



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 58, Enero-Junio, 2009: 113 - 132

ISSN 0252-9017 - Dep. legal pp 197102ZU50

Consideraciones en torno al narrador. Su estudio y descripción en el cuento “La lengua de las mariposas” y en el filme homónimo

Marlon Rivas Sánchez y María Inés Mendoza Bernal***

**Universidad Nacional Experimental “Rafael María Baralt”.*

E-mail: unermblengualiteratura@gmail.com

***Universidad del Zulia. E-mail: mumber@hotmail.com*

Resumen

El presente trabajo estudia la función y determinación del narrador en los discursos de tres cuentos del escritor gallego Manuel Rivas, y dentro del discurso de la película *La lengua de las mariposas* del director español José Luis Cuerda. Se trata en todo momento de definir esa función en el lenguaje literario y en el lenguaje del cine. La metodología empleada es la del análisis de los discursos de los cuentos y el análisis del discurso cinematográfico. Se toman en consideración los aportes de la narratología para la elucubración del narrador, así como las consideraciones sobre la narración audiovisual estudiadas por Seymour Chatman. Se precisan los tipos de narrador presentes en los relatos de Rivas y el narrador ausente en el filme de Cuerda. Como corolario se propone la figura del personaje como narrador de su propia historia en el lenguaje audiovisual del filme estudiado.

Palabras clave: Narrador, narración, punto de vista, cine, voz narrativa.

Recibido: 01-06-09 • Aceptado: 01-08-09

Considerations around the narrator Its study and description in the story “La Lengua de las Mariposas” and in homonym film

Abstract

The present work studies the function and determination of the narrator within the speeches of three stories of the Galician writer Manuel Rivas, and within the speech of the film *La lengua de las mariposas* of the Spanish director Jose Luis Cuerda. It is at any moment tried to define that function within the literary language and the language of the cinema. The used methodology is the one of the analysis of the speeches of stories and the analysis of the cinematographic speech. The contributions of the narratology theory for the lucubration of the narrator, as well as the considerations are taken in consideration on the audio-visual narration studied by Seymour Chatman. The types need narrative presents in the stories of Rivas and the narrative absentee in the Cuerda's film. As corollary the figure of the narrative personage as of its own history in the audio-visual language sets out of films studied.

Key words: Narrator, narration, point of view, cinema, narrative voice.

I. Introducción

Las relaciones entre la literatura y el cine han sido complejas y conflictivas lo que no significa que hayan compartido elementos comunes y paralelos, alimentándose mutuamente a lo largo de su coexistencia como formas de arte bien diferenciadas. Un elemento común a estas formas de arte es que tanto la literatura como el film son relatos que conducen “inevitablemente al hecho narrativo, al irreductible acto de contar historias” (Sánchez Noriega, 2000: 17); por tanto se está haciendo referencia a un na-

rrador como instancia enunciativa que cuenta la historia. Partiendo de este postulado, en esta investigación se pretende estudiar la función del narrador en tres cuentos del escritor Manuel Rivas (*La Coruña*, 1957) de su obra titulada: *¿Qué me quieres, amor?*, así como el tratamiento que le da a esta instancia narrativa el cineasta José Luis Cuerda en la adaptación de estos cuentos en la película *La lengua de las mariposas* (1999), con guión de Rafael Azcona y la colaboración del propio Manuel Rivas.

Para el análisis del film *La lengua de las mariposas* y los cuentos

que lo originaron, se toman conceptos propios de la teoría literaria tradicional y específicamente de la narratología, para determinar cómo se presenta el narrador en los cuentos de Rivas, así como en el filme homónimo de José Luis Cuerda.

Al principio se revisan ciertas consideraciones sobre la narración y el narrador desde Platón y Aristóteles, pasando luego a considerar los planteamientos de Genette, Chatman, Friedman para finalizar con las propuestas de Contursi y Ferro. Posteriormente se evalúan los conceptos de punto de vista (focalización) y voz narrativa de Chatman con el objeto de aplicar estos conceptos en el análisis de los cuentos de Manuel Rivas.

Seguidamente se determina en el filme las características del narrador y cómo el personaje o personajes resultan ser los ejes que organizan el relato mediante sus voces narrativas y sus respectivos puntos de vista; para tal fin se analizan las dos primeras escenas de la película *La lengua de las mariposas*, tomando como elementos fundamentales los personajes y su punto de vista. Finalmente se señalan algunos de los procedimientos que emplean los guionistas en la adaptación y organización de los cuentos de Manuel Rivas al film homónimo.

II. Los autores y su obra

2.1. Manuel Rivas Barrós

Manuel Rivas Barrós, nació en la Coruña en 1957, es periodista, novelista, ensayista y poeta. Considerado como la voz más sobresaliente de la literatura gallega contemporánea, tiene un manejo del lenguaje auténtico, junto a una profunda resonancia poética de su palabra, se caracteriza por escribir historias marcadas por la ternura y la simplicidad.

Algunas de sus obras han sido adaptadas al cine como *La lengua de las mariposas*, relato incluido en su libro de cuentos "¿Qué me quieres, amor?" dirigida por José Luis Cuerda o *El lápiz del carpintero* adaptación realizada por Antón Reixa, película que fue seleccionada para ser presentada en los premios Goya de la Academia española del cine.

Entre la obra narrativa de Rivas se pueden mencionar: *Un millón de vacas* (1990); *Los comedores de Patatas* (1992); *En salvaje compañía* (1994); *El lápiz del carpintero* (1998); *Ella, maldita alma* (1999); *La mano del emigrante* (2001); *Las llamadas perdidas* (2002); *Mujer en el baño* (2003); *El héroe* (2006); *Los libros arden mal* (2006); y, *¿Qué me quieres, amor?* (1996), del que se extrajeron los cuentos objeto de análisis del presente trabajo.

El relato de *La lengua de las mariposas* narra la historia de Moncho, un niño de 7 u 8 años que tiene miedo de ir a la escuela porque le han contado en su casa que los maestros pegan. Vive con sus padres, él, sastre, y ella, ama de casa. Su hermano Andrés tiene 15 años, trabaja en la farmacia del pueblo y está aprendiendo a tocar el saxofón. Al ser estudiante regular de la escuela donde imparte clases don Gregorio, Moncho simpatiza con su maestro, aprende cosas nuevas cada día, realiza excursiones en el campo con sus compañeros y el maestro. En una de las clases don Gregorio les habla a sus estudiantes de la lengua de las mariposas, de un pájaro australiano llamado tilonorrinco. En una excursión encuentran una mariposa que don Gregorio llama Iris.

La familia de Moncho es feliz y trabajadora, y como sus padres observan que Don Gregorio es un buen hombre, un buen maestro, deciden regalarle un traje al maestro. Corre el año 1936 en un pueblo de Galicia, en la España previa a la Guerra Civil. Los padres de Moncho están inscritos en el partido republicano y, concuerdan especialmente con el gobierno del Frente Popular, liderado por Manuel Azaña. Sin embargo hay malestar en ciertos sectores del país ante el gobierno de izquierda, los militares realizan un golpe de estado, obligando y sojuzgando a los

republicanos, se desencadena la guerra entre los militares derechistas y los sindicatos de izquierda. Ante esto, en el pueblo de Moncho sólo se perciben rumores, se cuenta que han encarcelado al alcaide, al doctor y al maestro por considerarlos de ideas de izquierda y se les somete al escarnio público cuando son sacados del pueblo a los lugares en donde los iban a ejecutar o encerrar.

La familia de Moncho ha salido a señalar e insultar a “los traidores de la patria”, a “los criminales”, a “los rojos”; la madre de Moncho conmina al niño a insultar y ofender al maestro cuando éste sale esposado de la comisaría. Moncho, con lágrimas de odio en los ojos, lo único que logra decir es “¡Tilonorrinco!”, “¡iris!”.

2.2. José Luis Cuerda

José Luis Cuerda (Albacete-España, 1947) es director, guionista y productor de cine y televisión. Entre sus trabajos se pueden destacar: *El bosque animado* (1987), *Amanece que no es poco* (1988), *Así en el cielo como en la tierra* (1995), *La lengua de las mariposas* (1999), *Primer amor* (2000), *Hay motivo* (cortometraje: “Por el mar corre la liebre”) [2004], *La educación de las hadas* (2006) y *Los girasoles ciegos* (2008).

El filme *La lengua de las mariposas* relata la historia de Moncho (Ramoncillo) y su iniciación en la vida (escuela, maestro, juegos, amigos y

compañeros de clase, el amor y la curiosidad hacia el sexo opuesto, etc.). Se narran las experiencias de Moncho en la escuela, su amistad con don Gregorio, su maestro; y las relaciones con los demás niños, etc. La cinta está basada en tres cuentos del escritor Manuel Rivas, a saber: *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carmina*, todos incluidos en el libro de relatos *¿Qué me quieres, amor?* La película logra hacer interactuar e interconectar las tres historias en un eje temático general que se sostiene en la vida y experiencias del protagonista, así como en las enseñanzas de su maestro.

III. El narrador y sus múltiples facetas

3.1. La narración

Para Contursi y Ferro (2000) la narración satisface tres características básicas: 1. Se presenta bajo una forma material que supone el uso de un lenguaje (verbal, cinematográfico, etc.); 2. La narración está ligada a una noción de tiempo que transcurre o avanza; y 3. Necesita de actores que produzcan o padezcan los cambios que dictan la historia y los sucesos narrados.

Según Seymour Chatman (1990) una narración es una estructura semiótica que está conformada por tres cualidades básicas: integridad, transformación y autorre-

gulación. La integridad se refiere a la peculiar secuencia cohesionada, lógica y ordenada que deben poseer todas las narraciones. La transformación es el proceso mediante el cual el autor de una narración elige cómo ordenar la relación de sucesos según su relación causal o en retrospectiva. Y con la autorregulación la estructura de la narración "se mantiene y se cierra en sí misma" (Chatman, 1990: 22).

De esta forma, la narración se estructura en torno a una *historia* (conformada por sucesos: acciones y acontecimientos; y existentes: personajes y escenario) y un *discurso* constituido por la expresión, es decir, los medios a través de los cuales se comunica el contenido.

Si se concibe la estructura narrativa como la unión entre historia y discurso, se percibe que el narrador puede influir tanto en la historia (el qué), como en el discurso (el cómo). El narrador funciona como un eje, a la manera del muelle de un reloj, que hace funcionar e interrelacionar la forma y la sustancia tanto del contenido como de la expresión narrativa. Sin embargo, hay que precisar que el narrador se ubica en el plano del discurso, pues relata la historia de determinada manera a un destinatario preciso, lo que significa que el narrador es una entidad discursiva que informa sobre los sucesos y personajes de la historia.

"...la obra literaria narrativa es también discurso, puesto que existe un narrador que relata la historia y un destinatario de la misma. En este nivel, no son los hechos y los personajes referidos lo que importa, sino la manera, el modo, en que el narrador los pone en conocimiento del destinatario" (Contursi y Ferro, 2000: 41).

3.2. El narrador en la mimesis y en la diégesis

El narrador como entidad ficcional propia del acto de narrar ha sido estudiado y valorado desde la antigüedad. Aristóteles, en su afán de distinguir entre épica y tragedia, diferenciaba los distintos modos como se nos puede presentar el narrador de una obra de arte, al inicio del capítulo tercero de la *Poética* explicita la distinción entre las diferentes posiciones adoptadas por el narrador con respecto al hecho narrado o representado, a saber:

"...es posible narrar en parte y en parte asumir el papel de un personaje distinto, como hace Homero, o presentarse como uno mismo sin transformación alguna, y es posible también presentar a los personajes mismos como si ellos todo lo hicieran y lo crearan" (Aristóteles, 1991:3).

Esta observación de Aristóteles va encaminada a distinguir los medios por los cuales se representa, los objetos que se representan y el modo como se realiza la representación o mimesis. Por tanto, se hace

evidente la preocupación que ha existido desde la antigüedad por el asunto del narrador y la voz narrativa e incluso el punto de vista adoptado. Podemos decir que el acto de narrar según Aristóteles estaba condicionado como uno de los modos de la mimesis.

Por su parte, Platón opuso los conceptos de mimesis y diégesis. La primera era para él la representación perfecta y la segunda, la imperfecta. La diégesis estaría vinculada con el género narrativo y la mimesis con el género dramático. Gérard Genette (1974) señaló que ambas concepciones —la platónica y la aristotélica— acerca de la representación y mediación que nos ofrecen las obras y sus autores, son coincidentes en la oposición entre lo dramático (o lo más cargado de mimesis) y lo narrativo (el menos imitativo o diegético); si hay alguna diferencia es de tipo moral o valorativa de parte de Platón al no permitir la presencia en la Ciudad de los poetas demasiado miméticos; rasgo que es elogiado, por el contrario, por Aristóteles en Homero, por ejemplo.

Genette (1974) cuestiona la teoría tradicional de la imitación al considerar las obras literarias como productos hechos de palabras y que no pueden separarse del plano lingüístico del que se constituyen, por lo tanto un escritor o poeta no puede representar las palabras dichas de al-

gundo de sus existentes o personajes sin imitar la misma palabra, el mismo lenguaje. Esto trastoca y golpea la concepción aristotélica que concebía todas las obras poéticas como resultado de la imitación. Al respecto Genette plantea que:

“...en esta perspectiva la noción misma de imitación en el plano de la *lexis* (o forma de decir, por oposición a *logos*, que designa lo que se dice) es un puro espejismo que se desvanece a medida que uno se acerca: el lenguaje no puede imitar perfectamente sino al lenguaje o, más precisamente, un discurso no puede imitar perfectamente sino a un discurso perfectamente idéntico; en una palabra un discurso sólo puede imitarse a sí mismo. En tanto que *lexis*, la imitación directa es, exactamente una tautología” (Genette, 1974:197-8).

Se comprende muy bien lo que se propuso Genette, si el texto literario es una obra hecha de palabras, y por tanto, si la palabra ya es una representación, cómo se supone que en el plano del discurso se pueda hacer una imitación del propio discurso, sin tomar en consideración al mismo discurso; esto es, cómo el escritor podría expresar mejor la palabra sino es a partir de la palabra misma, ya sea de las palabras que él mismo dice y organiza en y dentro de sus ficciones, o de las palabras que él supone o pretende que digan sus personajes para expresar a cabalidad

los sucesos que mueven la historia. Esto supone que Genette equipara los conceptos de mimesis y diégesis.

Todo lo anterior vale para los relatos o cuentos literarios y las narraciones verbales, pero ¿qué pasaría si cambiamos el medio utilizado por la narración? Ahora bien, ¿cómo se conecta lo anterior con el lenguaje filmico que es audiovisual, el cual combina por lo menos lo auditivo y lo visual mediante imágenes en movimiento? Lenguaje que puede prescindir en ocasiones del plano lingüístico, pues se vale de la imagen y de los sonidos, sean éstos música o ruidos. ¿Acaso es el cine el arte más imitativo por excelencia?, ¿de qué medios formales se apoya para garantizar o alterar esta imitación perfecta? Quizá una posible respuesta se puede hallar aplicando la noción de narración y por lo tanto la de narrador, voz narrativa y punto de vista o focalización en el cine.

3.3. El narrador, la voz narrativa y el punto de vista (focalización)

Por todo lo dicho anteriormente, se sabe que el narrador se ubica en el plano del discurso, en ese sentido, el narrador puede materializar lo que es la voz narrativa. No obstante, el narrador pone en juego y comunicación ambas partes de la narración, la historia y el discurso. El narrador puede comunicar a los destinatarios

(tanto al narratario, al implícito y al real) de la obra todos los sucesos, acciones, acontecimientos y existentes desarrollados en la historia.

Para Chatman, el narrador debe “significar el alguien, persona o presencia, que realmente cuenta la historia a un público, sin que importe que apenas evoque su voz o el oído atento del público” (Chatman, 1990:35). En este sentido el narrador es el puente tendido entre la historia y el discurso.

En la instancia narrativa se debe diferenciar la voz narrativa (quien habla) del punto de vista (desde el que se habla). El *punto de vista* marca el lugar o el ángulo perceptivo desde donde se enfocan los acontecimientos o hechos narrados, está relacionado con la *focalización*. El punto de vista corresponde por tanto a la perspectiva o posición desde donde son “vistos” los hechos narrados en la historia. Por su parte la *voz narrativa* pertenece al plano del discurso y es quien presenta el mundo ficcional al lector/espectador; precisando mejor,

“...el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. El punto de vista *no* es la expresión, sólo es la perspectiva con

respecto a la que se realiza la expresión” (Chatman, 1990:164).

Contursi y Ferro (2000) señalan, además, otras precisiones vinculadas con el punto de vista. Estas autoras, comentando los aportes propuestos por Mieke Bal al respecto, expresan que el punto de vista estará en estrecha dependencia con la percepción del cuerpo receptor, por lo cual se presenta la imposibilidad de desligar del punto de vista asuntos como “...el grado de familiaridad con el objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, la actitud psicológica hacia el objeto, etc.” (Contursi y Ferro, 2000:50).

Sin embargo, el narrador no tiene por qué expresar su punto de vista, se puede limitar, por el contrario, a comunicar los puntos de vista y las voces narrativas de los personajes de la historia. Es lo que sucede con un narrador totalmente externo, un narrador que no presenció o percibió los acontecimientos narrados en la historia, y por lo tanto, no puede dar su punto de vista particular, sino que se hace a un lado para dejar que los mismos personajes expresen su punto de vista a través de su propia voz narrativa, dando lugar a una focalización externa en la cual el personaje sabe y conoce más cosas que el propio narrador, por lo que el punto de vista que prevalece puede ser muy objetivo y centrarse en las perspectivas de los personajes.

El narrador omnisciente es aquel que tiene un conocimiento global y pleno de la historia, es quien conoce a cabalidad el conjunto de acontecimientos relacionados con los personajes o existentes que los producen, causan o padecen. Al narrador omnisciente se le suele asociar el tipo de focalización denominada cero, porque sabe y conoce más que el personaje y el punto de vista resultante que prevalece es el de esta instancia narrativa que guía la historia y la maneja a su gusto desde el exterior o el interior.

El narrador también suele manifestarse como un personaje bajo dos perspectivas: el narrador-personaje y el narrador-testigo.

El narrador-personaje habla de sí mismo, nos ofrece su historia tal y como él la ha vivido, suele ser el protagonista de la narración o por lo menos formar parte de los personajes más relevantes del relato; habla en primera persona o en tercera persona, dependiendo de la perspectiva que asuma al momento de narrar la historia. Mieke Bal (1998) sostiene que no existe distinción entre narrador de primera y tercera persona, porque en el mismo momento en que el narrador se refiere a sí mismo, tiene que emplear, obligatoriamente, las estructuras deícticas de la primera persona.

El narrador-testigo es el que tiene un conocimiento parcial de la historia narrada, por lo cual, no suele ser

un personaje central del relato; solamente participa en el acto de narrar, ya que no actúa en los acontecimientos narrados. El narrador-testigo está en el momento y lugar de la narración de una forma accidental, porque no participa en la acción narrativa, y en muchos casos, desconoce los detalles de los sucesos y acciones.

“El narrador-testigo es un personaje de pleno derecho *en* la historia, implicado en mayor o menor grado en la acción, de trato más o menos cercano con los personajes principales, y que se dirige al lector en primera persona. El testigo no tiene más acceso que el ordinario a los estados mentales de los demás. El lector, pudiendo disponer tan sólo de los pensamientos, sentimientos y percepciones del narrador-testigo, contempla la historia desde lo que podríamos llamar la periferia móvil” (Friedman, 2001: 83).

3.4. Los niveles de la narración y el personaje como narrador

Tomando en cuenta las observaciones de Iván Carrasco (1981) sobre los niveles narrativos de Gérard Genette (1972), se puede inferir que la presencia del narrador en el relato puede variar en función del grado o nivel diegético que muestran las narraciones en relación con la historia narrada y el acto de narrarla; apreciación que se conoce como *niveles de la narración*.

Estos niveles dan cuenta de lo que está dentro o fuera de la historia narrada, aunque no desde una perspectiva temporal o espacial, sino que informan sobre el grado o nivel de la diégesis en la narración. Desde esta perspectiva los sucesos narrados en los relatos se presentan en un nivel diegético inmediatamente superior al del momento de su producción narrativa. Estos niveles corresponden al narrador *extradiegético* que corresponde a aquel que no participa de la historia; el *intradiegético* o personaje-narrador es quien cuenta los sucesos y estaría contándolos desde dentro de la historia narrada.

El narrador intradiegético puede estar presente en la historia de dos modos: como narrador *homodiegético* cuando se trata de un personaje que participa activamente en los sucesos narrados en la historia; y *heterodiegético* cuando el personaje cuenta una "historia en la que no actúa, en una historia insertada dentro de la principal; es decir, es el responsable de un relato segundo o narración metadiegética" (Sánchez Noriega, 2000: 89).

3.5. ¿El narrador condiciona la diégesis en el cine? Paralelismo entre literatura y cine.

Comprendida la función del narrador, los tipos de narradores y sus relaciones con el punto de vista y la

voz narrativa dentro de la narración literaria, debemos preguntar si la presencia del narrador en las narraciones filmicas condiciona el relato contado o narrado a partir del lenguaje audiovisual.

En las películas el narrador no condiciona de igual forma la historia narrada que en las obras literarias. Se puede, incluso, asegurar que, en muchas ocasiones, el narrador resulta prescindible en el lenguaje audiovisual. En muchos filmes el narrador no está presente, en estos casos son los mismos personajes quienes narran su historia, son ellos quienes comunican sus padecimientos y alegrías; narrador que en el lenguaje audiovisual se presenta "mediante la subjetividad de la imagen, es decir, por los deícticos que ponen de manifiesto el acto de la enunciación, tales como el subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos..." (Sánchez Noriega, 2000: 87).

Ampliando esta subjetividad de la imagen como ente narrador se pueden precisar otros procedimientos empleados en el cine como: la *voz en off* que se utiliza para "mostrar" episodios pasados, lo que en literatura sólo lo permite el empleo del pasado temporal de los verbos; escenas o tomas *paralelas* sirven para demostrar la simultaneidad temporal de las acciones de los existentes, en literatura la simultaneidad sólo se puede refle-

jar mediante algunos adverbios y conjunciones que den la sensación de acciones simultáneas; el *plano* y el *contraplano* se emplean en las escenas de diálogos, conversaciones, peleas y duelos entre los personajes, en la literatura el diálogo es un procedimiento que imprime a la obra cierto dramatismo y estructura dialogada; el plano panorámico o *panorama* se aplica en el lenguaje filmico para dar una visión general de todo el ambiente y contexto que enmarca la acción narrada, en literatura esto es posible gracias a las secuencias descriptivas que definen a un personaje, un ambiente o época, o una situación, etc.; los *primeros planos* permiten apreciar con mayor claridad la expresión del personaje, en literatura este recurso se despliega mediante la descripción en comunión con la narración (Fernández y Martínez, 1999). Igualmente, en literatura para expresar acciones seguidas, repetitivas o secuenciales se emplea la enumeración de sucesos; por su parte el relato filmico maneja el *plano secuencia* "...que no es otra cosa que una secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza según una rigurosa planificación" (Martínez-Salanova, 2006: 8).

La breve enumeración anterior sobre los procedimientos técnicos utilizados en el lenguaje audiovisual

y concretamente en el relato filmico revela que mediante imágenes y sonidos informa en menos tiempo la historia con su planteamiento, su nudo y desenlace.

Sin embargo, esto no quiere decir que el lenguaje literario se encuentre en desventaja frente al lenguaje audiovisual, o lo que sería lo mismo decir que el cine supera la literatura. No, por el contrario, podemos decir, siguiendo las ideas de Mendoza (2005), que el cine y la literatura se entremezclan en distintas relaciones de influencia y convergencias entre ambos sistemas semióticos, que no siempre han sido armoniosas a pesar que ambos lenguajes trabajan con los mismos contenidos significativos.

IV. El narrador en el relato literario y en el filmico: aproximación analítica

En principio, el objeto de estudio de este artículo son dos tipos de mensajes que están contruidos en lenguajes diferentes: los cuentos que se materializan a través de materia lingüística y el filme que combina códigos icónicos (imágenes) y sonoros (música, efectos sonoros y texto visual o hablado). Se trata de una puesta en común, de lograr la comunicación entre el lenguaje verbal de la literatura y el lenguaje audiovisual del cine, de percibir y determinar las diferencias sustancia-

les presentadas en ambos tipos de discursos.

Para tal efecto en una primera aproximación se examina el papel que juega el narrador en el corpus seleccionado, cómo cambia o varía en las historias relatadas; igualmente se verifica si está presente o ausente, si es manifiesto o si por el contrario no se deja ver.

Del mismo modo se analiza el papel del personaje como marca y eje narrativo de la historia narrada en la obra filmica; cómo funcionan como narradores de su propia historia, sustituyendo y haciendo prescindible el rol y la presencia del narrador dentro del lenguaje audiovisual. Otras precisiones relevantes sobre el narrador las provee el concepto del punto de vista que ayuda a determinar la relación entre personaje y narrador en el relato filmico estudiado.

Para lograr el objetivo planteado más arriba se aplicarán algunos conceptos propios de la narratología tales como narrador, voz narrativa y punto de vista o focalización a los cuentos: *La Lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carmina* de Manuel Rivas; igualmente se examinará desde la perspectiva de la narratología el filme homónimo (que combina magistralmente los tres cuentos) *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda.

Se percibe que los cuentos estudiados, como unidades textuales

cohesionadas y de sentido, están narrados de diversa manera, presentan distintos narradores, diferentes marcas y pistas que comunican quién narra.

Cada cuento posee un narrador que lo caracteriza, en el caso del relato *La Lengua de las mariposas* el narrador es el propio personaje de Moncho (un narrador-personaje) que desde un momento posterior al de la historia contada se sitúa para narrar los hechos tal como los vivió y recuerda. En *Un saxo en la niebla* el narrador-personaje se identifica como el mismo muchacho de 15 años que protagoniza la historia, también narra desde un tiempo presente posterior a los acontecimientos relatados. A diferencia de los anteriores, el narrador del relato *Carmina* es el joven cantinero a quien el protagonista de los hechos ha contado la historia que ha vivido con Carmina en un tiempo posterior.

En el filme la historia es relatada a través de las acciones, acontecimientos y diálogos de los personajes que se van hilando durante las escenas del filme siempre encadenadas de acuerdo con una lógica de causa-efecto, de principio y final.

De ese modo tanto el relato presente en los cuentos como en el filme presentan semejanzas y diferencias en relación con el narrador que caracteriza a cada obra.

4.1. La presencia del narrador en tres relatos de Manuel Rivas

El narrador del cuento *La lengua de las mariposas* del escritor Manuel Rivas responde a un tipo de narrador-personaje que participa en la acción narrativa. Moncho o Ramoncito es quien narra la historia de su iniciación escolar, va introduciendo al lector en sus afectos y miedos y expresa cómo va simpatizando con Don Gregorio, su maestro.

“...Yo quería mucho a aquel maestro. Al principio, mis padres no podían creerlo. Quiero decir que no podían entender cómo yo quería a mi maestro. Cuando era un pequeñazo, la escuela era una amenaza terrible. Una palabra que se blandía en el aire como una vara de mimbre” (Rivas, 2003:23-24).

El narrador en este caso, y siguiendo la terminología de Genette, podría definirse como entradiegético por su nivel narrativo, y como homodiegético según la relación del narrador con la historia narrada. Es un narrador que participa en la narración pero desde un nivel distinto al de la historia y padece los embates de la historia, pues es él mismo quien la protagoniza.

La historia de este niño de cinco años es narrada por él mismo, pero desde un momento posterior a los sucesos señalados, entonces el tiempo de la enunciación no coincide con el tiempo de los acontecimientos

relatados. Podemos suponer que el narrador-personaje cuenta su historia ya cuando es un adulto que recuerda los episodios de su infancia. Es un tipo de narrador que se presenta e identifica a sí mismo con la forma pronominal “Yo”, “...Yo iba para los seis años y todos me llamaban Pardal” (Rivas, 2003:24).

El punto de vista adoptado en el relato coincide en la mayoría de los pasajes con la del narrador-personaje, predominando en todo el cuento el punto de vista de Moncho o Pardal.

“...Creo que nunca he corrido tanto como aquel verano anterior a mi ingreso en la escuela. Corría como loco y a veces sobrepasaba el límite de la Alameda y seguía lejos, con la mirada puesta en la cima del monte Sinaí, con la ilusión de que algún día me saldrían alas y podría llegar a Buenos Aires” (Rivas, 2003:24).

En relación con la voz narrativa también predomina la del narrador-personaje Pardal, sólo en algunos casos se muestran las voces narrativas de otros personajes. Estas otras voces narrativas aparecen en el texto, entrecomilladas, lo que funciona como marca para señalar que lo dicho por esos otros personajes responde a una época pasada diferente a la actual en la que se enuncia. Además informan que lo que dicen (entre comillas) pertenece a los recuerdos y reminiscencias del narrador-personaje principal sobre su

vida en el pueblo y su infancia. “Pareces un Pardal”, “¡Ya verás cuando vayas a la escuela!”, “¿Qué hay, Pardal? Espero que por fin este año podamos ver la lengua de las mariposas”, “Tranquilo, Pardal, ya pasó todo” (Rivas, 2003: 23, 24 y 27).

Transcribiendo el pasaje que describe y narra el primer día de escuela de Pardal se observa el carácter pretérito de la narración y el peculiar sabor a reminiscencia que le imprime este narrador-personaje:

“El día llegó con una claridad de delantal de carnicero. No mentiría si les hubiese dicho a mis padres que estaba enfermo.

El miedo, como un ratón, me roía las entrañas.

Y me meé. No me meé en la cama, sino en la escuela.

Lo recuerdo muy bien. Han pasado tantos años y aún siento una humedad cálida y vergonzosa resbalando por las piernas” (Rivas, 2003: 25).

Llama la atención la cantidad de enunciados entre comillas que recorren la totalidad de este cuento, permitiéndole al narrador (mediante esos diálogos) recordar la época durante la cual sucedieron los hechos. Sin embargo parecieran mostrar otra historia que transita por encima de la narración realizada por Pardal. Es como si sobrepuesto o por debajo de la voz narrativa del narrador las voces de los personajes comunicaran todo lo que pensaban en el momento

de los acontecimientos. O para decirlo en lenguaje audiovisual, pareciera que la voz narrativa que coincide con la del narrador-personaje se detuviera por unos instantes, para permitir que las otras voces –los recuerdos de los otros personajes de la historia– hablaran por sí mismos de forma fragmentaria mediante el procedimiento del flash back.

La voz narrativa predominante entonces coincide con la del narrador-personaje principal, Pardal, en la mayoría de pasajes del cuento *La lengua de las mariposas*. En los casos en los que aparecen enunciados entre comillas, la voz narrativa se traslada a las impresiones del resto de los personajes, que Pardal recuerda, por lo cual se puede leer –y hasta escuchar– las voces narrativas de los otros personajes de la historia durante la enunciación de los acontecimientos narrados.

En el cuento *Un saxo en la niebla* la situación del narrador es parecida a la del cuento anterior. Se presenta nuevamente un narrador-personaje principal que cuenta los sucesos de la historia desde un tiempo de enunciación diferente al tiempo del enunciado de la historia. Como en el relato anterior, este narrador-personaje se identifica con la forma pronominal “Yo”. “...Yo tenía quince años y trabajaba de peón de albañil en la obra de Aduanas, en el puerto de Coruña. Mi herramienta era un botijo” (Rivas, 2003:43).

El punto de vista o focalización en *Un saxo en la niebla* concuerda con el del narrador-personaje, quien en muchos pasajes describe los hechos a través de los ojos y la mirada del narrador, que se esconde alternativamente tras un sujeto elíptico o sobreentendido, y en otros casos se identifica como “Yo”:

“Iba por ella muy despacio, mirando los escaparates de los comercios y de la fábrica de Chocolate Exprés en la Plaza de Lugo. Había también una galería con tres jaulas de pájaros de colores y un ciego que vendía el cupón y le decía piropos a las lecheras. A veces, tenía que hacer cola en la fuente porque había otros chicos con otros botijos y que venían de otras obras. Nunca habíamos entre nosotros. De regreso a la obra, caminaba deprisa. Los obreros bebían el agua y yo volvía a caminar hacia la fuente, y miraba el escaparate de la fábrica de Chocolate Exprés, y la galería con las tres jaulas de pájaros, y paraba delante del ciego que ahora le decía piropos a las pescaderas” (Rivas, 2003:44).

Nuevamente aparecen en este cuento los enunciados entre comillas que informan sobre las voces narrativas de los demás personajes del cuento cuando son recordados en el presente de la enunciación por el narrador-personaje principal, como es el recuerdo de la voz de su profesor de música don Luis Braxe cuando enseñaba a tocar el saxo: “Cógelo

así, firme y con cariño, como si fuera una chica” (Rivas, 2003: 44). En esos breves enunciados entre comillas la focalización se traslada por instantes a la del personaje que ha enunciado dicho fragmento, en este caso, la focalización coincide con la del profesor de música don Luis Braxe. La cantidad de enunciados entre comillas en este cuento es considerablemente menor que en el cuento *La lengua de las mariposas*.

En *Un saxo en la niebla* los entrecuillados se sustituyen, en la mayoría de los casos, por diálogos entre los personajes. Mediante las conversaciones entre los personajes y el narrador-personaje principal se entrecruzan en tiempo pretérito el recuerdo del personaje-narrador al contar la historia en presente. Como ejemplo se puede citar el diálogo entre Boal, el delegado de la comisión de fiestas de Santa Marta de Combás y el narrador-personaje principal, sobre la historia de Nena con los lobos:

—¡El lobo! —exclamó Boal—. ¿Nunca habías oído hablar de la niña del lobo? ¿No? Pues aquí la tienes. ¡La niña del lobo!

Aquella situación extraña y desagradable entró repentinamente en el orden natural de los cuentos. Me levanté y me acerqué sin pudor para mirar bien las cicatrices en la espalda desnuda.

—Aún se ven las marcas de los dientes —dijo Boal, como si recordase por ella.

—¿Cómo era? —pregunté por fin.
—¡Anda, vístete! —le dijo a la muchacha. Y con un gesto me invitó a volver a mi asiento—. Ella tenía cuatro años. Fui a cuidar el ganado y la llevé conmigo. Había sido un invierno rabioso. ¡Sí, señor! ¡Un invierno realmente duro! Y los lobos, hambrientos, me la jugaron. ¡Carajo si me la jugaron!

(...)

Aquel hombre era dueño de una historia. Lo único que yo podía hacer era esperar a que la desembuchara cuanto antes.

—Nadie entiende lo que pasó... Se salvó porque no la quiso matar. Esa es la única explicación. El que la atrapó no la quiso matar. Sólo la mordió en la espalda. Podría hacerlo en el cuello y adiós, pero no. Los viejos decían que ésas eran mordeduras para que no llorara, para que no avisara a la gente. Y vaya si le hizo caso. Quedó muda. Nunca más volvió a hablar. La encontramos en una madriguera. Fue un milagro.

—¿Y cómo se llama?

—¿Quién?

—Ella, su hija.

—No es mi hija —dijo Boal, muy serio—. Es mi mujer. (Rivas, 2003:58-59).

Otra particularidad de este diálogo es su intermitencia. Es un diálogo bastante largo, recorre las páginas 56, 57, 58, 59 y 60 del relato. Eso se debe a que el narrador-personaje principal introduce entre las intervenciones de Boal sus impresiones sobre el presente de la enunciación para explicar los hechos narra-

dos por su interlocutor, así como las acciones de los personajes en el momento del diálogo; también describe el escenario y las posturas de los personajes. En otras palabras, es un diálogo construido en función de intermitencias en donde se cuelean secuencias descriptivas, expositivas y narrativas que ayudan a entender mejor la acción narrada.

En el relato *Carmina* la situación del narrador cambia en cierto sentido. Es un narrador-testigo que relata lo que le ha contado otro personaje quien actúa como el protagonista de los sucesos narrados; en este cuento el narrador es un testigo-indirecto al relatar la historia de O'lis de Sésamo y Carmina de Sarandón en función de los recuerdos. Si se define al narrador en términos de Genette, se podría decir, que en *Carmina* el narrador es *intradiegético* porque es un personaje que cuenta los sucesos desde dentro de la historia, y es *heterodiegético* porque cuenta una historia en la que no actúa.

El narrador es el cantinero del bar del pueblo, que es un hombre joven que ha mantenido conversaciones con un personaje llamado O'lis de Sésamo, quien le relata sus peripecias amorosas con una mujer llamada Carmina. El narrador-personaje sólo va rememorando la conversación de O'lis y se ubica en un tiempo posterior al de los hechos narrados por su interlocutor.

“¿Tú conociste a Carmina de joven? No. ¡Qué coño la ibas a conocer si no habías nacido! Era buena moza, la Carmina, con mucho donde agarrar. Y se daba bien.

¡Carmina de Sarandón! Para llegar a su lado había que arrastrar el culo por los tojos. Y soplaban un viento frío que cortaba como filo de navaja.

Sobre el monte Xalo se libraba ahora una guerra en el cielo. Nubes fieras, oscuras y compactas les mordían los talones a otras lanudas y azucaradas.

Desde donde yo estaba, detrás de la barra, con los brazos remangados dentro del fregadero, me pareció que la voz de O'lis enronquecía y que al contraluz se le afilaba un perfil de armiño o de garduña” (Rivas, 2003:102).

En la cita anterior se ve claramente que en el primer párrafo es la historia relatada por su protagonista, allí se percibe su punto de vista y su voz narrativa; en cambio, en el segundo párrafo de la misma cita, la voz narrativa y el punto de vista coinciden con los del narrador-testigo al momento de narrar los detalles que enmarcaron la conversación entre los dos personajes.

El punto de vista o focalización de esta historia se percibe a través de la mirada o perspectiva de O'lis de Sésamo, pero en los momentos en que el narrador-testigo relata los detalles de la conversación sostenida entre O'lis y él durante ese domingo

en el que sostienen dicha conversación, el punto de vista y la voz narrativa se trasladan a los del narrador-testigo.

4.2. El narrador en el filme *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda

Esta es la expresión que da origen al concepto de punto de vista: la conciencia del personaje refleja su vivencia del mundo y del resto de personajes.

Henry James

En el cine el narrador se percibe mediante el recurso de la “voz en off” y por lo que dicen y hacen los personajes, lo que muestra la cámara, etc. No obstante, en el filme *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda el narrador es sustituido por la imagen de las propias acciones y diálogos de los personajes. Desde esta perspectiva son los propios personajes quienes narran su historia. No hay una ausencia de narrador, simplemente porque lo que hace la cámara es describir, mostrar.

La presentación de los créditos y la información del contexto de producción de la película son acompañadas, al inicio de ésta, mediante imágenes fijas (fotografías) en color sepia, que muestran los oficios de los habitantes del pueblo y su vestimenta, los escenarios rurales del campo español previos a la guerra civil española; se ven ancianos, ni-

ños, mujeres lavando en el río y hombres labrando la tierra; también se visualiza la sastrería del pueblo.

Estas imágenes fijas en color se pia informan que la historia que será narrada está enmarcada en el contexto rural de la España previa a la guerra civil. Luego la imagen se torna paulatinamente a color, y mediante una serie de panorámicas se va mostrando la sastrería y el resto de la casa, hasta llegar a la habitación de los hijos del sastre, en donde se observa a Moncho que le pregunta a su hermano Andrés si a él le dio miedo la escuela y si los maestros le pegaban.

En esa escena el punto de vista es externo a los personajes, porque la cámara muestra a los dos jóvenes: Andrés durmiendo y Moncho recostado con un libro abierto sobre su pecho, pensando. Mediante un plano americano de Moncho y un contra plano entre él y su hermano, que habla entre sueños, se establece el primer diálogo de la película. Se podría decir que el punto de vista coincide con el de la cámara al principio cuando recorre la escena en su totalidad, y luego se traslada al de Moncho (en cámara subjetiva) que mira a su hermano dormido para preguntarle, y cuando Andrés, medio dormido, despierta para contestarle a Moncho, específicamente cuando lo mira, el punto de vista es el de Andrés (igualmente en cámara subjeti-

va). Este intercambio del punto de vista es posible por el juego de planos que se permite la cámara.

Posteriormente a través de un fundido encadenado se pasa a la escena en la plaza del pueblo, en donde se encuentran jugando algunos niños antes de entrar a clases en la escuela, se ve la imagen de unas mujeres frente a la escuela y un buey está en medio de la escena. Luego hay un corte, y se muestran en primer plano dos niños, uno en bicicleta y el otro a pie, en segundo plano hay un grupo de niños realizando distintas acciones; también se observa en plano americano a la madre de Moncho con el niño tomado de la mano, ambos de pie, esperando la llegada del maestro. Éste aparece al extremo de la escena y se dirige a la madre de Moncho. Acá se encuentra el segundo diálogo del filme, un diálogo añadido pues en el cuento no está.

Esta escena se vale de la representación de planos cortos (primer plano o plano medio) de los cuerpos de los personajes para señalar la alternancia del diálogo mantenido entre la madre de Moncho y Don Gregorio, el maestro. Unas veces el punto de vista será el de la madre, otras veces se trasladará a la perspectiva del maestro y otras la cámara enfoca toda la escena visualizando la totalidad de los cuerpos de los personajes implicados. La voz na-

rativa se presenta mediante el diálogo que mantiene la madre de Moncho con Don Gregorio (el maestro).

V. Consideraciones finales

A modo de conclusión se puede inferir que en los tres cuentos de Manuel Rivas analizados y en su adaptación en la película homónima de José Luis Cuerda el narrador actúa de forma diferente.

En *La lengua de las mariposas* y en *Un saxo en la niebla* el narrador es intradieгético porque es un tipo de personaje- narrador que participa en la acción narrativa; en *Carmina* la situación del narrador cambia, es un narrador-testigo que relata lo que le ha contado otro personaje quien actúa como el protagonista de los sucesos narrados, es por tanto un narrador heterodieгético por ser un personaje que cuenta una historia en la que no actúa.

En el relato *La lengua de las mariposas* aparecen otras voces narrativas entrecuilladas que cumplen la función de señalar que lo dicho por esos otros personajes responde a una época pasada diferente a la que enuncia el personaje-narrador principal.

El punto de vista en *La lengua de las mariposas* coincide en la mayoría de los pasajes con la del narrador-personaje principal, Moncho o

Pardal; en *Un saxo en la niebla* concuerda igualmente con el del narrador-personaje, quien en muchos pasajes se esconde alternativamente tras un sujeto elíptico o sobreentendido, y en otros casos se identifica como "Yo"; en *Carmina* la focalización se percibe a través de la mirada de O'lis de Sésamo, pero en los momentos en que el narrador-testigo relata los detalles de la conversación sostenida entre O'lis y él tanto el punto de vista y la voz narrativa se trasladan a los del narrador-testigo.

En la película *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda el narrador se manifiesta a través de las acciones que realizan los personajes, así como de los diálogos que mantienen entre ellos. El punto de vista, en un primer momento es óptico, dado por el lugar de emplazamiento y ubicación de la cámara desde el que se mira y se muestra a los personajes, decorado y objetos presentes en la escena; sin embargo el paso del punto de vista óptico al punto de vista narrativo se realiza mediante el proceso de montaje "donde se organizan las distintas ubicaciones de la cámara en la filmación y se fija el lugar imaginario del espectador" (Peña-Ardid, 1992: 144), pero también está presente en los elementos auditivos (música, diálogos, efectos sonoros) y sus relaciones con la imagen.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1991). *Poética*. Traducción de Ángel Cappelletti. Editorial Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela.
- BAL, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Editorial Cátedra. Madrid, España.
- CARRASCO, Iván (1981). "Análisis de la narración literaria según Gerard Genette". En *Documentos Lingüísticos y Literarios 7* : 8-15. Recuperado el día 29 de enero de 2008 de la World Wide Web: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=424 Revista Electrónica: Documentos Lingüísticos y Literarios. UACH.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. María J. Fernández Prieto. Taurus Humanidades. Madrid. España.
- CONTURSI, María Eugenia y FERRO, Fabiola. (2000). *La Narración. Usos y teorías*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia.
- FERNÁNDEZ D., Federico y MARTÍNEZ A., José (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, España.
- FRIEDMAN, Norman (2001). El punto de vista. En Enric Sullá (editor). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. (pp. 78-87). Editorial Crítica. Barcelona, España.
- GENETTE, Gérard (1974). "Fronteras del relato". En Roland Barthes et al, *Análisis Estructural del relato*. Comunicaciones (pp 193-208). Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina.
- MARTÍNEZ-SALANOVA Sánchez, Enrique (2006). *Glosario de cine*. Recuperado el día 13 de junio de 2006 de la World Wide Web: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#Glosario%20de%20cine>
- MENDOZA B., María Inés (2005). "Narrativa decimonónica y cine". En: *Revista de literatura hispanoamericana*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Universidad del Zulia, Segunda Época, N° 50, Enero-Febrero. 83-96.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, España.
- RIVAS, Manuel (2003) *¿Qué me quieres, amor?* Trad. Dolores Vilavedra. Recuperado el día 10 de octubre de 2007 de la World Wide Web: <http://bibliotheka.org/index.php> Madrid, España
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la Literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.