

Otro enfoque de la realidad: El punto de vista infantil

POR

ANA L. BAQUERO ESCUDERO

SUMARY

If for Shkolvsky art had as the main objective disautomation of habitual perception of reality, the vision of the world not as a mere acknowledgement, no doubt it is totally true in those literary works in which the narrative device we will try to study in this article, is present. This device is the focusing of the whole story, through the child's vision, a singular perspective which will cast a new light on the happenings and the people around him. Obviously in a study about the point of view through which an author decides filter his work, we cannot omit the name of Henry James, who precisely wrote a novel whose main character was a little girl. This was, then, the first work we chose among an ample collection of samples doubtless existent on the same narrative device, first introductive example which will be followed by others with an evident common element: the child as a main character. Los Pazos de Ulloa finishes this study —which will extend to various literary works and authors— in a way that after the progressive development of it, we think the meaning of a certain chapter in the novel acquires more clarity and interest.

En un ya muy antiguo artículo titulado *El arte como artificio*¹, Víctor Shoklvsky estudiaba lo que para él constituía el objetivo del arte, el cual, según sus planteamientos críticos, radicaba en dar «una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento»². Si en la vida cotidiana la percepción del mundo se encuentra anulada y sometida a la automatización, a la

1 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, Argentina, 2.ª ed., 1976, pags. 55-70.

2 Op. cit., pág. 60.

rutinaria mirada que nada nuevo sabe descubrir, en arte los objetos son liberados de dicho automatismo perceptivo. Uno de los medios por el que esto es conseguido es lo que Shkolovsky denominó el procedimiento de singularización, que él estudió y ejemplificó con la obra de Tolstoy, consistente en describir los objetos y acontecimientos como si fueran vistos por primera vez.

En *La construcción de la «nouvelle» y de la novela*³ Shkolovsky sigue insistiendo en estas mismas ideas y en la obra de Tolstoy, para suponer que quizá dicho procedimiento proviene de la tradición literaria francesa. Más concretamente cita él el relato de Voltaire el *Hurón llamado el Ingenuo*, y la descripción de la corte real hecha por el salvaje de Chateaubriand, sin tener en cuenta, no obstante, la deuda que con Swift tenía Voltaire.

En realidad este procedimiento se remonta, como el mismo Shkolovsky reconoce, mucho más atrás; incluso cita este crítico la novela griega, en aquellas concretas descripciones de la ciudad hechas desde el punto de vista de un campesino.

En la literatura española cabe también encontrar ejemplos de esta clase. Quizá uno de los más representativos sea aquel localizado en la obra de Baltasar de Gracián, *El Criticón*, en el pasaje en el que Andrenio le cuenta a Critilo cómo salió de la oscuridad a la luz, conociendo por vez primera el mundo exterior. Por su significación y relación con el presente estudio, nos permitiremos su transcripción:

«¡Oh lo que te envidio —exclamó Critilo— tanta felicidad no imaginada! Privilegio único del primer hombre y tuyo llegar a ver con novedad y advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad de esta gran máquina creada. Fáltanos la admiración comúnmente a nosotros, porque falta la novedad, y con ésta, la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados y, cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no deja lugar a la admiración. Por eso los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente»⁴.

Este asegurar la novedad del objeto percibido que en el texto de Gracián es posible por la mirada adánica de Andrenio, era lo que, según los presupuestos teóricos de Shkolovsky, debía conseguir el creador de la obra de arte. Una idea que, por otra parte, ya había sido expresada por algunos escritores. Así, en el prólogo que Maupassant antepone a su obra *Pedro y Juan*, y que significativamente titula *La Novela*, especie de compendio muy breve de las opiniones del autor francés sobre el género, comenta éste su relación con Flaubert, a quien sin duda admiraba, y las ideas que acerca del arte tenía aquél. Sobre el talento que se requiere para conseguir una obra de arte, resume Maupassant los siguientes pensamientos:

3 Op. cit., págs. 127-146.

4 GRACIAN, B.: *El Criticón*, ed. Antonio Prieto, Bitácora, Madrid, 1970, págs. 16-17.

«Se trata de mirar todo lo que se quiere expresar bastante tiempo y con bastante atención para descubrir un aspecto que no haya sido visto ni descrito por nadie. En todo hay algo inexplorado, porque estamos acostumbrados a no servirnos de nuestros ojos más que con el recuerdo de lo que se ha pensado antes que nosotros acerca de todo lo que vemos. La más mínima cosa contiene algo desconocido. Busquémoslo y hallémoslo. Para describir el fuego que arde y un árbol en una llanura, contemplemos el fuego y el árbol hasta que no parezcan a nuestros ojos semejantes a ningún otro fuego y a ningún otro árbol»⁵.

Baquero Goyanes se ha ocupado también, aunque partiendo de presupuestos distintos de los del formalista ruso, de aquellas obras en las que precisamente lo que se persigue es poner de relieve la automatización a que se ve sometida la visión del mundo por parte de aquellos que nada nuevo saben descubrir en él. Habla así, dicho crítico, de la introducción de un punto de vista que en contraposición con los de aquellos otros pertenecientes a la generalidad allanada y asentada en lo habitual, arroja nueva luz sobre las cosas⁶. Recuerda este autor por ejemplo, las *Cartas marruecas* de Cadalso y su modelo en Montesquieu, obras en las que se observa la marcada contraposición de los puntos de vista de aquellos habitantes de su propio país acostumbrados a los usos del mismo, y los puntos de vista de los extranjeros, para los que éstos resultan del todo extraños, de manera que pueden ser valorados desde una perspectiva de distanciamiento, al ser juzgados como hechos nuevos.

Marcada y muy fuerte oposición de puntos de vista se produce en una obra como *Los viajes de Gulliver* de Swift⁷, o en el ya citado cuento de Voltaire, pudiéndose mencionar también entre las obras que contrastan dos puntos de vista distintos, aquellas novelas futuristas y utópicas en las que cabe percibir los dos términos de la comparación: el normal —nuestro mundo de hoy—, y el extraordinario —ese mundo futuro o utópico—.

Todas estas obras no hacen sino ocuparse explícitamente en poner de relieve y bajo una nueva luz, los hechos cotidianos y habituales. De detener la mirada, de inspeccionar casi los objetos y acontecimientos para arrojar sobre los mismos una nueva percepción. La finalidad del arte tal como apuntara Shkolovsky y ejemplificara en las obras de Leon Tolstoy, quedaría puesta de relevancia en estas obras, cuyo objetivo es precisa y únicamente éste: asegurar una visión distinta, desautomatizadora de la realidad. La búsqueda de originalidad consustancial e implícita en todo autor de obras de arte, tal como apuntara Maupassant en el mencionado prólogo, se hace aquí evidente, en

5 MAUPASSANT, G. de: *Pedro y Juan*. Librería de Fernando Fé, Madrid, págs. 28-29.

6 BAQUERO GOYANES, M.: *Perspectivismo y contraste*. Gredos, Madrid, 1963, págs. 15-17.

7 Aquí el personaje reflector de la obra es el representante de la visión «normalizada» del mundo, que verá, no obstante, conmovidos sus cimientos básicos al enfrentar su propio punto de vista a los de tan fantásticas criaturas.

tanto el autor nos expone abiertamente que lo que persigue es hacernos ver la realidad como si nos enfrentáramos a ella por vez primera, como si cada cosa fuese distinta y única.

El procedimiento empleado para tal fin es, en las presentes obras, la elección de un determinado personaje, reflector cuidadosamente seleccionado, a través del cual obtendremos una nueva visión de los acontecimientos. Para ello es necesaria la presencia de los dos términos de la comparación; esto es: la superposición de la visión de este personaje por el que quedará focalizado el relato, y esa otra visión correspondiente a la percepción meramente automática de la realidad. La intensidad del efecto producido al enfrentar ambas dependerá de la mayor o menor desproporción y distancia entre las mismas. El mundo resultaría, así, más extraño para un ser de otro planeta —*Micromegas*— que para un extranjero, y menos también para este último que para un ser adánico como Andrenio o un ser asimismo renacido a un mundo del todo nuevo y extraño, como la criatura creada por el fantástico Frankenstein de Mary Shelley.

En esta cadena de personajes que perciben de una forma nueva la realidad: extranjeros, hombre primitivo, seres de otro planeta, animales⁸..., el niño ocuparía una determinada posición. Si él no es un ser extraño y ajeno al mundo circundante, tampoco ha tenido tiempo para llegar a la edad en que su percepción se automatizará, aún no ha vivido lo suficiente como para que su visión se acostumbre a la realidad exterior y todavía puede percibir cosas dentro del mundo como auténticas revelaciones.

* * *

Un autor al que le preocupó siempre la elección del personaje, en cuanto punto de vista por el que infiltrar el relato, fue indudablemente Henry James, quien precisamente dejó una novela en la que el personaje protagonista dentro de una delicada y cada vez más compleja situación, es una niña.

Lo que Maisie sabía no podía ser una novela en primera persona, escrita por la protagonista, como por ejemplo *Otra vuelta de tuerca*. Los sucesos de aquélla eran demasiado complejos —en una complejidad distinta a la de su famosa novela corta— para poder ser encargados al relato de una niña⁹. La voz narrativa, sin embargo, adopta el punto de vista de ésta, sin dejar que el lector ahonde en el conflictivo y confuso estado interior del resto de personajes¹⁰.

8 Vid. los certeros comentarios de Shkolovsky sobre el relato de Tolstoy cuyo protagonista es un caballo, *Jolstomer*. Op. cit., págs. 61 y ss.

9 Si en *Otra vuelta de tuerca* podría señalarse cómo el autor implícito no mantiene la distancia en relación con los medios empleados para relatar la historia de su narrador-personaje, vislumbrándose los artificios y medios del primero que no adecúa la forma de presentación de la historia con lo que hubiera sido esperable del grado de intelectualidad de la institutriz, esta distancia hubiera sido infranqueable en caso de conceder la narración de la obra a una niña.

10 Esto será una constante en las obras que vamos a examinar. El propio James

Si líneas arriba hablamos del proceso de singularización de la percepción de las cosas, en la presente novela Henry James ha elegido cuidadosamente el recurso mediante el cual conseguir que la visión de los acontecimientos que en ella transcurren, resulte lo más intensiva posible. Pues nada podría haber resultado más intenso que el interrelacionar estrechamente el mundo de los adultos que en esta obra aparece, con el mundo y mirada infantil propios de Maisie. Frente a lo que la niña debía haber visto, debía «saber» conforme a su edad, está esa introducción brusca dentro de situaciones completamente ajenas y desconocidas. El punto de partida de *Lo que Maisie sabía*, la separación de los padres, no es sino el primer eslabón de una larga cadena en la que la niña, como sujeto observador pasivo, está obligada a penetrar. Se nos habla, así, de su agudo sentimiento de espectador, de la sensación de asistir a su propia vida como si estuviera fuera de ella, como si la conociera aplastando su nariz contra la ventana.

Tal como James expusiera en sus comentarios críticos acerca de esta obra¹¹, lo que a él verdaderamente le interesó de la historia del niño escindido entre los padres separados, fue la búsqueda de la verdad irónica. En lugar, por lo tanto, de afrontar directamente los hechos, él se da cuenta de que los resultados serían más provechosos y brillantes si escoge como centro de toda la obra la visión de una niña —y debía ser un punto de vista femenino y no masculino, como el propio autor apuntara—, la cual nos haría ver los acontecimientos a través de su muy peculiar perspectiva, con una nueva e intensa luz. El lector percibirá, así, la enorme distancia entre los sucesos tal como son vividos por la sensibilidad siempre viva y fresca de la niña, y tal como en realidad son en ese clima de egoísmo e incluso de inmoralidad que la envuelve y que ella no puede percibir en toda su brutalidad y crudeza.

James, por consiguiente, no busca la conmiseración de sus lectores sobre la historia de una pobre niña que finalmente se ve abandonada por todos y dejada al cargo de una vieja institutriz, efecto final que se habría conseguido de haber sido contada la historia por un narrador desde fuera, al modo del típico narrador omnisciente del XIX. El deja libre a su lector para que juzgue por sí mismo y no emite en ningún momento juicios de valor que puedan manipular su lectura, seguro, sin embargo, de que éste percibirá los hechos de la forma más intensa posible, sin necesidad de recurrir a clichés convencionales y poco efectivos. El horror que la historia de Maisie nos produce, sin

reflejó los problemas que se le planteaban al escoger como punto de vista central de la obra, el de una niña. «Small children have many more perceptions than they have terms to translate them; their vision is at any moment much richer their apprehension even constantly stronger, than their prompt, their at all producible, vocabulary (...) Maisie's terms accordingly play their part -since her simpler conclusions quite depend on them; but our own commentary constantly attend and amplifies» *The Art of the Novel*, Charles Scribner's sons, New York, 1934, págs. 145-146.

11 Op. cit., págs. 140 y ss.

estridencias ni melodramatismo, no podía haber sido logrado de mejor manera.

* * *

Como ya señalamos líneas arriba, el recurso de la introducción del punto de vista infantil con el propósito de arrojar una nueva percepción sobre las cosas, resulta satisfactorio por la especial situación que el mismo posee. El niño, aún no alcanzada la edad en que su conocimiento se verá transformado en mero reconocimiento, todavía es capaz de ver cosas nuevas; cosas que para el mundo adulto puedan resultar triviales, pero sobre las que la visión infantil no tiene la cantidad de información y el desgaste suficiente como para ser capaz de miraras sin verlas. Conforme mayor sea el grado de distancia y entrañeza del mundo en el que se le va a introducir, en relación con el suyo propio, mayor será el impacto producido. Esto es precisamente lo que James lleva a cabo, al establecer la inadecuación de introducir en un mundo de relaciones harto complejas, lleno sólo de adultos, la presencia de una niña.

Si en este caso se producía, pues, una fusión entre ambos planos, distinto será el caso de un relato breve de un autor ruso del XIX, V. Korolenko, titulado *De noche*, cuyo único tema consiste en el nacimiento de un niño en una casa, en una medianoche lluviosa. Como en la obra anterior, también aquí el foco que guía todo el relato será la visión infantil, aunque aquí en contraposición a la unicidad representada en *Maisie sola*, hay que hablar de la visión conjunta formada por los cuatro hermanos. En dicho relato, y frente a lo que James hiciera, tal como apuntamos, comprobamos cómo en lugar de producirse una confrontación directa entre el mundo adulto y el de los niños, ambos caminan separadamente. Los pequeños fantasean sin cesar sobre la llegada y procedencia del nuevo hermano, mientras los sucesos van teniendo lugar fuera de su vista y únicamente al final del relato los dos quedan confrontados —los cuatro hermanos se introducen en la habitación de los mayores para conocer al recién nacido—.

La conclusión y los resultados del relato de este escritor ruso, aparecen, por consiguiente, menos logrados. Los dos términos de la comparación: visión adulta-visión infantil de la realidad, se manejan independientemente. Los niños «ven» una sucesión de cosas y hechos en su casa, a medianoche, e imaginan sobre los mismos, de forma que lo único que encuentra el lector —por supuesto conocedor absoluto de los hechos que tienen lugar— es la superposición de la imaginación infantil con su fantasía desbordante, y su consecuente contraste con unos sucesos completamente naturales. Distinto hubiera sido el caso de la contemplación directa del nacimiento por cualquiera de los niños, pero al autor y a la época en que se escribió la narración, no les interesaba indudablemente esto.

El final del relato es ese explícito paralelismo de actitudes entre los adultos —ensimismados y preocupados por los nuevos acontecimientos— y entre

los cuatro hermanos —los únicos que dormían tranquilamente en toda la casa—, refleja bien la moraleja buscada por el autor.

* * *

Si tanto en la novela de James, como en el relato breve de Korolenko, el devenir de los acontecimientos reviste una bastante trascendente incidencia —separación matrimonial, nacimiento de un niño—, muy distinto será el caso de un cuento de una escritora de finales del XIX y principios de XX, Katherine Mansfield. Con el tono característico de toda la producción narrativa de esta autora, *Sol y Luna*, el relato incluido en su colección *Felicidad*, posee ese timbre lírico e intimista que hace siempre reconocible el estilo de la autora. Al universo literario de Mansfield parece como si se le hubiera aplicado una especial sordina que acallara en todo momento cualquier estridencia que pudiera producirse en el mismo. Tras esa aparente apacibilidad se esconden, sin embargo, realidades desapacibles y turbulentas. Los elementos en discordia existen en su narrativa breve, pero frente a ese hacer explícita la disonancia, tal como tuvimos ocasión de comprobar en el relato de Korolenko, todo aparece aquí encubierto y velado dentro de ese peculiar universo que ella supo crear.

En *Sol y Luna* encontramos, de nuevo, el caso de la narración enfocada desde el punto o los puntos de vista infantiles, ya que también en ella, hay que hablar de dos hermanos. En la casa de ambos, sus padres van a celebrar una fiesta. La narración se inicia por consiguiente, con uno de esos arranques luminosos y brillantes característicos de los cuentos de esta autora, al plantear la alegría y bullicio que reinan en la mansión, que se prepara para el próximo acontecimiento. Los niños observan, como atentos y anhelantes espectadores de nuevos hechos, las transformaciones que se operan ante ellos. Desde el patio, hasta el comedor y especialmente la cocina, en donde se preparan toda clase de asombrosos platos, la mirada del narrador va siguiendo de cerca los pasos de los niños. Todo es captado con entusiasta profundidad por la mirada ávida de ambos, que recorre una a una las partes del gran todo de los preparativos para la cena.

Cuando los hechos mismos van a tener lugar, esto es, cuando se celebra propiamente la fiesta, el narrador lógicamente situado en esa posición dependiente de la óptica de los hermanos, debe atenerse a escuchar únicamente risas y ruidos confusos, sin poder «ver», sin poder seguir de cerca lo que realmente está sucediendo. Como en el relato de Korolenko, y frente a la presencia siempre atenta de Maisie, nos encontramos una vez más con el caso de la descripción omitida del eje mismo, fundamental en el cuento, en este caso la cena. Lo que importaba, sin embargo, era la percepción infantil de la realidad, el choque que a través de la misma se va a producir. Pues si en el relato de Korolenko este choque resultaba diluido y ausente prácticamente, en esa moraleja explícita final que debía hacerse visible a los lectores, Kathe-

rine Mansfield actuará de un modo bien distinto. Cuando la fiesta acaba, los padres, aún plétóricos de alegría, conducen a los niños al escenario donde han tenido lugar los acontecimientos de tal manera que podrán de nuevo contemplar de cerca toda aquella realidad nueva y asombrosa que habían descubierto por vez primera, aquel día. El panorama, sin embargo, resulta del todo contrario a lo esperado, y así nos lo hace saber la voz narrativa en una rápida ojeada a la habitación, recorriendo los anteriores objetos que ahora aparecen bajo una nueva luz. A la descripción en «modo mayor», hablando en términos musicales, sucede una paralela descripción en «modo menor», recurso, por otra parte, no inusual en la narrativa de esta autora¹². Sin embargo, no hay estridencias inmediatas; la voz narrativa, siguiendo de cerca la visión infantil masculina, se dedica a describir únicamente el estado de esas cosas, y a comparar su situación actual con la anterior. Incluso en un primer momento parece como si nada hubiera ocurrido, como si todo estuviera perfectamente bien. La reacción de la niña, mucho más pequeña y por tanto inconsciente que el niño, es incluso entusiasta, y el lector queda momentáneamente engañado, tras esa anterior descripción. El narrador se centra, pues, en la reacción de la niña y de los padres, los tres unidos por el entusiasmo y disfrutando con los despojos de la cena. Hay que esperar prácticamente a los últimos renglones del relato, para constatar el proceso degradativo que se ha operado desde la percepción infantil masculina. Y así ese amargo llanto, y esos sollozos de Sol, rompen de repente el clímax de la alegre escena. Todo ocurre en pocos segundos y el final se precipita y concluye con unas frases malhumoradas de los padres y la huida del niño hacia su cuarto. El narrador no nos dice nada más.

Frente a esa coda última del relato de Korolenko que venía a señalar de manera explícita, lo que evidentemente se había venido desarrollando a lo largo de la narración, Katherine Mansfield precipita su cuento en un final inesperado y abrupto, concluyente broche final que no admite prolongación ninguna. Lo que en el breve relato se nos ha expuesto no es más, tal como hemos venido constatando, que una mera anécdota: un niño que contempla lleno de admiración y sorpresa, los preparativos de una gran fiesta en su casa, para comprobar después, cuáles han sido los resultados de la misma, una vez ha concluido. La trama soporte no puede ser más simple y mínima, y sin embargo, tal como ocurre en la narrativa de esta autora, hay que buscar, hay que profundizar en el universo de valores implícitos que enriquecen su obra. En los relatos de Mansfield nada queda evidentemente dicho ni demostrado; al lector se le encarga el trabajo de desentrañar significados más ocultos y profundos que quedan velados en una lectura rápida y poco atenta. La manera de operar del narrador ruso, en esa búsqueda de que el sentido de su obra quede evidentemente demostrado, experimenta un profundo cambio en la producción literaria de Mansfield —separación por otra parte, característica

12 Recuérdese su cuento *Lección de canto*

de dos maneras literarias de hacer, correspondientes a siglos distintos—. El mundo queda enfocado de forma distinta si es un niño quien lo mira, es la conclusión última que puede extraerse de ambos relatos; y sin embargo, y paradójicamente, este sentido queda asegurado e intensificado en aquella breve narración en la que, aparentemente, nada ha pasado.

* * *

Si en las narraciones estudiadas hasta ahora, los sucesos contemplados por la óptica infantil se inscribían dentro de un tipo de relaciones que podríamos, imprecisamente, denominar «domésticas», relaciones internas entre varios personajes, unidos en los tres casos, por vínculos familiares, muy distintos van a ser los sucesos sobre los que el narrador va a proyectar una nueva luz, sirviéndose de este mismo recurso de la mirada infantil, en las obras que a continuación comentaremos. La misma temática general de la colección de relatos de Ambrose Bierce, *Cuentos de soldados y civiles*, centrada en la guerra civil norteamericana, abre ya un profundo abismo en relación con las narraciones y autores estudiados líneas arriba.

De entre los cuentos que constituyen dicha colección nos interesa aquí el titulado *Chickamauga*, en cuanto en él cabe observar de nuevo el recurso literario del punto de vista infantil a través de cuyo enfoque se ofrecen los sucesos. El inicio de la narración nos sitúa en un, aparentemente, plácido ambiente: una tarde de otoño, en un bosque, en el que un niño de unos seis años juega, imaginando hazañas bélicas con su espada de madera. El pequeño, internándose cada vez más en el bosque, llegará a verse perdido y a sentir pavor —el encuentro con un conejo lo llena de inquietud y miedo— de manera que finalmente cae rendido y se duerme.

Si bien desde el inicio del cuento, el narrador sigue únicamente de cerca los pasos de este niño —aquí personaje innombrado—, no obstante, hay que advertir que ya en varias ocasiones se desvía del punto de vista del mismo, para contar al lector, por ejemplo, quién era su familia, o cómo, lejos de aquel lugar, su madre se angustiaba por haberlo perdido. La separación del punto de vista infantil se hará todavía más evidente poco después, cuando al despertar, el niño descubra un extraño objeto en movimiento que identifica con un animal grande —perro, cerdo o incluso, un oso—. Al desconocer la índole salvaje de los osos, comentará el narrador, el pequeño no se asusta y quiere verlo de cerca, bien que algo en su aspecto le indica que aquello no es ese animal que había visto grabado en algún libro. Antes de resolver sus dudas, no obstante, comienza a ver cómo aparecen otros seres semejantes, todos ellos con el propósito de llegar a un arroyo.

El lector, pues, pendiente y sujeto a la visión infantil, desconoce la realidad y la identidad de aquellos extraños seres que el niño no puede identificar. El narrador bien podía haber continuado por este camino, dejando el resto del hilo de la narración a la visión de este niño, de manera que los lectores

tuvieran que ir esforzándose para identificar realmente lo que está ocurriendo —como el lector de *Los viajes de Gulliver* debe identificar en un primer momento, los objetos que los liliputienses van sacando de los bolsillos de Gulliver, objetos asombrosos y nunca vistos para los mismos, y de los que se nos hace una detallada descripción sin el marbete identificador del nombre—. El no sigue, sin embargo, con esta forma de relatar los acontecimientos. Y así, si Jonathan Swift pocas líneas después, enumera ya con nombres, los distintos objetos que componían el inventario hecho por los liliputienses, por si el lector no ha reconocido alguno, el autor de este cuento inmediatamente apostilla con su visión, acerca de la realidad de los seres que tanto asombro han causado al niño. Eran hombres, y no animales, comenta, pero andaban desliziéndose sobre manos y rodillas, arrastrando las piernas y dejando caer inermes, los brazos.

Comprobamos por lo tanto, y pese a que el efecto quede mitigado, cómo el narrador no revela inmediatamente a su lector el estado de los mismos, y comienza por describir las formas y maneras de avanzar, sin explicar nada. De esta forma se consigue un proceso de gradación, en cuanto al reconocimiento de los hechos, en primer lugar enfocados bajo el prisma infantil, después por alguien que con una visión distanciada se muestra desconocedor de los mismos, para acabar por último con una visión más de cerca al identificar ya a los que se quedaban inmóviles, como hombres que morían.

Aclarada la identidad de los seres comentará la voz narrativa: «Not all of this did the child note; it is what would have been noted by an elder observer»¹³. El narrador reconoce, por consiguiente, explícitamente, el desvío de la óptica infantil y la entrada de la visión de un adulto mediante la cual el lector puede reconocer a estos personajes. Véase, no obstante, cómo se alude a la visión de un observador adulto, en cuanto elemento de contraposición al niño, pero no de alguien conocedor de los sucesos que han ocurrido, los cuales aún se mantienen velados y distantes.

Las caras de estos hombres —ya identificados como tales por el niño— salpicadas de rojo, le parecen las de los payasos, motivo por el cual, mientras los mira prorrumpe en risas. Una vez más, e inmediatamente, el narrador se desviará de esta óptica, para presentarnos con toda evidencia los hechos: «But on and ever on they crept, these maimed and bleeding men, as heedless as he of the dramatic contrast between his laughter and their own ghastly gravity»¹⁴. Al autor le interesa más, que su lector conozca todo el horror de la escena, en lugar de buscar un progresivo reconocimiento de las circunstancias que él mismo debería ir tanteando, para llegar a la violenta verdad última.

El contraste se intensifica aún más al enfrentar la actitud del niño que cree que los hombres están jugando y monta «a caballo» a uno de ellos, con esa

13 *An Anatomy of Literature*, ed. por Foulke and Smith. New York. Harcour, Brace Sovaouovich, 1972, pág. 903.

14 *Ibidem*.

cara feroz que se vuelve contra él y lo arroja al suelo; una cara en la que falta la mandíbula inferior —«from the upper teeth to the throat was a great red gap fringed with hanging shreds of flesh and splinters of bone. The unnatural prominence of nose, the absence of chin, the fierce eyes, gave this man the appearance of a great bird of prey crimsoned in throat and breast by the blood of its quarry»—¹⁵. Por supuesto el niño esta vez sí se asustará y correrá a esconderse en un árbol, aterrado por lo que acaba de ver. Todo, sin embargo, comenta el narrador, se sucede en un silencio profundo, absoluto.

La narración sigue este movimiento de péndulo, entre los acontecimientos tal como son vividos por la pequeña criatura y tal como son contemplados según una óptica adulta y concedora de los mismos. Y así si el narrador hace que el niño, perdido el miedo, se sitúe como jefe triunfante a la cabeza de la horrible procesión, por otro lado comienza ya a dar a los lectores las claves del relato que hacen que éste vaya desentrañando los hechos. Una batalla ha tenido lugar mientras el niño dormía, y ahora los heridos que aún sobreviven, se dirigen al arroyo; todo se encuentra, pues, en un estado de desolación que el pequeño, sin embargo, no percibe en todo su horror, al estar embebido en sus juegos e imaginaciones bélicas.

Un detalle explicita una vez más la divergencia seguida por el narrador, al contraponer el relato del estado real de las cosas con el que el niño se va forjando en su mente. Muchos hombres que llegan al arroyo permanecen con las cabezas sumergidas en el agua. Frente a este hecho, comenta la voz narrativa, el niño demuestra su asombro: «even his hospitable understanding could not accept a phenomenon implying such vitality as that»¹⁶ —a continuación el narrador se encarga de explicarnos cómo la fuerza física de estos hombres no había podido impedir el que se ahogaran, tal es el desastroso estado en el que están—.

El relato está llegando al final. El niño se acerca, alegre, a un claro y corre por el campo hacia las ruinas de una casa. En este instante la voz narrativa seguirá sólo de cerca sus movimientos, sin darnos la otra cara de los hechos. Pese a la desolación, el espectáculo fascina al pequeño que baila con alegría al compás de las llamas. En esta situación se va a producir, sin embargo, el violento choque último del relato; un choque esta vez sí alcanzado por el recurso de la adecuación única al punto de vista infantil. Nada sabemos de este nuevo lugar, del que nada ha dicho el narrador; tiene que ser, pues, la visión del niño, la que paulatinamente vaya informando al lector de la realidad. Poco a poco, por consiguiente, el pequeño va contemplando el lugar, para reconocer finalmente, que aquella es su propia casa «For a moment he stood stupefied by the power of the revelation, then ran with stumbling feet, making a half-circuit of the ruin»¹⁷. De haber procedido en orden inverso, el

15 *Ibidem.*

16 *Op. cit.*, pág. 904.

17 *Ibidem.*

choque indudablemente se habría atenuado, y el autor es consciente de ello. En realidad, durante todo el relato, y pese a ese contraponer la mirada ingenua del niño con la visión del propio narrador, siempre esta segunda se ha visto pospuesta a la primera. Esto es: es la realidad enfocada bajo el prisma infantil lo que primero hemos recibido, para inmediatamente ver aclarados los hechos.

El encuentro con el cadáver de su madre, completamente destrozado, parece ser la última nota trágica con que concluye el relato. Y hay que decir «parece» porque el autor aún no ha revelado algo que al lector puede haberse ido escapando a lo largo de la lectura del cuento, pero que sin embargo es fundamental. Si tenemos en cuenta que la batalla ha tenido lugar cuando el niño dormía y que el lector durante estos momentos, ha vivido los sucesos dependiendo de cómo éste lo ha hecho —esto es, en un estado total de inconsciencia— percibiremos cómo todo transcurre en medio de una desoladora y terrible calma, y en medio de un absoluto silencio. ¿Por qué el niño nunca ha dicho nada? ¿Por qué no se despertó durante la batalla? Ahora frente al cadáver de su madre, sólo emite una serie de gritos inarticulados e indescriptibles. El narrador se ha guardado la última baza para impresionar definitivamente a su lector: «The child was a deaf mute».

* * *

Hemos dejado para el último lugar el acercamiento a una de nuestras novelas del período realista decimonónico más importantes, en la que precisamente el punto de vista del personaje en quien se centra la voz narrativa es fundamental en la construcción de la misma. Nos referimos a *Los pazos de Ulloa*, obra de Emilia Pardo Bazán que, pese a estar escrita en la tradicional voz narrativa en tercera persona, presenta los sucesos a través del que podemos considerar, personaje principal: el sacerdote don Julián. Las características personales del mismo hacen de él una figura idónea para que el lector perciba en toda su violencia, el choque con la vida de los Pazos¹⁸.

No nos interesa, sin embargo, detenernos ahora en este punto, y si lo hemos traído hasta aquí ha sido para poner aún más de relevancia la significación que tiene dentro de la estructura global de la novela, un determinado capítulo. Si don Julián había sido hasta ahora el personaje al cual de forma más íntima se encuentra ligada la percepción del lector, en relación con los hechos que se van presentando, en uno de los capítulos fundamentales de la obra, por no decir en el capítulo eje de la misma, desenlace en el que culmina todo el trágico y progresivo clímax que se ha venido desarrollando, la autora

¹⁸ Vid. a propósito de este mismo aspecto de la obra el interesante estudio de VILLANUEVA, D.: *Los Pazos de Ulloa, el Naturalismo y Henry James*, *Hispanic Review*, 52, 1984, págs. 120-139.

se aparta muy significativamente del punto de vista que venía utilizando; esto es: no va a ser el capellán el personaje presente en los nuevos y decisivos sucesos, sino otro personaje distinto de cuya peculiar óptica va a depender durante algunas páginas, el lector.

El inicio del capítulo veintiocho, antepenúltimo de la novela, resulta ya significativo de este cambio: «Al llegar aquí de la narración, es preciso acudir, para completarla, a las reminiscencias que grabaron para siempre en la imaginación del lindo rapazuelo hijo de Sabel, los sucesos de la memorable mañana en que por última vez ayudó a misa al bonachón de don Julián»¹⁹. Va a ser Perucho, pues, el personaje elegido a través de cuya visión se nos van a ofrecer los trágicos sucesos que vienen a cerrar la obra. En realidad la elección no podía resultar más acertada. Si la Pardo Bazán elige muy cuidadosamente al «reflector» que más intensamente podía plasmar el violento choque civilización-barbarie, en la figura de un sacerdote apocado que va de horror en horror al comprobar la vida que existe en los Pazos, dando un paso más adelante la autora busca a un personaje que, por sus personales características, acentúe aún más los nuevos sucesos catastróficos. Un personaje, observador atónito de unos hechos, que no puede comprender bien. Como en la narración de Bierce, de nuevo encontramos el recurso narrativo del punto de vista infantil enfocando hechos trágicos. Es precisamente este artificio lo que concede especial interés e intensidad al capítulo, que se destaca de entre los demás por este singular dispositivo.

Durante todo él la voz del narrador se centrará exclusivamente en Perucho, personaje al que seguirá en todos sus movimientos, sin desviarse fuera de lo que éste pudiera observar. Qué extraños y nuevos sucesos están ocurriendo, lo sabe el lector a través de las impresiones del niño. Así, éste se encuentra muy triste porque «aquel día el capellán no le había dado cosa alguna»²⁰, hecho que intenta remediar dándole la noticia a su abuelo de que la señora y don Julián están solos en la capilla, pues Primitivo le había prometido dinero si se lo comunicaba. La reacción del mismo es comprendida por el lector, pero no por el niño que se queda asombrado ante las riquezas que su abuelo tenía entre manos. Mientras sucesos trascendentales que atañen a los personajes principales están desarrollándose, la voz narrativa viene a detenerse en las imaginaciones y fantasías infantiles de Perucho ante tanto dinero, obligándose, pues, al lector, a ver pospuesta su impaciencia por saber lo que va a tener lugar. Hemos de esperar a que el niño salga de aquella habitación para que se produzca un cambio de espacio; ahora, ya en pleno monte, seguimos los pasos de Perucho quien inconsciente de todo lo que ocurre, se va a convertir, y con él el lector, en espectador atónito del asesinato de Primitivo.

Si bien durante todo este capítulo, y pese a ser Perucho el reflector de los

19 PARDO BAZAN, E.: *Obras completas*, t. I, Aguilar, Madrid, 1947, pág. 319.

20 Op. cit., pág. 319.

nuevos acontecimientos, siempre estamos oyendo superpuesta a la visión infantil, la voz narrativa ²¹, sin embargo, adviértanse los logros conseguidos por la Pardo Bazán, atenta a estos recursos narrativos; «el abuelo» —comenta el narrador— «giraba sobre sí mismo como una peonza» ²². La comparación, por lo tanto, en los movimientos que el personaje hace cuando recibe el tiro, se adecuaba muy bien a la mentalidad del niño —bien que al lector pueda ocurrírsele si este pequeño salvaje conocería tal juego—.

No va a ser éste, no obstante, el único hecho que llene de asombro al pequeño; cambiando de nuevo de espacio narrativo, se nos introduce, siempre siguiendo a Perucho, en la capilla de los Pazos, donde un nuevo y sorprendente espectáculo es ofrecido, un espectáculo «que le causó un asombro casi mayor que el de la catástrofe de su abuelo» ²³. La escena que el lector contempla desde la mirada atónita del niño, no es otra que el violento choque que se produce entre el marqués, Nucha y Julián. Aunque el lector imagine lo que realmente está pasando, la voz narrativa únicamente ofrece la interpretación infantil —«No cabía duda de que el señorito se disponía a acoger a su esposa y al capellán; también acababan de matar a su abuelo en el monte; aquel día, según indicios, debía ser el de la general matanza» ²⁴— y hemos de esperar al capítulo siguiente para que, ya de nuevo personaje principal, Julián nos informe de lo que verdaderamente ha ocurrido.

Tan principales acontecimientos novelescos quedan, pues, suspendidos, mientras el lector sigue durante todavía bastantes líneas, las ensoñaciones infantiles de Perucho, en sus juegos con la hija de Nucha, a quien se ha logrado llevar.

Resulta, por consiguiente, sumamente significativo, que precisamente el capítulo donde van a tener lugar tan importantes y funestos sucesos que precipitarán el final de la novela, tenga como figura eje a un niño. Un personaje acostumbrado a la barbarie del mundo en el que vive pero que, a fin de cuentas, todavía posee una visión de las cosas propia de una mentalidad infantil. Si Maisie, Sol o el niño del relato de Bierce funcionaban en sus narraciones, como espectadores de unos hechos, a través de cuyas peculiares lentes eran éstos enfocados, la Pardo Bazán con una gran maestría intuitiva, sabe elegir a un reflector muy adecuado para comunicar mayor intensidad a las páginas en las que va a presentar tan trágicos sucesos.

La ruptura con lo habitual, correspondiente al mundo de los adultos cuya percepción de la realidad ha dejado de resultar valiosa, sometida a la automatización, se produce, por lo tanto, en estas narraciones, por la entrada del punto de vista infantil. La antinomia capaz de producir el efecto de lo nuevo,

²¹ Darío Villanueva señala la importancia de este tipo de modalización que Friedman calificó de omnisciencia selectiva, que lleva consigo la introducción frecuente del estilo indirecto libre. Art. cit., pág. 131.

²² Op. cit., pág. 322.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Op. cit., pág. 323.

que en otros casos se cifraba en las parejas civilización-barbarie, mundo presente-mundo futuro, nativo-extranjero o visión humana-visión animal, aparece presentada, pues, en estos casos en la contraposición adulto-niño. Aquí, como en los anteriores, son necesarios los dos planos para que del choque y relación entre ambos surja el resultado buscado por el autor, de manera que a la realidad contemplada por una visión apagada y sometida a la costumbre, incapaz de descubrir unas realidades más profundas, y representada en los primeros términos aludidos, se superponga esa otra mirada, encarnada en los términos segundos, aún capaces de proyectar una nueva y valiosa luz sobre las cosas, asegurando en resumidas cuentas, tal como Shkolvsky preconizaba, la visión y no el reconocimiento de éstas.

Si el formalista ruso hablaba así, del procedimiento de singularización en la obra de Tolstoy, consistente en la minuciosa descripción de las cosas como si fueran vistas por vez primera, en los casos presentes tal procedimiento adquiriría unos muy concretos dispositivos: la elección de un punto de vista por el que el relato quedará infiltrado. Ya no será el narrador el encargado directo de ofrecer a su lector una imagen distinta de realidades por él conocidas, que adquirirán en la obra de arte el subrayado de lo nuevo; el narrador ahora prefiere seguir una vía indirecta, al escoger como foco por el que filtrar su obra, a un determinado personaje. El lector comprobará una alteración de su percepción de las cosas, al depender estrechamente en el conocimiento de éstas, de la visión infantil. Desde su posición privilegiada, fuera de la ficción misma, él, aunque necesariamente identificado con los mundos representados por esos primeros términos comparativos (humano, adulto, civilizado...), verá sin embargo, conmovidas las sólidas bases de su conocimiento de la realidad, al constatar de qué forma ésta puede cambiar, vista por unos ojos tan diferentes de los suyos.