

El análisis narrativo en servicio de la traducción literaria

- un análisis de texto pertinente para textos literarios -

El caso de *El puñal en la garganta* de Rosa Montero



Tesina BA Lengua y Cultura Española

Universidad de Utrecht

Rosalinde Muller

Supervisor: dr. Fernando Nina

Agosto 2012

1	Introduction
2	1.1. Contexte et justification
3	1.2. Objectifs de l'étude
4	1.3. Méthodologie
5	2. Résultats
6	2.1. Analyse des données
7	2.2. Synthèse des résultats
8	3. Conclusion
9	3.1. Synthèse des conclusions
10	3.2. Perspectives de recherche
11	4. Références
12	4.1. Bibliographie
13	4.2. Annexes
14	4.3. Glossaire
15	4.4. Index

traductor, y no una ocupación que pide demasiado tiempo para ser útil.⁴ El traductor debe hacerse las siguientes cuestiones:

A. Situación del texto: *¿Quién habla dónde - y por qué él precisamente?*⁵

En el caso de obras literarias, la persona que habla es el escritor, en nuestro caso la escritora Rosa Montero. Sin embargo, ¿la persona que habla en el texto, es de verdad Rosa Montero, o un personaje creado por ella? La primera frase empieza con un verbo en primera persona singular 'tengo', pero no es cierto que el personaje que representa el 'yo' sea también la escritora. Además, puede que existan más personajes que hablan. Por ejemplo, más adelante en el relato, otro personaje que se llama Diego dice "Y ahora viene lo mejor", es decir en discurso directo presentado como narrador en primera persona.

Partiendo de la idea que es Rosa Montero quien habla y que son sus pensamientos personales, ¿por qué precisamente ella? Porque son sus pensamientos. Quizá quiere transmitir un mensaje, una lección del vida, o quizá sea solamente una historia bonita que tenía en su mente y quería compartir con sus lectores. La función de la literatura en general es más bien de orden estético que informativo o persuasivo. Partiendo de la idea que es un personaje, es ya más difícil responder a la pregunta, porqué el personaje es creado por un autor, no tiene libre albedrío.

5

Este es un primer problema que encontramos respecto a este modelo; que no es bastante especializado para el análisis de diferentes voces en la literatura.

B. Dimensiones de texto pertinentes para la traducción: *¿De qué trata el texto y por qué está escrito de esta manera?*

a. El perfil del texto:

- i. Subdivisión de las dimensiones de texto.
- ii. Asignación de palabras claves a los papeles comunicativos.
- iii. Indicar todos los lexemas, sintagmas e idiomas inherentes al dominio de una palabra clave.

b. Elección de opciones estratégicas basadas en el perfil de texto. (conservar la función del texto o no)⁶

⁴ Hönig, 221.

⁵ Ibidem, 222.

⁶ Ibidem, 223-225.

Esta etapa no es conveniente para textos largos o textos literarios, pues hay que marcar las diferentes dimensiones en el texto y atribuirles un papel comunicativo. Otra razón por la cual no es posible para textos literarios, es que los textos son demasiados complejos. Además, sería un trabajo de alto coeficiente laboral que no aporta nada. Para la etapa B.b. la respuesta será siempre igual, ya que la función de textos literarios es de orden poético. Nunca cambiará hacia una función informativa o persuasiva.

C. Unidades de traducción: *¿Qué debe ser traducido aquí?*⁷

Esta pregunta es muy simple también: cuando se traduce textos literarios, se traduce el texto entero. Posibles elementos ambiguos o ambivalentes se traducen conservando su ambigüedad, porque tienen una función.

En conclusión, podemos decir que este análisis no ayuda mucho al traductor. Principalmente porque no tiene en cuenta la situación compleja de las voces en el texto. Pues, también porque no todas las preguntas tienen importancia. Será entonces, una pérdida de tiempo.

Christiane Nord: Las esquemas de preguntas pragmáticas

Christiane Nord hace la distinción entre dos corrientes. Primeramente, los partidarios de aproximaciones con modos de ver equivalentes. Para ellos, el análisis del texto original es una manera de garantizar una comprensión de texto profunda, la cual dirige a continuación el procedimiento de traducción. El segundo grupo son los partidarios de aproximaciones teóricas de traducción funcionales. Ellos relativizan la importancia de las características lingüísticas del texto original y acentúan la importancia del encargo de traducción.⁸ Nord se sitúa ella misma entre estas dos corrientes subrayando que funcionalistas también pueden ser partidarios del análisis de texto pertinente para la traducción, pero que ponen el acento en otros lugares.

Los modelos pragmáticos-funcionales para el análisis de texto consideran los aspectos lingüísticos, o sea los aspectos intra-textuales, en relación con los factores extra-textuales, que tienen en cuenta la incorporación situacional del texto. Por este motivo, la llamada Fórmula de Lasswell: “¿Quién dice qué? ¿A través de qué canal? ¿A quién? ¿Con qué efecto?”⁹, juega un papel importante como directriz para el análisis. La fórmula de Lasswell incluye el emisor, el público meta, el medio y el efecto. A estos Nord añade aún otros factores extra-textuales: el lugar y el momento de la

⁷ Hönig, 225.

⁸ Christiane Nord, ‘Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling’ *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. VanTilt, 2004: 235

⁹ Ibidem.

producción y recepción del texto, el motivo por la comunicación y la intención del emisor.¹⁰ Combinando estos factores con los aspectos intra-textuales, se forma la siguiente esquema de preguntas: “¿Quién escribe con qué objetivo a quién por medio de qué canal dónde cuándo por qué un texto con qué función? ¿De qué trata (y no se trata) el texto en qué orden, utilizando qué elementos no verbales, con qué palabras, en qué tipo de frases en qué tono con qué efecto?”¹¹

El esquema de preguntas de Nord corresponde aún más a la aproximación funcional que el modelo de Hönig. Nord parte del pensamiento que el encargo de traducción es conocido antes de la ejecución del análisis. Así, el procedimiento a seguir es: primeramente, esbozar un perfil del texto meta en su situación comunicativa partiendo de la cultura meta, por medio del esquema de análisis. Enseguida, partiendo de este perfil del texto meta, hay que analizar el texto original por medio del mismo esquema. La comparación de estos dos estados muestra donde se puede esperar problemas de traducción a resolver.¹²

¿Sería útil utilizar este esquema para traducciones literarias? Vamos a analizar esto aquí abajo:

	El puñal en la garganta	Dolk in de hals
Emisor	Rosa Montero	El traductor
Destinatario	Lectores españoles a partir de 15 años	Lectores neerlandeses a partir de 15 años
Intención	Divertir	Divertir
Medio/canal	Relato corto	Relato corto
Lugar	Probablemente España	Probablemente los Países Bajos
Momento	Publicado en 1994	2012 o más tarde
Motivo	El motivo para escribir exactamente esta historia no lo conocemos.	El motivo para traducir esta historia es ó porque le gusta la historia al traductor, ó le gusta la historia al editor que

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Nord, ‘Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling’: 236.

¹² Ibidem: 235-242.

		piensa que a la gente la historia le gusta y así se venderá bien.
Función	Ofrecer la posibilidad a la gente de divertirse; divertirse uno mismo escribiendo y ganar dinero con la publicación.	Ofrecer la posibilidad a la gente de divertirse; ofrecer a un público neerlandés la posibilidad de descubrir la literatura española; el traductor se divierte traduciendo y gana también dinero con la publicación.
Sujeto	La vida del personaje 'yo' y Diego después que el último se ha metido la idea en la cabeza de llegar a ser lanzador de cuchillos.	La vida del personaje 'yo' y Diego después que el último se ha metido la idea en la cabeza de llegar a ser lanzador de cuchillos.
Información	La vida de los dos personajes anterior al momento de encontrar el baúl y el deterioro de sus vidas después, hasta la conclusión que uno de ellos debe morir. Así el lector entiende por qué la mujer trata de envenenar a Diego.	La vida de los dos personajes anterior al momento de encontrar el baúl y el deterioro de sus vidas después, hasta la conclusión que uno de ellos debe morir. Así el lector entiende por qué la mujer trata de envenenar a Diego.
Presuposición	El lector se interesa en historias cómicas, un poco absurdas.	El lector se interesa en historias cómicas, un poco absurdas, y/o el lector se interesa en la literatura española.
Segmentación	El texto tiene un título y 23	El texto tiene un título y 23

	alineas de longitud variada. El título de un artículo periodístico, como algunas palabras chinas, están escritos en cursiva.	alineas de longitud variada. El título de un artículo periodístico, como algunas palabras chinas, están escritos en cursiva.
Ilustraciones	No hay ilustraciones.	No hay ilustraciones.
'Vocabulario'	Lenguaje contemporáneo, cotidiano. El lector sigue el curso de pensamientos de la narradora en primera persona.	Lenguaje contemporáneo, cotidiano. El lector sigue el curso de pensamientos de la narradora en primera persona.
'Gramática'	Frases cortas o bien estructuradas por comas. La historia está escrita en mayor parte desde la perspectiva del 'yo', por ella se encuentra muchos verbos en primera persona singular.	Frases cortas o bien estructuradas por comas. La historia está escrita en mayor parte desde la perspectiva del 'yo', por ella se encuentra muchos verbos en primera persona singular.
'Tono'	Registro literario, informal.	Registro literario, informal.
Efecto en el lector	Al lector le gusta leer el libro y se divierte leyéndolo.	Al lector le gusta leer el libro y se divierte leyéndolo. Aprende también a conocer mejor la literatura española. ¹³

Opinamos que el esquema no es tan útil para textos literarios, porque el traductor no cambia muchas cosas que estén relacionadas al registro, objetivo, motivo, etc. Las únicas modificaciones en el esquema son: el emisor (el texto no es escrito directamente por Rosa Montero, sino por el traductor), el público que pertenece a otra cultura, y al motivo y a la función se añade una dimensión de interés a la literatura española. Se ve entonces una ligera transformación en algunos elementos

¹³ Christiane Nord, *Tekst analysis in translation. Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-orientated tekst analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991.

extra-textuales, pero en caso de los elementos intra-textuales, como el contenido, el vocabulario, la gramática etc., no cambia nada en la situación óptima representada por el esquema. Naturalmente, analizando una traducción existente, sí se puede encontrar diferencias en estas categorías, lo que puede ser una elección consciente del traductor o errores de traducción.

¿El análisis de textos literarios?

Como ya mencionado arriba, los análisis textuales partiendo de teorías funcionales no son tan funcionales o útiles para los textos literarios. ¿Qué análisis pueden ayudar al traductor literario a mejorar su traducción? En la literatura sobre la traductología se encuentra muchos sujetos de análisis que pueden ayudar al traductor, como el de los elementos culturales (Aixelá, Grit)¹⁴, el de la traducción de la ironía o el humor en general (Mateo, Pishbin)¹⁵, y el de cómo traducir el estilo del texto original (Wang)¹⁶. Hay que apuntar que estos estudios analizan solamente un aspecto del texto y no analizan el texto entero.

También se encuentra en la teoría frecuentemente investigadores que hacen uso de comparaciones entre un texto original y su traducción para establecer paralelos entre los elementos que investigan. Por ejemplo, un modelo de comparación elaborado es el de Kitty van Leuven-Zwart¹⁷, quien propone considerar cuatro temas: 1) la interpretación del traductor del texto original, 2) su estrategia de traducción, 3) su método de traducción, y 4) sus normas de traducción. Después, en el análisis hace la distinción entre un modelo comparativo y un modelo descriptivo. En el primero, el investigador hace el inventario de los cambios en el texto, lo que ella llama los ‘cambios micro-estructurales’. Con la ayuda del modelo descriptivo se examina la influencia de los cambios micro-estructurales en el texto como entidad, la macro-estructura.¹⁸ Estos modelos y comparaciones son, sin duda, muy interesantes y pueden explicar posteriormente si una traducción, o un aspecto de la traducción, es bueno o malo, pero no ofrecen una manera adaptada para analizar un texto literario entero anteriormente.

10

¹⁴ Javier Franco Aixelá, ‘Cultuurspecifieke elementen in vertalingen’ *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. VanTilt, 2010: 197-212. y Diederik Grit, ‘De vertaling van realia’ *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. VanTilt, 2004: 279-288.

¹⁵ Marta Mateo, ‘Communicating and translating irony: the relevance of non-verbal elements’ *Linguistica Antwerpiensia*, 32. Antwerpen: Hoger instituut voor vertalers en tolken, 1998: 113 -128. y Elham Pishbin, ‘How To Translate Irony’ [06-07-2010] *article niche project* - 26-06-2012 http://article-niche.com/launch/How-To-Translate-Irony.htm?search_alert=1&term=translation%20of%20irony

¹⁶ Qing Wang, ‘Translating style: constraints and creativity’ *Journal of language teaching and research*, 1:4, 2010: 406-411.

¹⁷ Kitty van Leuven-Zwart, ‘Een goede vertaling, wat is dat?’ *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap*. VanTilt, 2004: 301-312

¹⁸ Ibidem.

Conclusión

En este capítulo tratamos de encontrar una respuesta a la pregunta: *¿Qué está escrito en la teoría de la traductología sobre el análisis de texto?* Pasando por los modelos de análisis de Hönlig y Nord, pudimos concluir que ni una ni otra teoría es conveniente para el análisis de textos literarios. Los dos investigadores se plantean cuestiones que no son tan interesantes para textos literarios, no generan informaciones que ayuden mucho al traductor y no tienen en cuenta la situación compleja que se puede encontrar al nivel textual. Nord, más que Hönlig, se concentra también en los elementos intratextuales, pero siempre a nivel superficial (vocabulario, gramática, tono), sin tener en cuenta las diferentes voces o el orden de los acontecimientos. Sin embargo, Hönlig destaca un criterio muy importante para los análisis; los análisis deben ser un recurso, el tiempo invertido en el análisis debe amortizarse en forma de ganancia de tiempo en el procedimiento de traducción o en forma de una cualidad final más alta.

Después, mencionamos algunos artículos y ángulos para analizar textos literarios. En general, estos tratan solamente una parte del texto, como la ironía o los elementos culturales, o hablan únicamente de un aspecto, como el estilo. Pues, hay modelos de describir y comparecer traducciones con sus versiones originales, pero no encontremos teorías o modelos que analicen el texto anteriormente como primera etapa en el procedimiento de traducción literaria. Como no existe ya una teoría en la traductología, nos parece interesante orientarnos en la ciencia literaria. Así, la narratología será nuestro punto de partida para lo que sigue.



compilaciones de su trabajo de periodismo.¹⁹ El relato *El puñal en la garganta* proviene del volumen colectivo *Relatos urbanos*, publicado por Alfaguara en 1994.

Unas nociones preliminares

Una de las distinciones más fundamentales que hace la narratología estructuralista es la diferencia entre los elementos que sirven en el mundo narrado y los elementos que se encuentran afuera de este mundo, porque ayuda a aclarar los temas latentes que están en el texto.²⁰ Esto es importante, porque un análisis narrativo solamente es útil si los resultados del análisis se asocian con el contenido.²¹ La relación entre la manera en la que se representa el mundo (la forma) es ligada con el mundo mismo (el contenido). Al interpretar un texto, el investigador siempre debe tratar de incluir los temas y los significados en el estilo y la forma del texto. Esta conexión funciona en las dos direcciones: de la forma se puede inferir el contenido, y el contenido ayuda a entender lo que significa cierta forma o frase.²²

Una última reflexión antes de introducir la teoría es que, hablando de los aspectos a investigar, uno debe preguntarse ¿cómo delimitar los elementos de la investigación? Por ejemplo un monólogo de un párrafo se puede atribuir a un personaje, pero al considerar el capítulo entero, puede ser que el monólogo fuera citado por un narrador omnisciente.²³

13

La narratología: los principios de clasificación

En la narratología existen diferentes corrientes: muchas veces se hace la distinción entre los periodos antes del estructuralismo, el estructuralismo y las ideas nacidas después del periodo del estructuralismo. Es como una carrerilla, el acontecimiento principal y la corrección o la problematización del último. Nosotros nos concentramos en la teoría del estructuralismo, porque forma un modelo viable para analizar textos narrativos.

Gérard Genette, Shlomith Rimmon-Kenan y Mieke Bal, tres grandes nombres del estructuralismo, subdividen el texto narrativo en tres niveles:

¹⁹ Rosa Montero 'La autora. Biografía' *clubcultura* - 25-06-2012 -

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero/autora.htm>

²⁰ Luc Herman & Bart Vervaeck, 'Vooraf' *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Antwerpen/Leest: VubPress/VanTilt, 2005: 11.

²¹ Ibidem, 13-14.

²² Ibidem, 15.

²³ Ibidem, 10.

1. El nivel más profundo: la *fábula*. Se centra en las construcciones abstractas, los elementos narrativos están reducidos a una sucesión cronológica de secuencias.²⁴
2. El nivel un poco menos profundo: la *historia*. En este nivel se averigua la historia que se desarrolla en el relato. En el centro de atención está la organización de los elementos narrativos, por ejemplo el orden del tiempo, y la perspectiva desde la que se narra la historia.
3. El nivel más superficial: el *texto*. Se trata de la ‘formulación’ de la historia; el lenguaje, la longitud de las frases y el narrador.

Diferentes investigadores utilizan terminologías diferentes. Nosotros, utilizamos los términos de Mieke Bal como usados en el libro *Teoría de la narrativa*, entonces: texto, historia y fábula.²⁵

Hay varios argumentos en contra de esta división. Primero, la narratología estructuralista estudia el texto sólo a través de un rodeo abstracto y esta reconstrucción de la ‘estructura de profundidad’ no es abarcable a nivel abstracto y únicamente formal, ya que todos los elementos están cargados de significado. En segundo lugar, la estructura de profundidad no es universal; diferentes estructuralistas proponen diferentes estructuras de profundidad.²⁶

Sin embargo, al situar los tres niveles en un esquema, el lector tiene en mano un modelo útil para relacionar todos los aspectos importantes de un relato. De un vistazo se puede ver cómo la caracterización está relacionada a la situación espacial, por ejemplo, o a la manera de contar y la perspectiva a partir de la cual todo es percibido. La ventaja es entonces que tal análisis crea criterios que tienen que ver con la organización formal del texto, y que al mismo tiempo se puede relacionar este análisis con el contenido y los temas del texto. En breve: el método narrativo procura una aclaración de tanto la forma como el contenido.²⁷

14

1. Fábula

La fábula es una construcción abstracta que el lector debe deducir del relato. Contiene tres aspectos que siempre se mezclan:

1. Acontecimientos
2. Actores

²⁴ Luc Herman & Bart Vervaeck, ‘Het structuralisme’ *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*: 47-51.

²⁵ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985. En la traducción de Javier Franco.

²⁶ Herman & Vervaeck, *Vertelduivels. ‘Het structuralisme’*, 48-49.

²⁷ *Ibidem*, 50.

3. Tiempo y lugar

Acontecimientos

Los acontecimientos representan la sucesión cronológica de lo que pasa en la historia concreta. Por lo tanto, si la historia refiere a un acontecimiento en el pasado, esto va a ser un traslado adelante en la sucesión cronológica. En el siguiente esquema se encuentra el análisis de *El puñal en la garganta*:

Secuencia	Momento	Información		Función en el texto
1	febrero 1921	Varios artículos cortos que hablan de un accidente en el circo Price, donde el lanzador de cuchillas atravesó la garganta de su compañera en mitad de la actuación y el descubrimiento de que probablemente se trata de un asesinato, porque el artista nunca fallaba y tenía una relación con una chica mucho más joven. Fue el crimen perfecto.	---	Información de fondo
2	Antes de que los protagonistas se conocen	Cuenta que los dos, antes de conocerse, vivieron una vida poco ordinaria, ambos vivieron en el extranjero y tenían una vida nocturna muy activa y no siempre muy decente.	+	Demostrar que la vida sin él no tenía sentido
3	Primer encuentro de Diego y 'yo'	Diego y la narradora en primera persona se han encontrado en un bar de la playa, en La Carihuela, en Torremolinos. Él ganó un concurso de dardos y ella cocinó. Ella pensó que la vida era un lugar triste y él le aconsejó no enamorarse de él.	++	Anuncio del cambio en dirección de lo bueno, de una mejor vida
4	Hace 6 meses	Llegaron en Madrid e hicieron un retrato en un fotomatón. Este retrato refleja el periodo feliz, cuando la pareja se sentía enamorada. Disfrutaron del amor físico. Fue un periodo optimista.	+	Apogeo de la felicidad de la pareja
5	Hace 5 meses, una	Necesitaban dinero y Diego encontró un baúl enorme con atributos chinos.	-	Breve empeoramiento, se siente que un cambio está en

	mañana de domingo	Parecían ser para un lanzador de cuchillos y su asistente. Los dos estaban contentos, probaron la ropa. Diego comenzó a entrenarse con los cuchillos.		camino. Anuncio del proyecto de Diego de llegar a ser lanzador de cuchillos
6	Hace 4,5 meses, algunos días después del domingo	Diego se estaba perdiendo sí mismo en la actividad de lanzar los cuchillos y quería empezar con los ensayos de verdad, pero la mujer no quería hacerlo. Es el momento en el que la mujer se dio cuenta que algo había cambiado, que Diego se convirtió en una persona menos dulce y que no se amaban como antes. La mujer tenía miedo y se refugiaba más y más en la ciudad. Diego empezó a beber cada vez más.	--	Empeoramiento, ¿qué va a hacer la mujer, se queda o no?
7	Una tarde, un tiempo indefinido después	Diego obliga la mujer a desnudarse para que ella se pusiera el traje chino. Ella no quería, porque sabía que Diego quería hacer los ensayos de verdad, entonces Diego le dio dos bofetadas. Ella hacía lo que le decía Diego, pero por primera vez sentía odio hacia él. Descubrió también lo que había pasado en 1921. Es un empeoramiento de la situación de los dos amantes.	---	Empeoramiento, Diego arrebató la libre voluntad de la mujer y se hace una alusión al relato chino
8	Un día, hace un poco de meses	Diego buscó trabajo con el número circense de lanzador de cuchillos y lo encontró. Cuando Diego partió la mujer se sentía desesperada y buscó la ayuda de un psiquiatra, quien le habla de la teoría que a los hombres les gusta matar con violencia y que a las mujeres les gusta matar con veneno. La mujer no fue a la tercera cita con él, porque fue a la biblioteca para investigar qué significaba 'sipabiyao' y descubrió que era un veneno muy fuerte. A partir de	----	Grave empeoramiento, ejecución del proyecto de lanzador de cuchillos. Nuevo bajón que incita a la mujer a envenenar a Diego

		esta tarde, trabajaron en un local a medias cabaré y a medias discoteca en la plaza del Ángel en Carambola. Tenían éxito, pero la mujer esperaba el momento que le pasaría la misma cosa que a la mujer china.		
9	Hace 6 días	Hace seis días, fue la primera vez que la mujer empezó a echar polvos de veneno en la copa de sake de Diego. La situación de la pareja se empeoró aún más. Y el protagonista dijo que la vida de nuevo era un lugar angosto. Estaba muy pesimista.	-----	Empeoramiento, ejecución del proyecto de la mujer de envenenar a Diego
10	Ahora	El fin del amor entre los dos. La mujer no recuerda cómo ni por qué lo amaba. Siente mucho odio. Explica por qué quiere matarlo: porque nunca ha dependido tanto de un hombre como depende de Diego. La vida continúa, se maltratan mucho. Esperan el momento en el que uno mate al otro. Se repite la historia china.	-----	Confirmación del enlace entre el relato chino y la vida de la pareja. ¿La historia se repite?

El relato *El puñal en la garganta* cuenta una historia bastante pesimista. Trata de dos personajes que se encuentran en un bar y descubren que pueden ser felices. Desgraciadamente, la felicidad es de corta duración, porque no tienen dinero y Diego, buscando un trabajo, compra un baúl con atributos chinos con la idea de montar un espectáculo como lanzador de cuchillas. Esto a la mujer no le parece una buena idea y la vida va a darle razón. Diego se concentra más y más en sus entrenamientos y se convierte en una persona menos agradable. La situación se empeora cada vez más, hasta escalar; Diego emplea violencia para que la mujer haga lo que él quiere, lo que tiene como consecuencia que el amor entre los dos se convierte en odio. Este sentimiento aumenta aún más cuando Diego encuentra un bar-discoteca donde pueden representar su número circense. La mujer ve el número como ataque a su vida y se ve obligada a matarle antes de ser matada. Entonces empieza a echar polvos de veneno en la copa de Diego. La historia termina sin que uno de los dos se haya muerto. Es la tarea del lector imaginarse si la historia china se repetirá o si la mujer va a sobrevivir.

Una ventaja de poner los acontecimientos en su orden cronológico, es que ayuda a ver la conexión entre las secuencias. Se puede ver que la historia china se repite y que, después de un breve periodo de felicidad y de oportunidades, la situación se empeora cada vez más. La vida de la mujer es casi como un círculo vicioso; antes de conocer a Diego estaba mal, pero sobrevivía. Con Diego su vida mejora, hasta llegar a un punto de felicidad y de optimismo muy alto, pero después se empeora hasta llegar a un punto aún más bajo que antes de conocerle. Y ahora quiere matarle para deshacerse del infortunio, proteger su vida y quizá volver a empezar su vida. En este círculo están dos extremos; el de la felicidad y el del infortunio. ¿Qué quiere ‘decir’ la escritora? ¿Que no podemos escaparnos de nuestro destino? ¿Que es mejor coger el timón de su vida antes de que sea demasiado tarde? No podemos afirmar con seguridad cuál es la moral de la historia. Quizá es tarea del lector determinarlo por sí mismo.

Actores

Un actor es el papel que cumple un personaje en cuanto organismo abstracto en una red de relaciones. Existen diferentes modelos descriptivos. Claude Bremond²⁸ distingue personajes activos y pasivos. Los personajes activos dirigen los acontecimientos y los pasivos se someten a éstos. Los personajes activos se pueden definir conforme a tres criterios: influencia (personajes que influyen directamente el curso de los acontecimientos), modificación (personajes que mejoran o empeoran la situación) y preservación (personajes que intentan dificultar cambios).²⁹ Este modelo es poco conocido, pero tiene muchas semejanzas con el esquema más conocido de A.J. Greimas.³⁰ La versión más sencilla contiene seis papeles o actantes:

18

remitente →	objeto →	→ destinatario
auxiliar →	sujeto ↑	← oponente

En el fondo, trata de tres parejas: sujeto/objeto, remitente/destinatario y auxiliar/oponente. El sujeto es el generador de las acciones que se esfuerza por lograr el objeto. El remitente es el que promueve y autoriza la acción del sujeto. El destinatario es el actante quien se beneficia de la acción del sujeto. El auxiliar ayuda al sujeto a conseguir su objetivo y el oponente hace lo contrario.³¹

²⁸ Claude Bremond, *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.

²⁹ Herman & Vervaeck, *Vertelduivels*. ‘Het structuralisme’, 57.

³⁰ A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966. y ---*Du sens: essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970.

³¹ Herman & Vervaeck, ‘Het structuralisme’, 58.

En *El puñal en la garganta* la narradora en primera persona es el sujeto que quiere obtener su libertad. Quiere matar a Diego porque depende demasiado de él y ella tiene que matarlo antes de que él la mate a ella. El remitente es, indirectamente, la mujer china que puso una botella de veneno poderoso en el baúl, y quien utilizó la misma técnica para matar a su esposo. Diego es el destinatario quien se 'beneficia' de la acción del sujeto, aunque sería más lógico hablar de una víctima. El auxiliar es la botella de veneno. El oponente es también el veneno, porque dura mucho antes de que mate a alguien. Pues, la narradora también es su propio oponente, porque al inicio de los acontecimientos ama demasiado a Diego y no puede dejarlo. Por eso ahora es necesario para ella reganar su libertad y matar a Diego.

En los términos de Bremond: La narradora y Diego son los personajes activos quienes influyen directamente el curso de los acontecimientos, pero también son personajes pasivos, por ejemplo cuando Diego da dos bofetones a la mujer. El vendedor del baúl es un personaje activo que mejora y empeora la situación, ya que al inicio los dos personajes disfrutaban del baúl, pero muy rápido queda claro que todo infortunio empezó con la llegada del baúl. Más tarde es probable que fuera él quien había enviado también los artículos sobre el accidente en el circo. El psiquiatra también es un personaje activo que modifica la situación, porque él es el primero que habla de las diferencias entre las mujeres y los hombres cuando matan a alguien. Es posible que él fuera la persona que había sugerido la idea de matar con veneno. Con esto empeora la situación para Diego, pero mejora la de la narradora. No hay personajes activos que tengan una función preservativa.

19

Opinamos que en este caso, con pocos personajes y actores, el análisis no añade mucho. La situación y la conexión entre los personajes ya estaban claras, entonces el análisis no produjo nuevas opiniones o puntos de vista. Pero podemos imaginarnos que en casos donde aparezcan muchos personajes y donde la relación entre ellos sea más compleja, puede ser una etapa que aporta información interesante.

Setting

Los acontecimientos no ocurren solamente en torno a ciertos actantes, sino también en un determinado contexto temporal y espacial. Para esta situación de tiempo y lugar en la literatura se utiliza el término inglés *setting*. A primera vista, el fondo espacio-temporal contra el que se desarrolla la fábula, es un dato invariable. Pero los acontecimientos y los actantes sólo obtienen una forma gracias al *setting*, como no hay ningún papel ni ningún acontecimiento que no está intercalado

en el tiempo o espacio. La fábula, entonces, solamente será creíble cuando exista interacción entre estos tres aspectos: los acontecimientos, los actantes y el setting.³²

La historia principal de *El puñal en la garganta* se desarrolla a Madrid. La pareja se instaló en el hotel Mediodía, al otro lado de la plaza de la estación de Atocha. Gran parte de la historia se desarrolla en su habitación. Llegando en Madrid, hicieron un retrato en un fotomatón de la misma estación. Otros lugares mencionados en Madrid son el Retiro, los bancos de Recoletos, el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el local la Carambola, que está en la plaza del Ángel y se habla también de un centro de mujeres del barrio. El baúl viene de una tienda de antigüedades que está en el Rastro. Esta historia principal se desarrolla en 6 meses. En ese momento, la mujer tiene 44 años y Diego 30. Ella es de la generación del 68, entonces hablamos aproximadamente del año 1990-1994 (el relato fue publicado en 1994). Y sabemos que los meses en el hotel fueron en verano. Otra indicación de tiempo es la hora a la que representan el espectáculo; a las doce y a las dos de la noche.

También se mencionan dos otros momentos. La pareja se conoció en un bar de la playa, en La Carihuela, en Torremolinos, en el sur de España. Diego había vivido en Londres durante mucho tiempo, y frecuentaba mucho los pubs. La mujer había viajado mucho, había vivido un par de años en India, y fue al menos una vez al aeropuerto de Heathrow, Londres. Con estas descripciones el lector empieza a conocer a los protagonistas y puede ver una semejanza entre su vida de antes en los bares y la de ahora en la que abusa del alcohol. El segundo momento es mencionado en el artículo sobre el accidente en el Circo Price de Madrid. Fue el 17 de febrero de 1921, era época de carnavales. Sabemos también que Lin-Tsé se casaría cuatro o cinco meses más tarde con Paquita, y que moriría dos días después de su boda. Y liado con esto, en 1640 el último emperador de la dinastía Ming mandó arrancar todos los sipabiyas de la China. Los detalles que conciernen la acción del veneno sirven para intensificar la tensión; ¿Quién va a morir primero?

Conocer el setting, descubriendo los lugares y el tiempo en el que se desarrolla la historia, nos parece útil, porque así el traductor puede situar mejor la historia en un contexto socio-histórico. Es más fácil ver las relaciones entre los lugares, el tiempo y la vida de los personajes. Por ejemplo, en este relato, no nos sorprende que la mujer fuera yonqui y que fuera a India, porque sabemos que los jóvenes de la generación 68 buscaban una nueva manera de vivir y que buscaban nuevas maneras de relacionarse con el mundo. La droga y la espiritualidad frecuentemente formaban parte de esta búsqueda. El lector entiende entonces mejor a los personajes cuando sabe de donde provienen.

³² Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 61-63.

2. Historia

El segundo nivel de la narratología estructuralista es la historia. Se trata de la manera concreta utilizada por el escritor para ofrecer los acontecimientos al lector.³³ Hay tres puntos de atención para la investigación de la historia: el ritmo, la caracterización y la focalización.

Tiempo

Se estudia el tiempo basándose en la relación entre el tiempo de la fábula y el tiempo de la historia. Genette usa tres criterios para sistematizar los diferentes aspectos temporales: la duración, el orden y la frecuencia.³⁴

1. Duración

Se mide la *duración* comparando el tiempo necesario para leer la historia y el tiempo que ocupan los acontecimientos a nivel de la fábula. Hay dos dimensiones: 1) el tiempo de la historia (TH), y 2) el tiempo de la fábula (TF). La primera dimensión utiliza la lectura como criterio para determinar la duración de un acontecimiento, la segunda refiere a la duración de los acontecimientos a nivel de la fábula. Un problema en la definición del tiempo de la historia es que la norma de duración de la lectura depende del lector.³⁵

Mieke Bal distingue cinco relaciones posibles entre el TF y el TH:

elipsis	aceleración	escena	retraso	pausa
TF=n	TF>TH	TF=TH	TF<TH	TF=0
TH=0				TH=n
TF>·TH				TF·<TH ³⁶

La historia principal de *El puñal en la garganta* es la vida de la pareja después de venir a vivir en Madrid, más exacto después del cambio de felicidad en infortunio, introducido por la introducción del baúl en sus vidas. Vamos a dar ejemplos de las diferentes relaciones entre el TF y el TH. Una elipsis refiere a un acontecimiento que ha pasado en la fábula, pero que no es mencionado en la historia, como es el caso del envenenamiento de Lin-Tsé. En la historia no está escrito que Yen-Zhou, la mujer del lanzador de cuchillos chino Lin-Tsé, envenena a su hombre, solamente sabemos que murió de una manera que corresponde con los efectos del sipabiyao.

³³ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 64.

³⁴ Ibidem, 64-65.

³⁵ Ibidem, 65-67.

³⁶ Ibidem, 65-66.

En la historia se encuentran también muchas aceleraciones, o sea resúmenes: por ejemplo la presentación de los acontecimientos en el circo Price de Madrid el 17 de febrero de 1921. En dos párrafos se explica lo que ha pasado en cinco meses. U otro ejemplo: “Tengo un polvillo blanquecino en mis dedos. Son los restos del veneno que le sirvo todas las tardes en el vaso de sake: en cada toma un miligramo más.” En una frase describe algo que hace todas las tardes.

La tercera categoría es la escena, una superposición casi perfecta entre la duración de la fábula y la duración de la representación de la lectura. En la tercera página, por ejemplo, hay una descripción de una conversación entre Diego y la mujer:

“Dentro de poco empezaremos los ensayos de verdad”, digo una tarde. “¿Cómo de verdad?”, le pregunté, aunque sabía. “Contigo. Los ensayos contigo, en el panel”. Me dejé caer sobre una silla. “Ni lo sueñes. No voy a hacer. No pienso hacerlo”. Diego se volvió bruscamente hacia mí: tenía un cuchillo en cada mano y por primera vez le tuve miedo. Pero fue un sentimiento tan fugaz como un escalofrío. Sonrió. “No seas tonta: eso es lo que nos va a hacer famosos, eso es lo que dará a nuestro número su categoría. Sin eso no nos contrataría nadie. No tendrás miedo, ¿verdad? Si no estuviera seguro de que no te va a pasar nada no te pediría que lo hicieras, cariño. Ya ves que no fallo nunca”.

El retraso es la siguiente relación entre el TF y el TH. Es cuando el lector necesita más tiempo para leer la historia que el acontecimiento necesita tiempo para cumplirse. No hay muchos retrasos en el texto, pero uno es cuando la mujer describe lo que piensa al momento que Diego lanza el primer cuchillo:

Pero todo eso no son sino adornos, porque el número fuerte, lo que viene a ver la gente, es lo que me hace a mí. Al final redobla un tambor y yo me arrimo a la plancha de corcho y madera. Lo hago lentamente, mientras van acallándose las voces de la sala. Porque siempre se callan. Guardan un silencio absorto y casi litúrgico mientras Diego dispone sus cuchillos en hilera en la mesita auxiliar a su derecha. Y cuando coge el primero, cuando sujeta el puñal por la afilada punta y lo alza en el aire, centelleante, entonces el silencio es tan completo que resulta ensordecedor: es como un fragor en los oídos, un viento entre hojarasca, el rugido del agua espumeante.

Finalmente, la pausa es la forma extrema del retraso, no pasa nada, la fábula se paraliza. No encontramos ejemplos de pausas durante el relato. Sino podemos decir que el final de la historia es como una pausa extrema; la historia está parada en la repetición sin que el lector pueda saber quién matará a quien. El lector está delante de una historia que queda sin terminar.

En general, los escritores combinan elipsis, aceleración, escena, retraso y/o pausa, porque la combinación de estas figuras determina el ritmo de la historia y contribuye al suspenso o a la

monotonía.³⁷ Así es el caso de Rosa Montero, que no cuenta la historia en el orden cronológico, sino con mucha variedad en las maneras de expresar duración.

2. Orden

Se determina el *orden* basándose en la relación entre la cronología lineal de los acontecimientos originales y la representación de estos acontecimientos. Genette especifica el orden según tres categorías: dirección, distancia y alcance. La especificación depende siempre de una primera narración nítida. Esta primera narración es la historia principal y sirve de norma, como una regla graduada para la situación en el tiempo.³⁸ Como ya hemos especificado antes, la historia principal se desarrolla en Madrid, a partir del momento que cambia la situación feliz en una situación de infortunio, por causa de la venida del baúl chino. Se trata de un momento de más o menos 5 meses.

Con relación a la narración principal, dos direcciones son posibles: hacia adelante o hacia atrás. En la literatura se habla muchas veces de prolepsis y de analepsis. Si la prolepsis o la analepsis pertenecen a la primera narración, Genette les llama homodiegéticas. En el caso que pertenecen a una narración secundaria, o sea una historia que no forma parte de la línea de acción de la narración principal, Genette les llama heterodiegéticas.³⁹ Los fragmentos imposibles de datar, se llaman acronías. Las prolepsis y analepsis no pueden existir sin situación, son anacronías (aberraciones de la cronología de la narración primera).⁴⁰ En *El puñal en la garganta* Rosa Montero juega mucho con el orden en la historia. Empieza el primer párrafo con la situación de ahora, sin saber el pasado el lector descubre que la mujer envenena a Diego. En relación con la historia principal es una prolepsis de orden homodiegético. Un ejemplo de una analepsis es que el lector descubre donde las protagonistas habían vivido antes de conocerse, él en Londres, ella un poco en todos partes, incluso en la India. Esto es un ejemplo de una historia secundaria, es entonces una analepsis heterodiegética.

El orden no es solamente una cuestión de dirección, sino también de distancia, que refiere al abismo entre la analepsis y la prolepsis por una parte y la narración principal por otra. Si el momento de la prolepsis o la analepsis es incluido en la narración primera, se habla de analepsis o prolepsis interna, sino de analepsis o prolepsis externa. Existen también las analepsis o prolepsis mezcladas; por ejemplo un recuerdo que empieza antes de la narración primera y que continúa en ella.⁴¹ En *El puñal en la garganta* hay analepsis y prolepsis internas y externas. El primer ejemplo del envenenamiento

³⁷ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 66-67.

³⁸ Ibidem, 68.

³⁹ Gérard Genette, 'Order' *Narrative Discourse. An essay in method*. New York: Cornell UP, 1980: 50-51.

⁴⁰ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 68-69.

⁴¹ Ibidem, 69-70.

de Diego es una prolepsis interna, porque pertenece a la narración primera, pero el segundo ejemplo había pasado antes, entonces es un analepsis externa.

Al lado de la dirección y la distancia, el alcance juega también un papel en la caracterización del orden. Refiere a la extensión del periodo que cubre la analepsis o la prolepsis. Puede tratar de solo un acontecimiento o de todo el periodo.⁴² El envenenamiento de Diego refiere a un momento preciso en la fábula, ya que se repite durante un tiempo más largo. La noche descrita cuenta de un acontecimiento en un punto. La recuerda del pasado forma un analepsis que describe un periodo, que se denomina durativo o completo.

3. Frecuencia

La *frecuencia* refiere a la relación entre número de veces que algo pasa en la fábula y el número de veces que se cuenta esto en la historia. Genette hace la distinción entre diferentes relatos: un relato singulativo es un acontecimiento que ocurre tantas veces en la historia como en la fábula. Un acontecimiento que ocurre una vez es un relato singulativo simple, como cuando Diego dio dos bofetones a la mujer, porque no quería ponerse el vestido chino. Algo que pasa más veces y que es descrito tantas veces, se llama un relato singulativo múltiple. No hay muchos ejemplos de estos relatos, porque se describe muchas costumbres, pero no se las describe tantas veces como pasan en realidad. Por ejemplo cuando está escrito: “Durante algunos días repetimos los dos la misma rutina: Diego se marchaba por las mañanas y yo poco después.” Corresponde mejor a los relatos iterativos, ya que sí es descrito más de una vez. Si algo pasa más veces, pero está descrito solamente una vez, es un relato iterativo en los términos de Genette. Y en el caso contrario, cuando se cuenta más veces algo que ha sucedido una vez, es un relato repetitivo.⁴³ Una cosa que se pasó solamente una vez en el relato y a la que se refiere más veces es el accidente mortal en el circo Price en 1921.

24

Caracterización

La caracterización es la segunda dimensión en la historia y trata del relleno en concreto de los actantes abstractos de la fábula. La cuestión principal es: ¿Cómo se representa el personaje en la historia? Rimmon-Kenan propone tres procedimientos:

1. *Caracterización directa*: se trata de las frases o palabras que caracterizan y hacen evaluar claramente el personaje.

⁴² Herman & Vervaeck, ‘Het structuralisme’, 70.

⁴³ Ibidem, 70-71.

2. *Caracterización indirecta*: se trata de caracterizaciones partiendo de relaciones metonímicas, como las acciones del personaje, su apariencia y entorno, su lenguaje, estilo, posición social, ideología y psicología.
3. *Caracterización analógica*: se trata de las imágenes metafóricas en lugar de las imágenes metonímicas.⁴⁴

Vamos a hacer una pequeña descripción del personaje principal, la mujer de la que no conocemos el nombre. Es la narradora en primera persona y no se caracteriza sí misma mucho directamente. Solamente al final del relato se describe como una persona masoquista y autodestructiva. A este momento, en el que la vida ya no estaba bien, dice que llevaba las uñas rotas y sucias y el pelo grasiento. Esboza una imagen de sí misma en la que no se cuida. Más adelante en la fábula es más optimista. Dice que tiene cuarenta y cuatro años y que conserva un buen aspecto. Dice que su vida no ha sido ejemplar y que es de la generación del 68, que ha rodado por los sitios no los más adecuados, que ha vivido en la India, que ha sido yonqui y que le detuvieron una vez en Heathrow con unos gramos de opio. Esta descripción del pasado aclara un poco el origen de la protagonista y nos informa sobre su personalidad y espíritu libre, en busca de sí misma a través la experimentación, tanto con estupefacientes como meditaciones y otras religiones. Corresponde con la imagen de la generación del 68. Sabemos que trabajaba en un bar, que no tenía siempre trabajo y que ahora trabaja como asistente en el espectáculo del lanzador de cuchillas. Podemos concluir que no estudió y que no pertenece a una clase alta en la sociedad. Todo esto son caracterizaciones indirectas. No hay caracterizaciones analógicas en el relato.

25

Con la caracterización, la narratología está casi en el nivel del análisis semántico. Es un sujeto menos 'estructural' que otros sujetos y esto tiene como consecuencia que la corriente del estructuralismo en la narratología no es tan capaz de caracterizar a los personajes y que no hay tanta atención para el sujeto.⁴⁵ Analizando de esta manera un personaje puede ayudar a entenderlo mejor y a tener una imagen completa más coherente. Para la traducción puede ser útil para elegir las palabras adecuadas que caracterizan un personaje.

Focalización

La focalización refiere a la relación entre lo que está focalizado – los personajes, acontecimientos y objetos ofrecidos al lector – y el focalizador – la instancia que observa y así determina la información que recibe el lector. Se trata entonces de la relación entre un 'objeto' que es percibido y un 'sujeto'

⁴⁴ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 72-73.

⁴⁵ Ibidem, 73.

que percibe. Hablamos de la focalización basándonos en tres criterios: 1) clases, 2) características, e 3) indicaciones textuales que se puede utilizar para determinar las clases y características.⁴⁶

1. Clases

Para describir las clases de focalización, debe plantearse dos cuestiones, la primera concierne la posición del focalizador con respecto a la historia narrada, y la segunda concierne la constancia. Si el focalizador tiene una posición en la historia, es un focalizador interno, si no aparece en la historia, es un focalizador externo. Externo e interno no son conceptos absolutos, porque diferentes relatos pueden ser intercalados en un mismo texto. Variación entre focalización interna y externa es un constante en textos narrativos. Es una manera excelente de manipular al lector, porque él no puede siempre saber si la información está filtrada por la percepción del personaje (más subjetivo) o del narrador (más objetivo).⁴⁷

Ni siquiera si el personaje y el narrador convergen en una narración en primera persona, existe siempre la diferencia entre la focalización interna y externa. Cuando el 'yo-ahora' remonta en el tiempo y habla de algo que ha hecho antes, se trata de focalización externa si está visto por el 'yo-ahora', y de focalización interna si está visto por el 'yo-entonces'. Tanto los focalizadores internos como externos pueden percibir las cosas desde adentro o desde afuera. Y gracia a una combinación de diferentes focalizaciones, un escritor hace de manera que una historia sea interesante.⁴⁸

26

En el relato *El puñal en la garganta* el narrador es el personaje que presenta la historia en primera persona. Es un focalizador que aparece en la historia. Sin embargo, la narración principal es lo que pasa en los últimos cinco meses hasta el presente. Cuando el personaje narra de lo que hace en el momento mismo, como "Tengo una foto en mis manos.", es el focalizador interno, o sea el 'yo-ahora'. Cuando habla de lo que le gustó hacer antes, por ejemplo "A mí siempre me gustó cocinar." o "Una tarde regresé al hotel y me encontré con que Diego me estaba esperando.", se trata de un focalizador externo, o sea el 'yo-entonces'.

Como ya mencionado, la segunda cuestión trata de la constancia. Si se representa la historia a partir de una instancia, Genette habla de un focalizador *fijo*. Si hay dos focalizadores quienes alternan continuamente, esto se llama una focalización *variable*. Es también posible que haya más de dos focalizadores, esto se llama la focalización *múltiple*. Exponiendo un acontecimiento desde distintos

⁴⁶ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 75-76.

⁴⁷ Ibidem, 76-77.

⁴⁸ Ibidem, 77-78.

focalizadores, crea una historia más polifacética y más complicada.⁴⁹ En nuestro relato, se trata de dos focalizadores, el 'yo-ahora' y el 'yo-entonces', entonces de una focalización variable.

2. Características

Se puede especificar las diferentes clases de focalización (interna versus externa, fijo versus múltiple) con algunas características, Rimmon-Kenan les llama *facets*. Las dos primeras características tienen relación con la percepción espacio-temporal del focalizador.⁵⁰

1. En el *espacio*, el focalizador puede imponer una visión panorámica, simultánea o limitada al lector. La visión panorámica es una visión global de todo el espacio de la historia. En el caso de focalización simultánea el lector puede percibir lo que pasa en diferentes espacios en el mismo momento. La focalización limitada es típica para personajes, porque sus observaciones son liadas al espacio limitado en el que viven.⁵¹

Es obvio que como el focalizador de *El puñal en la garganta* es un personaje, se trata de una focalización limitada, solamente vemos el espacio conocido por el personaje.

2. La visión *temporal* se puede también dividir en tres clases. El focalizador pancrónico tiene una visión global de todos los tiempos; puede ver hacia adelante y hacia atrás. Se llama la focalización retrospectiva cuando se ve la historia únicamente desde una mirada retrospectiva. Cuando la percepción y el momento en el que pasan los acontecimientos, se presentan en un mismo tiempo, se trata de una focalización sincrónica.⁵²

La visión temporal del focalizador del relato está liada con su vida, no puede ver más lejos que el momento de ahora, pero sí puede ver hacia atrás. El focalizador 'yo-entonces' tiene una focalización retrospectiva, pues el personaje cuenta su pasado desde un punto de vista del ahora. El focalizador 'yo-ahora' corresponde con la focalización sincrónica.

3. Características *psíquicas* juegan también un papel importante en la caracterización de la focalización. Con el término vago 'psíquico' se refiere a los aspectos cognitivos, emocionales e ideológicos de la percepción. En el campo cognitivo tienen focalizadores que saben todo o al contrario, tienen nociones muy limitadas. En el campo emocional la focalización puede ser distante o empática. La relación entre el objeto focalizado y el focalizador es de gran

⁴⁹ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 78-79.

⁵⁰ Ibidem, 79.

⁵¹ Ibidem, 79-80.

⁵² Ibidem, 80.

importancia: si se observa el objeto focalizado sobre todo desde afuera, la focalización es distante, si hay muchas especulaciones sobre los pensamientos y las emociones del objeto focalizado, es empático. Se puede ver la ideología, que es inherente a toda forma de percepción, implícita o explícitamente en una historia. No es un concepto muy unívoco, en general se puede decir que mientras más complejo el texto, más compleja es la ideología. La ideología es un sujeto poco abordado por los estructuralistas y así no es un concepto muy elaborado.⁵³

En el caso de nuestro relato con un narrador en primera persona, tenemos que ver con un focalizador que tiene nociones limitadas, porque muestra el mundo solamente desde el punto de visto de un personaje. Por esto la focalización es también muy empática, especula sobre sus propios pensamientos y a veces también de los de Diego. Hablar de la ideología será una interpretación libre, porque el personaje no dice directamente cuál es su ideología. En general podemos distinguir dos etapas, una etapa en la que el personaje tiene confianza en el futuro y otra en la que tiene una visión muy pesimista. En la primera está enamorada de Diego con quien quiere construir un nuevo futuro en el que viven juntos. Tiene mucha alegría de vivir. En la segunda etapa se ha perdido esta alegría, vive en la miseria y no ve otra manera de salir de la situación que matando a su hombre envenenándole. Cree que no puede vivir sin él, sin la pasión que los une. Tiene una visión muy pesimista y cree que no puede elegir otra vida.

28

3. Indicaciones textuales

Para determinar las clases y las características de la focalización, en nuestro caso del relato *El puñal en la garganta*, el lector dispone de muchas *indicaciones textuales*. Descripciones de objetos focalizados y de personas pueden aclarar si se trata de un focalizador externo o interno. El estilo puede ser otra indicación; los recuerdos juveniles que comprendan observaciones complicadas y técnicas, son acaso focalizadas de manera externa, como un niño no observa tan complicada o técnicamente. Otra categoría de indicaciones son las características lingüísticas, como el registro y tipo de lengua. También hay muchas palabras que pueden indicar una distancia entre la instancia que observa y la instancia que actúa. Se puede pensar en indicaciones temporales o complementos de modo.⁵⁴

⁵³ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 81-82.

⁵⁴ Ibidem, 82-83.

3. Texto

El texto forma el tercer nivel y es el menos abstracto de la narratología estructuralista. Trata de la formulación, el conjunto de maneras en las que se narra una historia. En la investigación se presta atención a la voz que cuenta la historia; se investiga el acto de hablar en lugar de la percepción, la narración en lugar de la focalización. Existen dos dominios de estudio: la instancia narrativa y la manera en la que esta instancia representa la conciencia de los personajes.⁵⁵

Instancia narrativa

Como la focalización, la narración expresa la relación entre un sujeto activo y un objeto pasivo. En este caso trata de la relación entre la instancia narrativa y lo narrado.⁵⁶ Existen diferentes instancias narrativas que se pueden especificar con la ayuda de varias características. Tratamos primeramente las diferentes clases y después las características.

1. Clases

Las clases de instancias narrativas dependen de la relación entre el narrador y lo narrado. La primera descripción de la clase parte de la relación entre el *nivel* en el que se narra y el nivel en el que lo narrado se desarrolla. Si el narrador está fuera del espacio del narrado, es el nivel extradiegético. Un narrador intradiegético forma parte de lo narrado y por esto es narrado por una instancia que le supera.⁵⁷ La mayoría de las veces, los narradores extradiegéticos se dirigen hacia una instancia extradiegética y los narradores intradiegéticos se dirigen hacia una instancia intradiegética (otros personajes). En el caso del narrador extradiegético, parece que habla a un lector, pero no se trata de verdaderos lectores empíricos, sino de una instancia que no surge en la historia, pero que funciona como destinatario imaginativo. Un tercer nivel es el de la narración dentro de la narración, que Genette llama el narrador metadiegético. También existe la metalepsis, una transgresión de niveles narrativos, lo que significa que un narrador intradiegético puede dirigirse a una instancia o nivel fuera del mundo de la historia, y que el narrador extradiegético puede dirigirse a una instancia interna.⁵⁸

Un problema surge cuando hay muchos niveles e historias intercalados en una historia principal. Puede dar lugar a un juego de las cajas chinas (*mise en abyme*). Para evitar confusión terminológica, se habla de un narrador en el primer nivel (extradiegético), segundo nivel (intradiegético), tercer

⁵⁵ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 84.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, 85.

⁵⁸ Ibidem, 86.

nivel (intra-intradiegético), etc. Pero no son solamente los términos que son confusos cuando se trata de historias intercaladas, también es difícil de mantener la jerarquía.⁵⁹

La segunda distinción para caracterizar los diferentes narradores tiene que ver con la *implicación* del narrador con lo narrado. Un narrador que ha vivido lo que cuenta se llama un narrador homodiegético, si no ha vivido lo que cuenta es un narrador heterodiegético. Genette llama a los narradores que han vivido lo narrado como protagonista de la historia narradores autodiegéticos. Si le ha vivido como testigo, es un narrador alodiegético, un término de Van der Voort, como Genette no tenía un nombre específico para este grupo.⁶⁰

Combinando estos narradores con los niveles mencionados anteriormente, podemos generar seis instancias narrativas:

1. El narrador extradiegético y heterodiegético: se encuentra fuera de la historia y cuenta de cosas que no ha vivido en persona.
2. El narrador extradiegético y autodiegético: se encuentra fuera de la historia, pero ha vivido los acontecimientos como protagonista.
3. El narrador extradiegético y alodiegético: se encuentra fuera de la historia, pero ha vivido los acontecimientos como testigo.
4. El narrador intradiegético y heterodiegético: un personaje cuenta de los acontecimientos que no ha vivido él mismo.
5. El narrador intradiegético y autodiegético: un personaje cuenta de los acontecimientos que ha vivido él mismo, como protagonista.
6. El narrador intradiegético y alodiegético: un personaje cuenta de los acontecimientos que ha vivido él mismo, como testigo.⁶¹

30

El puñal en la garganta está narrado por la protagonista que forma parte de lo narrado. Solamente entendemos a través de ella. En cuanto al nivel podemos pensar en un narrador intradiegético, sin embargo un narrador intradiegético debe ser narrado por una instancia que lo supera y en este caso no hay un nivel superior al personaje. Podemos entonces sacar dos conclusiones: o se trata de un narrador intradiegético y que el narrador extradiegético no es visible, o el personaje representa el narrador extradiegético como el nivel más alto. Pero como esta última conclusión no corresponde

⁵⁹ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 87.

⁶⁰ Ibidem, 88-89.

⁶¹ Ibidem, 89.

con el hecho que el personaje que narra forma parte de lo narrado, estimamos que la primera opción es la más lógica.

En cuanto a la implicación, se trata de un narrador que ha vivido lo que narra como protagonista. Es entonces un narrador homodiegético y más específicamente autodiegético. Combinando el nivel y la implicación, podemos concluir que en nuestro relato la historia está narrada por un narrador intradiegético y autodiegético; es un personaje que cuenta de los acontecimientos que ha vivido él mismo, como protagonista.

2. Características

Para especificar estos diferentes narradores se puede utilizar unas tres características. En primer lugar la *relación temporal* entre el momento en el que el narrador narra y el momento en el que pasan los acontecimientos que narra el narrador. Genette propone cuatro posibilidades:

1. La narración ulterior
2. La narración anterior
3. La narración simultánea
4. La narración intercalada⁶²

En *El puñal en la garganta* Rosa Montero utiliza diferentes relaciones temporales para la narración. El primer párrafo empieza con la narración simultánea, el narrador narra en el presente de indicativo de algo que pasa en el momento mismo. Pero utiliza también los tiempos pasados para describir costumbres y acontecimientos que pasaron en el pasado, por ejemplo cuando el personaje reproduce una conversación que tenía con un psiquiatra. Esto corresponde con la narración ulterior. La última frase, en futuro, hace referencia a lo que pasará en el futuro, por lo tanto es un ejemplo de la narración anterior. También se encuentra la narración intercalada en este relato: en un momento se presenta un artículo de prensa sobre lo que ha pasado en el circo Price en 1921. Forma una historia separada que participa en un nivel más bajo en la historia principal.

En segundo lugar hay el nivel de la *explicitad* de una instancia narrativa. Se puede imaginarla como sobre un continuo que empieza con un narrador casi invisible y que termina con un narrador explícitamente visible. Rimmon-Kenan llama al primero un narrador cubierto (*covert*) y al segundo un narrador abierto (*overt*).⁶³ La protagonista de *El puñal en la garganta* es un ejemplo de un narrador

⁶² Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 91.

⁶³ Ibidem, 92.

muy visible; utiliza mucho la primera persona y hay pocas citas o descripciones que evalúen la situación.

La tercera característica de la instancia narrativa tiene que ver con la *fiabilidad*. Se puede imaginarse de nuevo una línea con dos extremos, a un lado está un narrador absolutamente fiable, a otro una nada fiable. No es algo mensurable, al contrario el lector debe decidir si estima que un texto sea fiable o no.⁶⁴ Como aquí se trata del punto de vista de un personaje y que no hay un narrador extradiegético visible, ni otros personajes que pueden dar sus puntos de vistas sobre los acontecimientos, pensamos que el narrador de *El puñal en la garganta* es un narrador bastante dubitativo.

Las dos primeras características son relativamente técnicas, y pertenecen al dominio del texto. La tercera pertenece al dominio antropomorfo, lo que hace del narrador una instancia humana. Eso es algo que los estructuralistas no quieren. Sin embargo, si se ve el texto como un mensaje en un intercambio comunicativo entre un remitente y un destinatario sí es posible de elaborar estas características humanas. Un ejemplo es el concepto de la *posición* del narrador, introducido por Susan Lanser.⁶⁵ Este concepto nos lleva demasiado lejos en las teorías post-estructuralistas, entonces no vamos a tratar la cuestión.

Representación de conciencia

Tan esencial como la instancia narrativa es la representación de conciencia; la manera en la que el narrador representa la conciencia de los personajes. Se trata de los recursos gramaticales, la manera en la que las palabras o pensamientos de los personajes son representados. Existen dos recursos: la representación directa en modo de mimesis (escena, mostrar), o la representación indirecta diegética (resumen, narrar). Las técnicas gramaticales que se ocupan de estas dos formas de representación de conciencia son el estilo o discurso directo e indirecto. Existen tres clases de representaciones de conciencia:

1. El estilo indirecto
2. El estilo directo
3. El estilo indirecto libre⁶⁶

Brian McHale hizo el inventario de todas las formas intermediarias. En el esquema, los extremos mimesis-diegético son especificados en siete representaciones de conciencia, empezando con la más

⁶⁴ Herman & Vervaeck, 'Het structuralisme', 92.

⁶⁵ Ibidem, 92-93.

⁶⁶ Ibidem, 95.

diegética:⁶⁷ Después de una descripción de los estilos, damos un ejemplo proveniente del relato de Rosa Montero.

1. Resumen diegético: la representación de pensamientos o pronunciaciones más rudimental. El narrador informa que un personaje dijo o pensó algo, pero no dice lo que dijo o pensó. Rosa Montero no utiliza este estilo.
2. Resumen diegético impuro: el resumen muestra un poco de contenido, pero sin representarlo fielmente. Tampoco utiliza este estilo.
3. Paráfrasis del contenido: se representan los pensamientos y las enunciaciones fielmente con respecto al contenido, pero no con respecto al estilo. Por ejemplo: “Cuando Diego regresó aquella noche me comunicó que había firmado un contrato para que actuáramos en Carambola [...]”

Como el lector no conoce la frase o el pensamiento original, no puede decir si se trata de uno u otro resumen o más bien de una paráfrasis.

4. Estilo indirecto pseudo-mimético: se representan el estilo y el contenido de una manera esmerada en estilo indirecto. “Pero decía que los hombres gustan violentando los cuerpos desde fuera, mientras que las mujeres preferimos la destrucción interior, que es más sutil.”

33

Las cuatro primeras formas de representación de conciencia son todas variantes del estilo indirecto, que se puede interpretar de una manera muy amplia.

5. Estilo indirecto libre. “[...] hubiera debido marcharme entonces, pero no me sentía capaz de abandonarle.”
6. Cita directa: más en dirección de una representación fiable, con más mimesis del personaje y menos resúmenes por parte del narrador. “Él me dijo: ‘Te puedo hacer daño, no te enamores de mí.’”
7. Estilo directo libre: La diferencia con el estilo directo ‘ordinario’ es que en este caso se representa también descarríos y saltos irrelevantes en la manera de hablar y de pensar. La forma típica es el monólogo citado en primera persona.⁶⁸ “(¿y por qué sé yo esto?)”

Conclusión

En este capítulo hemos explicado la teoría del método narrativo y la hemos ilustrado con el análisis de *El puñal en la garganta* de Rosa Montero. Nos hemos preguntado *¿Qué implica el método*

⁶⁷ Herman & Vervaeck, ‘Het structuralisme’, 96.

⁶⁸ Ibidem, 96-98.

narrativo?, ¿Cuáles son las ventajas y desventajas del método narrativo? Y ¿Qué partes del método narrativo son interesantes para el traductor literario? En la búsqueda de las respuestas, hemos pasado por los tres niveles del análisis narrativo, desde el más profundo al más superficial: la fábula, la historia y el texto.

¿Qué implica el método narrativo? El método narrativo implica un análisis detallado de varios temas estructurales en el texto. En el nivel más profundo, la fábula, el investigador se concentra en los elementos narrativos subyacentes del texto, como el orden cronológico de los acontecimientos, los papeles que ocupan los personajes y el setting en el que se desarrolla la fábula. En el nivel de la historia se investiga la relación entre el tiempo de la fábula y el de la historia. Aquí se investiga la duración de los acontecimientos, el orden en el que los acontecimientos son representados y la frecuencia. También hay que concentrarse en los personajes, en la manera en la que el escritor los caracteriza. El último tema en la historia es la focalización, que clasifica los focalizadores y su posición con respecto a lo que pasa, en diferentes tipos, con diferentes características. En el texto, el tercer nivel y el más superficial, dirige la atención hacia la formulación y la narración de la historia. En este nivel, es importante la relación entre el objeto pasivo que es narrado y el sujeto activo que narra. Aquí también existen diferentes tipos y características. Además hay que analizar la cuestión del estilo de la representación de conciencia.

34

Continuamos con la respuesta a la segunda pregunta: *¿Cuáles son las ventajas y desventajas del método narrativo?* Somos conscientes del hecho de que hay varios argumentos en contra de los métodos de la narratología estructuralista. Primero, el investigador o traductor necesita mucho tiempo para hacer un buen análisis. Además, una distinción entre los tres niveles causa que el investigador a veces se encuentre repitiéndose, como con los narradores. Posiblemente sería más útil hacer un análisis temático que tenga en cuenta los diferentes niveles en los casos necesarios. Por último, no hay un punto final al análisis; uno puede seguir analizando hasta la infinitud. Por esto, el investigador debe tener unas nociones precisas de lo que quiera saber, antes de empezar la investigación.

Como hemos indicado, es posible atenuar las desventajas cambiando el análisis, adaptándole al objetivo de la investigación a realizar, como por ejemplo no analizar todos los temas, sino eligiendo los aspectos que son interesantes para el libro en cuestión. Tal análisis exige también menos tiempo. El análisis merece la pena, porque tiene también varias ventajas que son más importantes. En general, podemos decir que la gran ventaja de este método es que contribuye a esbozar un análisis detallado de la forma y del contenido. Esto genera una conciencia general del texto como sistema, y genera al mismo tiempo una mirada sobre los detalles en el texto que sin el análisis no

remarcaríamos. Para un traductor es de gran importancia, porque con esta información puede hacer una mejor traducción.

¿Cuáles partes del método narrativo son interesantes para el traductor literario? La respuesta a esta pregunta será diferente para cada texto. Depende de cuáles aspectos no son claros o de cuáles aspectos parecen esenciales para el entendimiento del texto; si el orden de los acontecimientos es complicado la investigación se centra en este, pero si, por ejemplo, las relaciones entre los personajes o la mezcla de voces parecen un desorden, se dedica más tiempo a este tema. El análisis narrativo debe servir como recurso para el traductor, entonces es necesario que el traductor reflexione sobre lo que quiere o necesita saber para hacer una mejor traducción antes de empezar el análisis. En nuestro caso, hemos encontrado información valiosa estructurando el orden de los acontecimientos en la fábula y fue interesante ver que en el relato sólo hay un narrador, o una voz, por lo que la historia es muy subjetiva.

de centrarse en las traducciones, la investigación podría orientarse en los traductores futuros: ¿Se forman mejores traductores literarios integrando el análisis narrativo en los programas educativos?

