»), y en II 3,3 ella misma nos da su nombre: «ego sum Byrrhena».

— *Punto de vista «por detrás»:*

1) *Del elemento «Y» (el narrador):* Lucio-narrador presenta un acontecimiento conocido por él, pero no por Lucio-protagonista («Z»). En el momento en que el hecho sucedió, «Z» lo desconocía; lo conoció más tarde; pero «Y» (narrador) lo adelanta. Por ejemplo, en el mercado, cuando Lucio-asno es comprado por el sacerdote de la diosa Siria, «Y» nos dice que se trataba de un viejo sacerdote que con su «troupe», al son de címbalos y castañuelas recorrían plazas y calles mendigando una limosna: «qui por plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes deamque Syriam circumferentes mendicare compellunt», VIII 24,2. El dato lo sabe, en aquel momento de la narración, «Y», pero no «Z».

2) *Del elemento «X» (autor del texto):* se narran episodios que «Y» (narrador) tiene, por fuerza, que desconocer. Los conoce «X», autor del texto. Por ejemplo: la vieja «celestina» cuenta a la molinera (IX 17-21) la historia de Bárbaro, su esposa y el amante de ésta, Filesítero; se nos dice hasta lo que ocurrió en las habitaciones cerradas. Ni «Y» (Lucio-narrador) ni la vieja que lo cuenta pueden saberlo. El que lo sabe es «X».

Ahora bien, como lo único que nos interesa es el descubrimiento de los casos de visión «con» en una comparación con los casos en visión «por detrás», no haremos distinción entre si la visión «con» es desde el punto de vista de «X» o de «Y».

*EL PUNTO DE VISTA «POR DETRAS»
EN LA NOVELA LATINA*

Visión de «Y» o de «X»

Es el procedimiento normal en el relato tradicional, antiguo y moderno. Por eso, sólo vamos a citar esquemáticamente los casos que aparecen en las dos novelas latinas.

El punto de vista «por detrás» en el «Asinus aureus»

- 1.—Presentación de personajes de los que se adelanta el nombre: II 13,3; VII 6,3; VIII 25,6; X 18,1.
- 2.—Lucio espera a Fótide; ésta, llega finalmente; viene de acostar a su dueña, cuenta Lucio (III 13,2).
- 3.—Lucio, huyendo del campesino, ve en lo alto a la esposa de éste alzando los brazos (IV 3,5).
- 4.—En la tercera historia de ladrones se cuenta que Demócates pertenece a la más alta aristocracia de Platea (IV 13,2) y que trataba a cuerpo de rey a las fieras que iba a presentar en los juegos (IV 13,8).
- 5.—En la misma historia, el narrador, que no ha presenciado los hechos, cuenta cómo Trasileón sale de la jaula ya de noche, mata a los guardianes, abre la puerta (IV 18,4-5).
- 6.—El cuento de Eros y Psique está contado todo él (IV 28-VI 24) en este tipo de visión: «En cierta ciudad, había una vez un rey y una reina...».
- 7.—El narrador cuenta cómo al falso Hemus los ladrones le informan de la fallida fuga del asno y de la muchacha y, por otro lado, narra los escarceos amorosos del advenedizo y de la muchacha, siendo así que ambos episodios suceden en sitios distintos (VII 9 y VII 11,3-4).
- 8.—Llegada a su casa, la joven cautiva es llevada a su habitación y cubierta de atenciones (VII 13,4).

- 9.—Ya en casa de la joven se nos narran cosas conocidas por «Y» pero no por «Z». Los diversos detalles aparecen en VII 13,7; VII 14,1; VII 14,3; VII 14,4-5; VII 15,1.
- 10.—Tras la aparición del oso, Lucio-asno huye pero he aquí que dan con él los pastores que andaban buscando una ternera (VII 25,4).
- 11.—Narración que un servidor de la casa hace de las trágicas muertes de Tlepólemo, Cáríte y Trasilo (VIII 1-14). El narrador no sólo conoce las circunstancias personales de los personajes (VIII 1), sino que cuenta lo que los personajes hablan a distancia (VIII 5), las reacciones de la esposa al enterarse de la muerte de su marido (VIII 6,5), hasta los pensamientos de Trasilo (VIII 3) y los sentimientos de Cáríte (VIII 7,7); aunque hay que decir que de parte —no todos— de los episodios se ha podido enterar al revelarlos Cáríte antes de suicidarse, que cuenta cómo su marido se le ha aparecido en sueños y le ha contado la traición de Trasilo (VIII 8 y VIII 14,1).
- 12.—Historia del esclavo condenado a morir comido por las hormigas (VIII 22).
- 13.—En el mercado, Lucio-asno es comprado por un sacerdote de la diosa Siria y el narrador adelanta una serie de datos informativos que el protagonista sólo los puede conocer más adelante (VIII 24).
- 14.—En medio de la orgía de los sacerdotes irrumpen unos jóvenes que andaban buscando un asnillo que les habían robado durante la noche (VIII 29,6).
- 15.—El cocinero del rico devoto de la diosa Siria, en cuya casa se hospeda el cortejo sacerdotal, inspirado por su mujer, se dispone a descuartizar al asno para poder suplantar la pata de ciervo que le había sido robada (VIII 31).
- 16.—El asno es encerrado en una habitación y el narrador sigue contando cómo llega un siervo anunciando que ha entrado en la casa un perro rabioso (IX 1,3-4 y IX 2).
- 17.—La historia de Bárbaro, su mujer y el amante de ésta (IX 17-21).

- 18.—La historia de la tintorera (IX 24-25): el narrador conoce y cuenta las entrevistas furtivas de los amantes («furtiuuos amplexus»), sus uniones amorosas («cum eodem illo iuvene miscebatur in uenerem»), lo que piensa la adúltera («eoque iam ut sibi uidebatur tutissime celato»), lo que le ocurre al amante escondido, etc. y eso que él tenía poco menos que en un pedestal a la protagonista («seruati pudoris ut uidebatur femina, quae semper secundo rumore gloriosa larem mariti pudice gubernabat», IX 24,1).
- 19.—También conoce los sentimientos más profundos de la molinera («taciti uulneris et suae sordidae conscientiae commonita» IX 26,2).
- 20.—Se cuenta cómo el molinero pasa la noche en amorosa compañía del mancebo (IX 28,1)..
- 21.—Al día siguiente de aparecer el molinero ahorcado, se presenta su hija, que vivía en una aldea vecina (IX 31,1).
- 22.—Entre los prodigios ocurridos en casa del «paterfamilias» (IX 34) se cuentan algunos que de ninguna manera los puede presenciar «Z».
- 23.—El narrador lo sabe todo acerca de los tres hijos del «paterfamilias» (IX 35 ss.).
- 24.—Narración del «seruulus» sobre la muerte de los hijos del «paterfamilias»; el narrador sabe hasta las últimas palabras del hermano muerto en primer lugar e incluso los pensamientos de sus hermanos.
- 25.—Lucio-asno y su dueño el jardinero son delatados por un vecino que va a los magistrados y acusa al jardinero de haberle robado una vasija de oro (IX 41).
- 26.—El soldado y el asno llegan a una aldea y se albergan en casa de un decurión que tenía el mando de mil hombres (X 1,3).
- 27.—La historia de la madrastra (X 2-12) está contada en general con visión «por detrás».

28.—Informes sobre Tiaso, el funcionario de Corinto (X 18).

29.—Historia de la mujer condenada a las fieras (X 23-28).

30.—El narrador nos cuenta cómo la noticia de la recuperación de la forma humana llega a la patria de Lucio.

A propósito de todos los episodios cabe hacer la misma pregunta: ¿cómo lo sabe el narrador? De ninguna manera lo sabe como protagonista de la historia; lo sabe como narrador (omnisciente), es decir como elemento «X» o como «Y».

El narrador justifica la fuente de su información

La «mala conciencia» también aqueja a nuestro narrador, hasta el punto de que son numerosas las ocasiones en que se ve obligado a darnos la razón de su información. Es como si quisiera darnos una justificación de la adopción del punto de vista «por detrás»³⁸. Tenemos los siguientes casos:

1.—La caravana de los ladrones llega a un villorrio; salen a su encuentro unos ancianos, conocidos y amigos de los ladrones. Y el narrador justifica cómo lo sabe: «sic enim primus aditus et sermo prolixus et oscula mutua quamuis asino sentire praestabant» (IV 1,2).

2.—En la segunda historia de ladrones, el narrador, que nos ha contado con todo detalle lo que Alcimo ha hecho en la habitación de la vieja, se ve obligado a que éste, vomitando sangre y exhalando el último suspiro, pueda contar a sus compañeros todo lo que le ha ocurrido; así el narrador se entera y lo puede contar en paz con su conciencia: «qui praeter altitudinem nimiam super quendam etiam uastissimum lapidem propter iacentem decidens perfracta diffissaque crate costarum riuos sanguinis uomens imitus narratisque nobis quae gesta sunt non diu cruciatus uitam euasit» (IV 12,8).

(38) Es lo que hace también el narrador del *Lazarillo*; cfr. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 2.^a ed., 1973, pp. 38 y ss.

- 3.—Al llegar con la joven cautiva los ladrones, el narrador, refiriéndose a la muchacha, dice que debía de pertenecer a una de las mejores familias; su porte lo atestiguaba: «unicam uirginem filo liberalem et, ut matronatus eius indicabat, summatem regionis» (IV 23,3).
- 4.—El cuento de Eros y Psique está narrado entre IV 28 y VI 24 con pelos y señales. Sin embargo, al terminar la vieja la narración, Lucio-asno se lamenta de no tener tablillas y punzón para dar testimonio fidedigno de lo narrado: «dolebam mehercules, quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem» (VI 25,1).
- 5.—Llega un nuevo miembro de la banda. Era uno de ellos como se deducía por la manera de saludarse: «quidam de numero latronum superuenit; sic enim mutuae salutationis officium indicabat» (VII 1,1).
- 6.—El criado de Cáríte cuenta las desgraciadas peripecias que han conducido a la triple muerte de Tlepólemo, Cáríte y Trasilo. Y ofrece la fuente de su información, al menos por lo que se refiere a varios episodios: es Cáríte la que, antes de suicidarse, cuenta a todo el mundo lo que su marido le ha revelado en una aparición; doble, pues, justificación de información: la del criado y la de Cáríte («et enarratis ordine singulis quae sibi per somnium nuntiauerat maritus...» VIII 14,1).
- 7.—A veces el propio narrador se dirige al lector para, saliéndole al paso de la objeción acerca de cómo ha conseguido tal información, darle la explicación correcta. Así, por ejemplo, en IX 30,1 ss.: el narrador cuenta cómo la molinera, despechada contra su marido, trama su ruina y llega a un arreglo con una maga. Y el narrador se dirige al lector: «sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: «Vnde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint scire potuisti?» Accipe igitur quem ad modum homo curiosus iumentum faciem sustinens cuncta quae in perniciem pis-

toris mei gesta sunt cognoui». Y por cierto que tras la explicación del narrador el lector se sigue preguntando cómo el asno ha podido enterarse de lo que las dos mujeres habían tramado lejos de su presencia ya que la explicación se limita a decir que hacia el mediodía se presentó en el molino una mujer de aspecto desolador que, poniendo la mano sobre el molinero, le invitó a entrar en una habitación, escapando otra vez la acción a las miradas del asno.

- 8.—El «pauperculus hortulanus» y el asno se han escondido en la ciudad tras la aventura con el soldado que quedó descalabrado en el camino. ¿Qué ocurrió mientras tanto? El narrador nos lo va a contar pero como no había sido testigo de lo ocurrido se ve obligado a decir: «pero el soldado, como más tarde me enteré...» («at miles ille, ut postea didici...» IX 41,1).
- 9.—La delicadeza de conciencia del narrador llega a veces hasta reconocer su ignorancia sobre determinados hechos; así, a propósito de la suerte corrida por el hortelano después que cayó en manos de los soldados: «die sequenti meus quidem dominus hortelanus quid egerit nescio» (X 1,1).
- 10.—Igualmente en uno de los ejemplos más significativos: a propósito del juicio a que es sometido el hijastro, acusado falsamente ante un tribunal por su madrastra. Lucio-narrador —que relata el caso desde el punto de vista de Lucio-asno— confiesa que le es imposible contar lo que se trató en la sesión judicial toda vez que él se encontraba atado al pesebre, pero que contará aquello de lo que se enteró después: «haec ad istum modum gesta compluribus mutuo sermocinantibus cognoui. Quibus autem uerbis accusator urserit, quibus rebus diluerit reus ac prorsus orationes altercationesque neque ipse absens apud praesepium scire neque ad uos, quae ignorauit, possum enuntiare, sed quae plane comperi, ad istas litteras proferam» (X 7,2).
- 11.—A veces, la justificación viene por línea indirecta: el na-

rrador introduce un elemento informador, quedando a salvo, en ese caso, su acceso a la información. Dos tipos podemos distinguir: la información mediante un sueño y la información mediante un mensajero, un personaje que viene de fuera, etc.

- a) *Información mediante un sueño*: tenemos los casos — Tlepólemo se aparece a su esposa Cáríte y le informa de la felonía de Trasilo (VIII 8); — la hija del molinero, al día siguiente de la muerte de éste, se presenta en el molino: su padre se le ha aparecido en sueños y le ha contado todo lo ocurrido (IX 31,1 ss.).
- b) el elemento «Y» (Lucio-narrador) cuenta una historia o da una información que como elemento «Z» (Lucio-asno) oyó contar en su momento a alguien. Este procedimiento informativo está íntimamente ligado con la cuestión de los «hombres-relato»: un nuevo personaje cuenta una nueva historia³⁹. Tenemos los casos siguientes:
- Aristómenes cuenta todo lo que le ocurrió en compañía de su amigo Sócrates (I 5-19);
 - Milón termina la historia de Diófanes iniciada por Lucio (II 13-14);
 - Telifrón narra su aventura como vigilante nocturno de un cadáver (II 21-30);
 - el «nocturnae custodiae praefectus» cuenta la historia de los malandrines apuñalados por Lucio (III 3);
 - Fótidé da a Lucio la exacta versión de lo ocurrido con los odres (III 16-18);
 - uno de los componentes de la banda cuenta lo ocurrido en Platea y Tebas (IV 9-21);
 - Cáríte, la joven cautiva, cuenta lo ocurrido en su casa al ser asaltada por los ladrones (IV 26-27);
 - un nuevo bandido hace saber al resto de la banda

(39) Cfr. T. TODOROV, «Les hommes-récit», en *Poétique de la prose*, pp. 78-91.

- lo ocurrido en casa de Milón después de ser asaltada por sus compañeros (VII 1-2);
- narración del falso Hemus (VII 5-8);
 - narración de un criado de casa de Cárite sobre el triste final de Tlepólemo, Cárite y Trasilo (VIII 1-14);
 - un joven, que había ido a ver qué le había sucedido a un compañero, vuelve contando una terrible historia (VIII 21);
 - de la calle llega un esclavo diciendo que un perro rabioso ha entrado en la casa y enumera sus fechorías (IX 2);
 - al llegar a un albergue, Lucio-asno oye contar la historia del cornudo, su esposa y el amante de ésta escondido en un tonel (IX 5-7);
 - la vieja alcahueta cuenta la historia de Filesítero (IX 17-21);
 - el molinero cuenta la historia de la tintorera (IX 24-25);
 - un criado cuenta que el vino, envasado, ha comenzado prodigiosamente a fermentar (IX 34,2);
 - un esclavo anuncia al «paterfamilias» las desgracias de sus tres hijos (IX 35,1).

El punto de vista «por detrás» en el «Satiricón»

Aquí también, como en el *Asinus aureus*, el narrador es al mismo tiempo el protagonista de la obra, Encolpio.

- 1.—Los asistentes, cada uno por su lado, están durmiendo la mona. El mismo narrador «había comenzado a paladear un sueñecito» («iam ego etiam tot malis fatigatus minimum ueluti gustum hauseram somni», 22,2). Sin embargo, sigue contando todo lo que ocurrió después hasta que fueron despertados todos por los gritos de una esclava y por el estruendo de una tocadora de címbalos (22,6).
- 2.—Los relatos que hacen algunos comensales, aprovechando que Trimalción se ha levantado de la mesa para ir al ser-

- vicio, parece que están narrados en visión «por detrás» (42, 43, etc.).
- 3.—Historia del artesano que fabricó una taza de cristal (51).
 - 4.—Encolpio-narrador cuenta cómo mientras Encolpio-protagonista dormía en compañía de Gitón, vino Ascilto y le arrebató el mancebo (79).
 - 5.—Narración de la caída de Troya (89).
 - 6.—Encolpio, encerrado en su habitación como protagonista, cuenta como narrador las pesquisas de Ascilto y el «viator» hasta dar con Gitón (97).
 - 7.—Historia de la matrona de Efeso, contada por Eumolpo (111-2). El narrador sabe lo que ocurre dentro de la cripta en donde montan guardia sólo la viuda y su criada y lo que hace el soldado.

Estos son los episodios que nos han parecido los más característicos de visión «por detrás» en el *Satiricón*.

El narrador justifica la fuente de su información.

Por lo que se refiere a una justificación directa, también aquí son muy escasos los ejemplos:

- 1.—El narrador hace mención de un grupo de jóvenes estudiantes que venía de oír, *según se dejaba ver*, la improvisación de no sé quién que había desarrollado en una declamación la suasoria de Agamenón (6,1): «ingens scholasticorum turba in porticum uenit, ut apparebat, ab extemporalis declamacione nescio cuius, qui Agamemnonis suasoriam exceperat».
- 2.—El comensal de al lado cuenta a Encolpio las riquezas de Trimalción y, llegado un momento, se justifica, al hablar de un liberto: «tal como dicen» («sed quomodo dicunt - ego nihil scio, sed audiui - cum Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum inuenit», 38,8).

EL PUNTO DE VISTA «CON». *Visión de «Z»*

En el «*Asinus aureus*»

- 1.—*Aventura de Aristómenes y Sócrates en el albergue*: Aristómenes, narrador de la historia, despierta y ve cómo las brujas degüellan a Sócrates. Para no ser acusado de asesinato intenta suicidarse; la cuerda se rompe, cae sobre Sócrates quien despierta dando gritos. Está vivo. El elemento «Y» (Aristómenes-narrador) presenta a Sócrates vivo cuando se entera de ello «Z» (Aristómenes-protagonista) (I 11 ss.).
- 2.—*Presentación del nombre de los personajes*: Un personaje hace su aparición y su nombre no se dice hasta que el elemento «Z» (el protagonista) no se entera en el curso de la historia. Así a propósito de Birrena (II 2), de Diófanes (II 12-13), de Cárite (aquí el salto es mucho más espectacular: la joven hace su aparición en IV 23,2 y no nos enteramos de su nombre hasta VII 12,2, cuando el falso Hemus —en realidad el prometido de la muchacha— se dirige a ella llamándola por su nombre: «bono animo es, inquit, Charite») y de Telifrón (II 20).
- 3.—*Aventura de Telifrón*: En casa de Birrena, Telifrón cuenta su prodigiosa aventura corrida una noche en que, mediante una recompensa en metálico, montó guardia velando un cadáver a fin de evitar que las brujas lo mutilaran. Las brujas lo sumieron en un profundo sueño. Al día siguiente, durante el entierro del difunto, un familiar del mismo, con ayuda de un mago, hizo que el muerto volviera momentáneamente a la vida y contara lo sucedido: había muerto asesinado por su esposa; la prueba la tenían en el vigilante nocturno: una vez dormido por las brujas, éstas llamaron a Telifrón (nombre también del difunto) pero el que acudió a la llamada fue el vigilante; las brujas le cortaron las orejas y la nariz, poniendo en su lugar unos miembros postizos. Telifrón-vigilante se lleva las manos a sus orejas y se queda con ellas entre los dedos (II 21-30).

- 4.—*La aventura de los malandrines acuchillados por Lucio*: Lucio, de vuelta de casa de Birrena, en plena noche, al llegar a casa de Milón, ve cómo tres malhechores están intentando forzar la puerta. Echa mano de la espada y, después de un fiero combate, logra abatirlos y acuchillarlos. Pero al día siguiente se presenta la policía y se lleva a Lucio para ser sometido a juicio. Las calles rebosan de gente: es el día en honor del dios de la Risa y todos parecen burlarse del detenido. El «nocturnae custodiae praefectus» cuenta lo ocurrido la noche anterior. También el acusado da su versión de los hechos. Hasta aparecen las madres, esposas e hijos de las víctimas, llorando y pidiendo venganza. Se solicita que sea el mismo acusado quien levante el velo bajo el que yacen los cadáveres. Al hacerlo, el teatro en pleno prorrumpe en una incontenible carcajada: los cadáveres son unos pellejos de vino acuchillados (II 32-III 10). Tal vez sea éste el ejemplo más notable de relato en visión «con» de toda la novela latina.
- 5.—*Lucio se transforma en asno*: «Y» cuenta cómo «Z» ha conseguido de Fótide, la criada y colaboradora de la maga Pánfila en sus sesiones de encantamiento, asistir a escondidas a una sesión. Convertida Pánfila en pájaro después de frotarse el cuerpo con una crema, Lucio pide a Fótide que le traiga el tarro para untarse él también. Accede la muchacha, pero Lucio, en vez de convertirse en pájaro, se convierte en asno: Fótide se había equivocado de tarro pero «Y» (narrador) nos lo hace saber cuando «Z» (protagonista) se entera, es decir, al sentir los efectos de la transformación (III 24-25).
- 6.—*En el cuento de Eros y Psique*: la vieja trata de consolar a la joven cautiva contándole un hermoso cuento: Psique se ha casado con un esposo misterioso, que sólo la visita en la oscuridad de la noche y que le ha impuesto la obligación de no intentar descubrir quién es. Psique, tentada por sus hermanas, una noche, mientras su esposo duerme, se levanta, enciende una candela y descubre que su esposo es Eros, el dios del amor (V 22). La narradora des-

cubre la identidad del esposo cuando la descubre la protagonista.

- 7.—*La fuga fallida*: Lucio-asno, en compañía de Cáríte, después de romper las ataduras y de avasallar a la vieja, emprenden la huída; pero, sorprendidos por los ladrones, tienen que regresar al punto de partida. El fracaso de la fuga, conocido por «Y» de antemano, es hecho notar cuando se entera «Z» (VI 27-29).
- 8.—*El suicidio de la vieja*: La vieja, al ver que el asno y la muchacha, que estaban encomendados a la custodia y vigilancia, han huído, temiendo el tener que rendir cuentas a los ladrones, se suicida. Nos enteramos cuando, de vuelta al campamento de los ladrones, Lucio-asno la ve colgada de un árbol (VI 30).
- 9.—*Noticias acerca de la casa de Milón*: Llega al campamento un nuevo bandido contando cómo en casa de Milón, después de haberse cometido el robo, echan la culpa a un tal Lucio, huésped de la casa, que desapareció la misma noche del robo. Lucio-asno se entristece al enterarse (VII 1-2).
- 10.—*Encuentro de Tlepólemo y Cáríte*: Un joven hercúleo se hace pasar por el famoso bandido Hemus cuya banda ha sido disuelta; es admitido como jefe de la banda pero Lucio-asno va observando, con creciente irritación, cómo el joven mantiene conversaciones secretas con la muchacha, cómo ésta le habla cariñosamente, cómo incluso responde a sus insinuaciones amorosas: ¡ésta era la joven prometida a Tlepólemo y a punto de casarse con él en el momento de ser raptada! Hasta que sus malos pensamientos quedan disipados al enterarse de que Hemus es, en realidad, Tlepólemo (VII 11-12).
- 11.—*Historia del pilluelo devorado por un oso*: Estando un día en el monte, a las órdenes de un pilluelo, Lucio-sano ve a un oso; escapa lo más rápidamente posible y Lucio-narrador no nos dice lo que le ha sucedido al pilluelo hasta que, una vez detenido por un viandante y sorpren-

dido por los pastores, viandante y asno son conducidos al monte y se encuentran con los miembros destrozados del rapazuelo (VII 24-26).

- 12.—*El joven devorado por un dragón*: «Y» cuenta cómo al hacer «Z» y los criados de Cáríte un alto en su camino, un anciano se acerca al grupo solicitando ayuda para un nieto suyo que ha caído en un pozo. Acude en auxilio un joven de la expedición. A la hora de emprender la marcha y en vista de que el joven no había vuelto va un compañero en su busca y vuelve contando una historia horrible: el joven había sido medio devorado por un dragón. La historia que «Y» conoce nos la cuenta desde la perspectiva de «Z» y nos enteramos de lo ocurrido cuando se entera el protagonista (VIII 20-21).
- 13.—*Detención de los sacerdotes por haber robado una vasija de oro*: Yendo de camino la caravana sacerdotal, son alcanzados por un destacamento de la policía que los acusa de haber robado una vasija de oro; inspeccionada la mercancía, es encontrada entre el cargamento que Lucio-asno lleva encima: la vasija había sido robada la noche anterior aunque el narrador no hace la menor alusión al robo hasta que la policía lo descubre (IX 9-10).
- 14.—*Descubrimiento del amante de la molinera*: Lucio-asno da vueltas y más vueltas, los ojos vendados, a la rueda del molino. Se da cuenta de que la molinera recibe, en ausencia de su marido, a un amante; arde en deseos de saber cómo es pero el velo colocado ante sus ojos se lo impide; pero una noche en que Lucio-asno descansaba, el velo quitado, después de las faenas del día, se presenta el intruso: se trata de apenas un adolescente («puer admodum et adhuc lubrico genarum splendore conspicuus, adhuc adulteros ipse delectans»). Se hace mención del amante por primera vez en IX 15,3 y se descubre la identidad del mismo en IX 22,6.
- 15.—*Muerte del molinero*: La molinera, descubierta en adultério, es arrojada de casa por su marido pero planea una

terrible venganza. Se entrevista con una bruja que con sus poderes mágicos hace que la sombra o espectro de una mujer muerta violentamente hacía poco, haga su aparición hacia el mediodía en el molino. Pone la mano sobre el molinero y juntos entran en una habitación. ¿Qué pasó dentro? Nos enteramos al mismo tiempo que «Z», cuando en vista de que el dueño no contesta a las llamadas y la puerta se encuentra cerrada por dentro, la echan abajo y se encuentran con el molinero ahorcado de una viga (IX 29-30).

16.—*El caso de la madrastra envenenadora*: Una madrastra, enamorada de su hijastro, al no encontrar en él respuesta amorosa a sus pretensiones, decide envenenarlo: por medio de un esclavo fiel consigue de un médico un veneno que disuelve en una copa de vino. Pero he aquí que la copa, en vez de beberla el hijastro, la bebe el propio hijo de la envenenadora, un niño de doce años. Enterrado el niño y celebrado el juicio contra su hermanastro al que se ha acusado de su muerte, el médico que había vendido el veneno revela que en realidad no había suministrado un veneno sino un poderoso somnífero: nos enteramos, pues, del verdadero contenido del vaso cuando se enteran los asistentes al juicio y lo mismo de lo que es su consecuencia, de que el joven enterrado no está muerto sino dormido (X 2-12).

17.—Un caso de visión «con» indirecta lo tenemos en el hecho de que precisamente porque «Z» no estuvo presente en las deliberaciones del juicio contra el hijastro y, por otro lado, no quiere en esta ocasión adoptar el punto de vista de «Y» o de «X», el narrador se ve obligado a justificarse tal como lo hemos hecho notar en el número 10 del apartado «el narrador justifica la fuente de su información».

Como vemos, los casos de visión «con» en Apuleyo son abundantes y algunos de ellos muy ilustrativos, muy en la línea del mejor uso del procedimiento en el relato literario contemporáneo. En todos ellos se trata siempre de que tanto

«X» como «Y» (autor del texto y narrador de la historia) desaparecen en la «visión» del relato para presentárnoslo desde el punto de vista de uno de los personajes, por lo general del protagonista.

En el «Satiricón»

Terminada la cena y puestos a contar historias de misterio, Nicerote (61-2) cuenta la historia de su amigo Licántropo y el mismo Trimalción (63) una de brujas:

- 1.—Nicerote se dispone a ir a casa de su amante en compañía de un amigo; por el camino éste se convierte en lobo. Sigue el narrador contando lo que hizo a continuación hasta llegar a casa de su amiga; y entonces nos enteramos, al enterarse Nicerote, de lo que ha ocurrido en la casa: había llegado el hombre-lobo y había desangrado a todos los animales aunque había llevado su merecido pues un esclavo le había atravesado el cuello con una lanza. Al llegar a casa, Nicerote se encuentra a su amigo que está siendo curado por un médico de una herida en el cuello.
- 2.—Había muerto el favorito del amo de Trimalción y estaban todos montando guardia, velando al difunto, cuando empezaron a ulular las brujas; un tipo de Capadocia, de muchas agallas, cuchillo en mano, sale de la habitación y atraviesa con el arma a una de las brujas. Vuelve amaratado (pocos días después moriría loco) y los presentes siguen montando guardia. Cuando la madre del joven difunto se acerca al cadáver de su hijo descubre —y el narrador parece enterarse entonces— que el cadáver es en realidad un espantajo relleno de paja.

Otros episodios narrados con este procedimiento son:

- 3.—Encolpio —el narrador y co-protagonista de la obra— cuenta cómo Gitón, en un arranque inesperado, coge una navaja barbera y se asesta dos tajos en el cuello, cayendo de bruces ante Encolpio. Este, deesoso de morir al mis-

mo tiempo que su amado, con el mismo instrumento busca la muerte. Pero la navaja no tenía filo (94, 12-14). El narrador nos lo dice cuando Encolpio-protagonista se entera.

- 4.—La descripción de la tormenta y la narración de lo ocurrido durante ella está llevada a cado desde el punto de vista de los embarcados en la nave, especialmente desde el prisma de Encolpio-protagonista; así asistimos a los preparativos de la muerte de Encolpio, Gitón, etc., una muerte que se espera segura e inminente (114).
- 5.—Encolpio-narrador nos cuenta sus entrevistas amorosas con Circe y cómo al final, en cada una de ellas, hombre y mujer quedan frustrados por la impotencia del primero. El lector se va enterando del reiterado fracaso cada vez que sucede, cuando se entera «Z» (127 ss.).

* * *

En lo que se ha conservado de la llamada «novela» latina tenemos, pues, —particularmente en el *Asinus*—, abundantes ejemplos de episodios relatados con el procedimiento de punto de vista «con», que adquieren su importancia si, por un lado, los comparamos con los ejemplos de episodios narrados en visión «por detrás» y, por otro, si tenemos presente que en numerosas ocasiones el narrador se ha visto obligado, para dar una justificación a su mala conciencia de narrador omnisciente, a ofrecer la fuente de su información, a justificar cómo ha llegado a conocer lo que es motivo de su narración.

Por consiguiente, consideramos que la estimación de que el procedimiento de narración en visión «con» es invención de la novelística moderna debe ser debidamente matizado y sería muy de desear una investigación, en busca de sus fuentes, entre los relatos de las literaturas antiguas.