

EL DISCURSO NARRATIVO POLIMODAL DE ROALD DAHL EN *CHARLIE Y LA FÁBRICA DE CHOCOLATE*

THE POLYMODAL NARRATIVE DISCOURSE OF ROALD DAHL IN *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY*

Óscar José MARTÍN SÁNCHEZ

Universidad Pontificia de Salamanca

Resumen: En este artículo se examina uno de los motivos constituyentes del discurso narrativo infantil y juvenil. Para ello se parte de la consideración de la existencia de que tales motivos son analizables y diferenciadores del discurso no literario. Como se ha hecho a lo largo de la historia del análisis del discurso, al tratar de delimitar los elementos integradores del texto literario, se han discriminado las constantes discursivas: las funciones, las secuencias y los personajes. A pesar de que los estudios sobre estas son insuficientes y difícilmente indisociables para discernir la esencia particular del universo literario, son, sin lugar a dudas, necesarios. Teniendo en cuenta tales limitaciones y sumando la complejidad de la naturaleza especial de los destinatarios a los que van dirigidos el tipo de textos que se aborda en este artículo, es pertinente discriminar los recursos lingüísticos o paralingüísticos empleados mediante los cuales el joven lector comprende el contenido de lo que en ellos se narra. Son estos recursos los que permiten configurar el procedimiento retórico que consiente la elocución narrativa, es decir, los que definen la modalidad del discurso, el tiempo de la narración y, por último, la voz narrativa. Así pues, en el presente artículo se ofrecerá el análisis de los modos del discurso infantil y juvenil representados en una novela de Roald Dahl. El objetivo de este estudio es demostrar la existencia de la polimodalidad literaria en narrativa infantil y juvenil contemporánea como uno de los factores identificadores de su calidad literaria. Tal naturaleza derriba la idea de simplicidad compositiva y de escaso valor literario que durante décadas ha acompañado a la Literatura infantil y juvenil.

Para llevar a cabo este estudio, se adoptarán las teorías expuestas al respecto, mediante una exposición resumida de las mismas, así como el método de análisis narratológico que Gerárd Genette diseñó en su obra *Figures III* (1972), en su traducción castellana *Figuras III* (1989), con el objetivo de aplicarlo a la novela del autor inglés Roald Dahl, *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964), mediante

la discriminación de fragmentos que traten de evidenciar cada una de las variantes modales y su posterior interpretación.

Palabras clave: modos del discurso; narrador; distancia; focalización; literatura infantil y juvenil; Roald Dahl.

Abstract: In this article we study one of the basic constituents of children and youth narrative discourse based on the consideration of the existence of such constituents as susceptible of being analysed and as differentiators of non-literary discourse. As it has been done throughout the history of discourse analysis, in trying to frame the integrating elements of the literary text, the discursive constants —the functions, the sequences and the characters— have been discriminated. Although studies on these continuous are insufficient and difficult to dissociate in order to discern the particular essence of the literary universe, they are certainly necessary. Taking into account such limitations and adding the complexity of the special nature of the recipients to whom the type of texts in this article are addressed, it is relevant to discriminate the linguistic or paralinguistic resources employed, by which the young reader understands the content of what is narrated in them. These resources allow us to shape the rhetorical procedure that enables narrative elocution, that is, those that define the mode of discourse, the time of the narration, and finally, the narrative voice. Thus, in this article we will offer the analysis of the modes of child and youth discourse represented in a novel by Roald Dahl. The aim of this study is to demonstrate the existence of literary polymodality in contemporary children and young people narrative as one of the identifying factors of its literary quality. Such a nature demolishes the idea of compositional simplicity and of scarce literary value that has accompanied literature for children and youth for decades.

To carry out this study, a summary of previously presented theories will be tackled, as well as the method of narratological analysis designed by Gerard Genette in his work *Figures III* (1972)—in his Spanish translation *Figures III* (1989)— which will be applied to the novel by the English author Roald Dahl, *Charlie and the chocolate factory* (1964), by means of the discrimination of fragments which try to show each one of the modal variations and their subsequent interpretation.

Keywords: discourse modes; narrator; distance; targeting; Children and youth literature; Roald Dahl.

1 Los modos del discurso narrativo: distancia y focalización

Un relato, como realidad lingüística, implica la referencia a un universo particular posible. Los relatos, por un lado, no se definen por la cuantificación del texto sino por la cantidad del contenido del mismo y por cómo está referido. Ambos aspectos, cantidad de contenido y punto de vista adoptado para representarlo, son los que se integran en la categoría del modo narrativo. Así, quien cuenta la historia enmarcada en el relato decide qué cantidad de contenido referenciar, de manera que interponga mayor o menor distancia entre el hecho narrado y él. Por otro lado, quien «observa» la historia también adopta una forma de hacerlo con respecto al contenido; es decir, elige un punto de vista, en función del tipo de la modalidad de percepción seleccionada para dar noticia del asunto.

Ambos factores, distancia y punto de vista narrativo, están íntimamente relacionados y vertebran el núcleo esencial de lo que se ha denominado *pacto narrativo*. A través de él, el lector debe asumir como verdadero el universo recreado con palabras por parte del autor. Es, al fin y al cabo, la premisa asumida por el lector, que es invitado a aceptar dicha combinación de elementos, como afirma Pozuelo Yvancos:

No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona —quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes—, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos a él (cit. en Villanueva, 1994: 228).

Mediante este pacto se materializa la frontera entre el mundo real y el representado, espacio donde se articulan los elementos constituyentes de los textos literarios. De esta manera, habría que identificar y, posteriormente, analizar las formas de actuación de dichos elementos para observar la naturaleza del pacto narrativo en los textos narrativos infantiles y juveniles. De manera general, lo primero que sería necesario aislar son las figuras de emisor y receptor reales de las correspondientes dentro de la ficción: narrador y narratario. Profundizando un poco más, y circunscribiéndonos a los constituyentes que participan activamente y que son visibles en la diégesis del relato, habría que discernir sobre la figura del autor real e implícito representado, distinción llevada a cabo por Booth (1961) y, en el lado opuesto, entre el lector real y el implícito representado, descritos por W. Iser (1976) y, con otras denominaciones, por U. Eco (1979) y S. Fish (1970). Teniendo en cuenta que estas últimas categorías (autor y lector implícitos representados) son las que pueden participar activamente en la codificación narratológica, es necesario definir las, al menos sucintamente, y extrapolar sus características identificativas, como ya hizo Pozuelo Yvancos (en Villanueva, 1994: 229) basándose en los estudios de Booth (1961), Iser (1976), Eco (1979), Villanueva (1984) y Segre (1985). Como resultado de sus reflexiones, se pueden extraer las siguientes definiciones:

1. Autor implícito representado: figura codificada en el texto como autor responsable de su escritura. Esta instancia narrativa es la encargada de la representación de los comentarios de autor que aparecen en el texto y que, a menudo, se hallan subsumidas en la voz del narrador, instancia distinta de aquella, por lo que a menudo son difíciles de discriminar.
2. Lector implícito representado: figura codificada en el texto como receptor de la historia. Es con esta instancia, materializada con la forma del pronombre personal tú, con quien dialoga el narrador o el autor implícito representado. A menudo, también esta figura queda neutralizada por la del narratorio, cuya diferencia esencial con respecto a la categoría que aquí se define es la simultaneidad de emisión y recepción del hecho que se narra. En palabras de Pozuelo Yvancos (en Villanueva, 1994: 230), el narratorio es: $\left[\begin{smallmatrix} \text{E} \\ \text{R} \end{smallmatrix} \right] \dots$ receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que esta se origina.

Como ejemplo de ambas instancias narrativas, se recoge el siguiente texto de la novela *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964) de Roald Dahl, donde se puede observar la participación de ambas instancias previamente definidas (se incluye entre corchetes el número de la página de donde se extrae el fragmento seleccionado de la novela *Charlie y la fábrica de chocolate* que aparece citada en el apartado de referencias bibliográficas):

[12] Éste es el señor Bucket. Ésta es la señora Bucket. El señor y la señora Bucket tienen un hijo que se llama Charlie Bucket. Éste es Charlie. ¿Cómo estás? Y tú, ¿cómo estás?

Charlie se alegra de conocerlos. Toda esta familia —seis personas mayores (cuéntalas) y el pequeño Charlie— viven juntos en una casita de madera en las afueras de una gran ciudad. La casa no era lo bastante grande para tanta gente, y la vida resultaba incómoda para todos.

La presencia del autor implícito representado se combina en el transcurso de este fragmento con su transformación hacia la del narrador. El uso de los tiempos verbales de presente a imperfecto de indicativo podría evidenciar dicho viraje, al pasar de referenciar en presente («Este es»; «El señor y la señora Bucket tienen», etc.) a hacerlo en imperfecto, modo habitual del narrador («La casa no era»; «la vida resultaba», etc.), como explica Herrero Cecilia cuando habla del tipo de enunciación que opera con el sistema de las formas de la historia (2006: 31):

El tema tratado [el mundo representado en el enunciado] es situado o inscrito en un pasado cerrado sobre sí mismo («entonces», «en aquel momento», «aquel día», «dos días más tarde», «la semana anterior», «la víspera», etcétera) y estructurado en torno al pasado simple o pretérito imperfecto que sirve para encadenar cronológicamente los hechos ocurridos. La sucesión de los hechos constituye el primer plano del mundo narrado. En relación con ese «primer plano», el narrador sitúa un «segundo plano» o plano de fondo, representado verbalmente por el imperfecto de indicativo, que sirve para configurar los hechos o situaciones que son percibidas en fase de realización o en devenir dentro del pasado del mundo narrado.

El autor representado dialoga con uno de los personajes y actúa de canal de comunicación con los lectores, en primer lugar como lectores implícitos representados («Charlie se alegra de conocerlos») y, en segundo lugar, como narratorio, en cuanto a la simultaneidad de emisión y de recepción

(«[cuéntalas]»). Se observa aquí que la instancia muta de categoría en función del cambio experimentado en la persona a la que se refiere el narrador: de segunda persona del plural a segunda persona del singular.

Por último, hay que reseñar que dicha alteración en los modos de la enunciación en un espacio textual tan breve puede darse también gracias a la aparición de recursos paratextuales que complementan y apoyan el contenido del discurso escrito; en este caso se ve favorecido por el uso de imágenes que actualizan el contenido de lo referido al provocar una ilusión de simultaneidad similar a la que implica la comunicación oral.

1. 1. La distancia narrativa

A través del relato se pretende materializar con palabras la realidad, pero nunca reproducirla tal cual; por tanto, como expresó Genette haciendo una crítica a las teorías sobre el concepto de mimesis recogidas por Platón en *La República* y neutralizadas posteriormente en las teorías aristotélicas y, siglos después, por las teorías de la novela anglosajonas (1989: 221):

[...] ningún relato puede «mostrar» ni «imitar» la historia que cuenta. Sólo puede contarla detallada, precisa, «viva», y dar con ello más o menos la ilusión de mimesis, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa imitar.

Así, como postula el teórico francés, la representación de una realidad posible a través de las palabras implica en sí misma una recreación ilusoria subsidiaria del manejo del lenguaje. De tal manera que un mismo acontecimiento puede contarse con más o menos detalle y reflejar más o menos la presencia de quien lo cuenta. De estas variables depende la distancia narrativa. La disyuntiva planteada teóricamente entre la opción de contar una historia concediendo más espacio a las escenas sin marco narrativo o a la presencia de este no supone una incompatibilidad en la realización narrativa, como demuestra Genette en su estudio sobre *En busca del tiempo perdido* (1908-1922), de Marcel Proust (1871-1922), obra esencialmente mimética por la sucesión constante de escenas pero también por la presencia reiterada del narrador. Así, las coordenadas «mayor o menor cantidad de información aportada» y «mayor o menor presencia o ausencia de quien la cuenta», y la distancia planteada por ellas, no deben esbozarse como ejes perpendiculares donde el aumento de una suponga la disminución de la otra sino más bien como líneas paralelas de influencia intencional recíproca.

En cuanto a las categorías de distancia que se pueden dar en los relatos —que determinan los siete grados que sobre ello estableció Genette, analizados después—, se pueden distinguir:

1. Discurso narrativizado: supone la mayor distancia, en tanto en cuanto la presencia del narrador se hace visible, por lo que se provoca el alejamiento del estado de la enunciación, como quedarán reflejados en los grados 1 y 2 indicados por Genette.

2. Discurso transpuesto: implica una distancia menor con respecto a la anterior categoría, pues el narrador participa en el relato y paralelamente concede espacio a la voz de los personajes, como sucede en los grados 3 y 4.
3. Discurso mimético: supone la representación fiel al estado de enunciación de los personajes sin intervención del narrador, de manera idéntica a como sucede en las intervenciones de los personajes en una función teatral, como pasa en los grados 5, 6 y 7.

Los relatos reproducen, como se ha señalado, diferentes tipos de historias y acontecimientos asignados a determinados personajes. Por tanto, las posibilidades de recreación de universos son infinitas, pues la combinación de situaciones también lo es, por lo que sería imposible tratar de establecer una clasificación de los relatos por tipos de historias. Sin embargo, sí se pueden definir las maneras existentes de contar los acontecimientos posibles atendiendo a las formas en que el narrador reproduce en su discurso el universo recreado a través de él. Así, como ya se indicó antes, Genette distinguió siete grados mediante los cuales el narrador expresa la enunciación, en virtud de los cuales se puede atestiguar el parámetro que él denominó *distancia* y, con él, discriminar diferentes modos narrativos:

1. Discurso relatado: el narrador reproduce en su enunciación las intervenciones de los personajes sin incorporar las palabras de dichos personajes. El acto de habla reproducido se incorpora en el enunciado como un elemento más, como sucede en este fragmento de la novela de Dahl:

[112] El señor Wonka saltaba y brincaba en la popa del barco, y les gritaba a sus remeros que remasen aún más deprisa. Parecía adorar la sensación de navegar a toda velocidad a través de un túnel blanco en un barco de color de rosa por un río de chocolate, y palmoteaba y reía y miraba a sus pasajeros para ver si ellos estaban disfrutando tanto como él.

El narrador elude referir la reproducción exacta de lo que el señor Wonka les decía sus remeros. Condensa con la oración «les gritaba a sus remeros que remasen aún más deprisa» la reproducción literal del enunciado, con lo que el discurso se muestra en el grado máximo de distancia con respecto al lector. Sin embargo, seguidamente en la novela, se atestigua un cambio en el grado de referir (g. 3), ya que el narrador reproduce miméticamente las palabras del protagonista, con lo que explicita otro grado de la enunciación muy distinto:

[112] —Mira, abuelo —gritó Charlie —¡Hay una puerta en la pared!

2. Estilo indirecto: el narrador integra en su discurso la enunciación exterior o interior de los personajes mediante el uso de los verbos de lengua, como aparece en el siguiente fragmento, en un caso de reproducción de la enunciación externa del personaje:

[114] Cuando el señor Wonka gritó «¡Detened el barco!», los Oompa-Loompas clavaron los remos en el río y empezaron a remar hacia atrás furiosamente.

La distancia marcada en este grado es menor que en la inmediatamente anterior, pero aún es clara.

3. Estilo directo: el narrador refleja en su enunciación las intervenciones de los personajes tal cual fueron emitidas. Como sucede en el siguiente fragmento:

[117] —¡Caramelos eternos! —gritó orgullosamente el señor Wonka—. ¡Son completamente nuevos! Los estoy inventando para los niños que reciben escasa paga semanal. Te metes un Caramelo Eterno en la boca y lo chipas y lo chupas y lo chupas y lo chupas y nunca se hace más pequeño.
—¡Es como chicle!—exclamó Violet Beauregarde.

La distancia marcada en este modo de referir es aún amplia, aunque menor que en el grado anterior.

4. Estilo directo libre: la enunciación es incorporada al discurso por el narrador sin dejar huella y reproduciendo literalmente las palabras del personaje. De esta manera, la enunciación queda representada como si se extrajese de un texto dramático. Sirva de ejemplo la observación del siguiente fragmento:

[77] —¿Quién es ese chico tan gordo?
—¡Es Augustus Gloop!
—¡Es cierto!
—Es enorme, ¿no crees?
—¿Quién es el niño que lleva la foto del Llanero Solitario impreso en la chaqueta?
—¡Ése es Mike Tevé! ¡El fanático de la televisión!
—¡Debe de estar loco! ¡Mira todas esas ridículas pistolas que lleva colgando! [...]

Como se puede ver, el grado de distanciamiento con respecto al lector se va acortando gracias a la invisibilidad del narrador en este fragmento, circunstancia que dota de la ilusión de mayor libertad de actuación a los personajes. Por otro lado, es importante reseñar que en la mencionada novela son mucho más frecuentes las reproducciones en estilo directo que las que el narrador emite en estilo directo libre.

5. Estilo indirecto libre: se intercalan en el discurso del narrador las intervenciones propias de los personajes de manera literal y sin emplear ningún verbo de lengua que ordene. Tal forma se observa en el siguiente fragmento:

[108-109] El anciano estaba sentado en la popa del barco, y junto a él se hallaba el pequeño Charlie Bucket. Charlie agarraba firmemente la huesuda mano de su abuelo. Estaba muy exaltado. Todo lo que había visto hasta ahora —el gran río de chocolate, la cascada, los enormes tubos de succión, las colinas de caramelo, los Oompa-Loompas, el hermoso barco de color rosa y, sobre todo, el propio señor Willy Wonka— le había parecido tan asombroso que empezó a preguntarse si era posible que quedasen aún muchas más cosas de las que sorprenderse. ¿Adónde irían ahora? ¿Qué verían? ¿Y qué sucedería en el próximo recinto?

Se registra con este grado la distancia mínima hallada con respecto al lector en esta novela pues no encontramos ningún caso de los siguientes grados según la clasificación de Genette:

6. Monólogo narrado: se reproduce en el relato la enunciación íntima de un personaje sin la participación de narrador que guíe, ordene o evalúe.

7. Monólogo interior: la reproducción de la enunciación íntima es un calco del flujo de pensamiento del personaje, por lo que concede más importancia a la expresión de la inmediatez de la espontaneidad de aquel que, incluso, a la propia coherencia y legibilidad de lo que se relata.

1. 2. La focalización o punto de vista narrativo

Otro de los aspectos que conforman la modalidad narrativa es la focalización, o punto de vista. Este parámetro hace referencia al aspecto regulador del conocimiento que trata de definir la identidad que «ve» la historia.

Al igual que la distancia, la focalización ha sido estudiada por la crítica y, muy a menudo, confundida con otro nivel de análisis foráneo a lo estrictamente modal, que es la voz narrativa, relacionada con la naturaleza de quien refiere la historia. La confusión se evidencia aún más cuando el objetivo es identificar tales parámetros en los textos literarios, pues en su propia idiosincrasia se halla la complejidad formal, sustentada en la inestabilidad morfológica de sus estructuras narrativas. Dicha inestabilidad en los puntos de vista no es exclusiva de la narrativa contemporánea, sino que es un rasgo apreciable desde el nacimiento de la novela entendida como género literario.

El juego establecido mediante el cambio de puntos de vista proporciona al lector la posibilidad de conocer el contenido de la historia poliédricamente, por lo que la obra se presenta como un desafío para la comprensión del lector y, a su vez, multiplica exponencialmente sus posibilidades de interpretación; por otro lado, al narrador le confiere la oportunidad de abordar los segmentos de la historia referida desde diversos planos de implicación.

Así, en función de la posición que adopte la entidad focalizadora, se podrá atender tanto a criterios de modalidad de percepción espacial y temporales como a las modalidades psicológica e ideológica, respectivamente.

A través del estudio de la modalidad de percepción es posible observar si el focalizador tiene una visión panorámica o global de lo relatado o, por el contrario, una visión restringida o limitada. La primera de las modalidades se suele relacionar con la visión externa, con el narrador que se encuentra fuera de la diégesis narrativa y, por tanto, posee más información que los participantes de la historia, como sucede en *Charlie y la fábrica de chocolate* cuando el narrador externo refiere:

[38] Y ahora el país entero, el mundo entero, en realidad, parecía de pronto haberse entregado a una frenética orgía de comprar chokolatinas, todos buscando desesperadamente aquellos valiosos billetes restantes. Mujeres adultas eran sorprendidas entrando en las tiendas de golosinas y comprando diez chokolatinas de Wonka a la vez, y luego desgarrando el papel del envoltorio para mirar ansiosamente en su interior con la esperanza de encontrar allí el brillo del papel dorado. Los niños cogían martillos y abrían en dos sus huchas para correr a las tiendas con las manos llenas de dinero. En una ciudad, un famoso criminal robó cinco mil dólares de un banco y se los gastó todos en chokolatinas esa misma tarde. Y cuando la policía

entró en su casa para arrestarle le encontró sentado en el suelo en medio de montañas de chocolatinas, abriendo envoltorios con la hoja de una larga daga. [...]

No obstante, no hay ningún factor formal que impida que un focalizador interno (es decir, un personaje) pueda tener también una visión panorámica de la historia que refiere. Tal cualidad le permitiría conocer situaciones espaciales diversas al mismo tiempo; sin embargo en esta novela no encontramos ningún ejemplo de este tipo.

Por otro lado, la segunda de las modalidades, la focalización restringida, ofrece una visión que no es totalmente omnisciente, por lo que limita el ámbito espacial de observación y presenta un marco referencia único:

[83] Charlie Bucket se encontró de pie ante un largo corredor que se extendía hasta donde alcanzaba la vista. El corredor era tan ancho que fácilmente podía circular un automóvil. Las paredes eran de un color rosa pálido, y la iluminación era suave y agradable.

Aun así, es posible la combinación de ambas perspectivas en un mismo relato, incluso en una misma secuencia referida, como sucede en *Charlie y la fábrica de chocolate* cuando el narrador se refiere a la pasión del protagonista por el chocolate y habla de la existencia de una fábrica de este producto justamente delante de su casa: no sólo se limita a hablar de la existencia de esa fábrica y de cómo era, sino que incluso da cuenta de la atmósfera que se podía respirar en toda la ciudad por el aroma del humo que salía de sus chimeneas:

[16] ¡En la propia ciudad, a la vista de la casa en la que vivía Charlie, había una ENORME FÁBRICA DE CHOCOLATE! ¿Os lo imagináis? Y tampoco era una enorme fábrica de chocolate cualquiera. ¡Era la más grande y famosa del mundo entero! Era la FÁBRICA WONKA, cuyo propietario era un señor llamado Willy Wonka, el mayor inventor y fabricante de chocolate que había existido. ¡Y qué magnífico, qué maravilloso lugar era éste! Tenía inmensos portones de hierro que conducían a su interior, y lo rodeaba un altísimo muro, y sus chimeneas despedían humo, y desde sus profundidades podían oírse extraños sonidos sibilantes. ¡Y fuera de los muros, a lo largo de una media milla en derredor, en todas direcciones, el aire estaba perfumado con el denso y delicioso aroma de chocolate derretido!

Además de lo referente al espacio, la modalidad de percepción incluye el componente temporal, a través del cual el focalizador está capacitado para referir la historia sin limitaciones temporales, en el caso de que su visión sea pancrónica, o para limitar su visión temporal al momento en el que está sucediendo la acción, en cuyo caso el componente sería sincrónico. Ambas modalidades pueden ser adoptadas tanto por focalizadores externos como internos.

En el siguiente breve fragmento de la novela de Dahl, se observa como la focalización interna y sincrónica se simultanea con la pancrónica en el relato de los hechos:

[56] Dentro de la casa pequeñas corrientes de aire helado entraban a raudales por los resquicios de las ventanas y por debajo de las puertas, y no había sitio adonde ir para evitarlas. Los cuatro ancianos yacían silenciosos y acurrucados en su cama intentando ahuyentar el frío de sus huesos. El entusiasmo provocado por los Billetes Dorados había sido olvidado hacía mucho tiempo. Nadie en la familia pensaba en otra cosa que no fuera los vitales problemas de mantener el calor y conseguir lo suficiente para comer.

No sé qué ocurre en los días fríos que da un enorme apetito. La mayoría de nosotros nos sorprendemos deseando espesos guisos y tibios trozos de pastel de manzana y toda clase de deliciosos platos calientes, y teniendo en cuenta que somos mucho más afortunados de lo que pensamos, a menudo obtenemos lo que deseamos, o casi.

El ámbito de la focalización también supone una restricción en cuanto al contenido psicológico y emocional desde donde se observa al referir la historia. Así, el punto de vista puede mostrar un conocimiento limitado o ilimitado de los acontecimientos tanto en una situación externa o interna y, desde esas mismas situaciones, evidenciar formas de referir objetivas o subjetivas de aquello que recrea. Veamos cómo el narrador da su visión limitada y subjetiva al evaluar un acontecimiento mediante una oración exclamativa sumada a la personal elección de una comparación:

[126] Todo el mundo miraba a Violet. ¡Y qué espectáculo terrible y peculiar! Su cara y sus manos y sus piernas y su cuello; su cuerpo entero, en realidad, así como su melena de cabellos rizados, se había vuelto de un brillante color púrpura azulado, el color del zumo de arándanos.

La restricción sobre el conocimiento que el narrador tiene sobre el protagonista en el siguiente fragmento es, sin embargo, ilimitada aunque lo expresa de manera objetiva:

[158] El ascensor corría a la velocidad de un cohete. Ahora estaba empezando a subir. Subía a toda velocidad por una empinada cuesta como si estuviese escalando una escarpada colina. Y de pronto, como si hubiese llegado a lo alto de la colina y se hubiese caído por un precipicio, el ascensor cayó como una piedra, y Charlie sintió que su estómago subía a la garganta, y el abuelo gritó [...]

Por último, la restricción focalizadora puede contener, asimismo, una implicación ideológica única o, por el contrario, reflejar una ideología múltiple asumida por diferentes actantes de la historia. Como se ha expresado anteriormente para el resto de las modalidades, esta también se puede situar tanto en la dimensión externa como en la interna del relato. En el fragmento con el que se ilustra esta modalidad se aprecia que se simultanean la focalización con implicación múltiple en la que el narrador ofrece una visión subjetiva, materializada mediante la inclusión del adjetivo *extraña*, junto a una objetiva, que se limita a describir el contexto en el que se sitúa la acción:

[163] Los Oompa-Loompas estaban vestidos de una manera extraña. Llevaban trajes de un color rojo brillante —al menos parecían trajes espaciales—, cascos y gafas, y trabajan en el más completo silencio. Mirándolos, Charlie experimentó una extraña sensación de peligro. Había algo peligroso en todo este asunto, y los Oompa-Loompas lo sabían. Aquí no cantaban ni hablaban entre ellos, y se movían alrededor de la enorme cámara negra lenta y cautelosamente con sus rojos trajes espaciales.

2. Conclusiones

Tras la clasificación realizada en la primera parte de este estudio, con la que se pueden diferenciar diversas categorías de relato en función de los grados de distancia existentes en su modo, se puede afirmar que en la novela analizada existen limitaciones en cuanto a la forma modal a la hora de recrear una historia, pues sólo se encuentra uno de los tres grados del modo mimético: el estilo indirecto libre. Sin embargo, es singular la acusada presencia de variación de distancia en un mismo relato, lo que confirma la inestabilidad formal en prosa infantil y juvenil representada aquí en la novela de Dahl, que contradice la idea de sencillez asociada a este tipo de literatura. Así, se acorta la distancia diferenciadora —en este caso categorial— entre la Literatura infantil y juvenil y la de adultos.

Por otro lado, las variantes de restricción que se operan en el proceso de visionado de una ficción narrativa oscilan entre la transparencia absoluta y la opacidad más críptica. Entre tales extremos cromáticos se hallan, como se ha señalado, multitud de gamas posibles de visionado, cuya variabilidad se multiplica si se añade el resultado del efecto que la combinación entre ellas puede efectuar. Esta posibilidad enunciativa confirma la subversión de la estabilidad de visionado que presentan algunos relatos contemporáneos. A este fenómeno narratológico, Genette, al tratar de encontrar una categoría taxonómica que abarcara el universo expresivo de la obra proustiana, lo denominó relato polimodal [1989: 262]:

Triple posición narrativa de Proust, que juega sin escrúpulos, y como sin inmutarse, a la vez con tres modos de focalización, pasando a voluntad de la conciencia de su protagonista a la de su narrador y alojándose sucesivamente en la de sus personajes más diversos. Esa triple posición narrativa no tiene comparación con la simple omnisciencia de la novela clásica, pues no desafía sólo, como Sartre reprochaba a Mauriac, las condiciones de la ilusión realista: transgrede a una «ley de la razón» según la cual no se puede estar a la vez dentro y fuera.

Así, el teórico francés expresa la libertad sin límites que posee la función focalizadora a la hora de elegir una posición desde donde mirar y, a la vez y en el mismo sentido, cambiarla, de tal suerte que, mediante la expresión literaria y su consustancial posibilidad de desviación lógica, se rebasan las fronteras de la «ley de la razón». A partir de esta reflexión se podría afirmar que uno de los recursos que identificarían los modos narrativos contemporáneos es la polimodalidad. Como consecuencia, cabría preguntarse si los textos narrativos infantiles y juveniles contemporáneos presentan dicho fenómeno.

Grosso modo, y teniendo en cuenta el registro de pasajes en los que distancia y focalización varían en una misma obra, como se ha visto en buena parte de los apartados anteriores, se podría afirmar lo siguiente. En cuanto a la modalidad de percepción espacial y temporal, se aprecia una tendencia a la focalización panorámica externa, con cierta inclinación a que la focalización interna, cuando se da, se justifique por la incorporación de recursos extraliterarios, como coartadas de narrador que se insertan. Ejemplo de ello es la estrategia de cambiar la tipografía para expresar el énfasis con el objetivo de apelar al narratario, como aparece en *Charlie y la fábrica de chocolate*:

[16] [...] ENORME FÁBRICA DE CHOCOLATE! ¿Os lo imagináis?

Por otro lado, la focalización restringida se atestigua en el interior y no así en el exterior, lo que implica una preferencia por los modos omniscientes de corte más tradicional. En cuanto a las modalidades psicológicas e ideológicas, se registran con menos frecuencia los focalizadores externos objetivos puros y de perspectivas múltiples ideológicas, por lo que prevalecen las visiones subjetivas externas e internas de modalidad única, tanto de narradores como de personajes.

Sin embargo, aunque no se hayan atestiguado todas las variantes de focalización dispuestas en un mismo texto literario, la libertad de combinación de dichas modalidades en los relatos infantiles y juveniles corrobora la existencia de la polimodalidad explicada por Genette también en narrativa para jóvenes lectores.

Referencias

- ADAM, J. M. – UBALDINA, C. (1999): *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel.
- AUSTIN, J. L. (1962): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós.
- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BAL, M. (2009): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BARTHES, R. (1966). «Introducción al análisis estructural de los relatos», en S. NICCOLINI, comp., *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- DAHL, R. (2007): *Charlie y la fábrica de chocolate*. Madrid, Alfaguara.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1989). *Crítica literaria*. Madrid, UNED.
- FISH, S. (1970): «Literature in the Reader: Affective Stylistics», *New Literary History*, 2/1, pp. 123-162.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA YEBRA, V., ed. (1999): Aristóteles, *Poética* (edición trilingüe). Madrid, Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco.
- (2007). *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GUTIÉRREZ ORDÓNEZ, S. (1989): *Introducción a la semántica funcional*. Madrid, Síntesis.
- HERRERO CECILIA, J. (2006): *Teorías de pragmática, de la lingüística textual y del análisis del discurso*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ISER, W. (1986): *El lector implícito*. Madrid, Taurus.
- LODGE, D. (2011): *El arte de la ficción*. Barcelona, Península.
- PRINCE, G. (1996): «Introducción al estudio del narratorio», en E. SULLÀ, ed., *Teoría de la novela*. Barcelona, Crítica.
- PIGLIA, R. (2005): *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1992): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península.
- SCHOLES, R. – KELLOGG, R. (1966): *The Nature of Narrative*. Nueva York, Oxford University Press.
- SEARLE, J. (1975): «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6/2, pp. 319-332.
- (1990): *Actos de habla*. Madrid, Cátedra.
- TACCA, O. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
- VILLANUEVA, D., coord. (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.
- (1996): *El comentario de textos narrativos: la novela*. Madrid/Valladolid, Júcar/Aceña.
- VIÑAS VALLE, L. (2008): «The narrative voice in Roald Dahl's children's and adult books», *Didáctica de la Lengua y Literatura*, 20, pp. 291-308; en <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/viewFile/DIDA0808110291A/19006> (última consulta, 24-4-2018).