

6.42.001(2)

REVISTA DE LITERATURA

INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES» DE FILOLOGIA HISPANICA
M A D R I D

R.255.206

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

16 MAY 1979

TOMO XL, N.ºs 79-80, JULIO - DICIEMBRE DE 1978

Depósito legal: M. 549-1958

MUSIGRAF ARANI - HERMANOS DEL HOYO, S/N.
TORREJON DE ARDOZ - MADRID, 1978

«Se advierte a los lectores y suscriptores que, por razones de uniformidad con lo que es usual en otras revistas científicas y particularmente en las demás editadas por el Instituto "Miguel de Cervantes", REVISTA DE LITERATURA, que desde su fundación hasta el presente ha publicado dos tomos por año equivalentes a cuatro números, publicará, a partir del número próximo, un solo tomo al año, dividido en dos números semestrales, que tendrán la misma cantidad de páginas que hasta ahora, unas trescientas cada uno. Así, el número próximo será el 81 del tomo XLI y corresponderá a Enero-Junio de 1979; el que le siga llevará el número 82 del mismo tomo XLI y abarcará el semestre Julio-Diciembre del mismo año 1979.»

MODO Y MODALIDAD VERBALES EN LA CONFIGURACIÓN NARRATIVA

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se pretende mostrar cómo la consideración del *modo* y de la *modalidad* verbales constituye un criterio lingüístico relevante para la caracterización de las formas del relato y de la narración¹ y, de manera especial, para señalar los recursos lingüísticos que delatan los distintos grados de presencia del narrador en las partes no coloquiales del relato. El presente estudio está basado en dos novelas, *El Jarama*, de R. Sánchez Ferlosio, y *La hoja roja*, de M. Delibes², muestras bien distintas en cuanto a técnica novelística: la primera suele ser considerada como el máximo exponente del realismo objetivo en España; la segunda, en cambio, revela una concepción tradicional en lo que se refiere a la presencia del autor en la narración. (EJ y HR, respectivamente, en abreviatura.)

Previamente, veo necesario definir los conceptos de modo y de modalidad que se utilizarán en esta exposición.

2. MODO Y MODALIDAD

2.1. *Modo*.—El morfema de modo en el verbo español es susceptible de ser índice formal, como muy acertadamente ha señalado S. Mariner, de tres tipos de datos lingüísticos, según los casos³:

¹ Utilizo el término *relato* como sinónimo de obra narrativa, novela. Dentro del relato distingo narración y coloquio. Lo narrativo de un relato puede ser, a su vez, narración propiamente dicha —representación de acciones y acontecimientos— o descripción —representación de objetos o de personajes—. (Cfr. G. GENETTE, «Fronteras del relato», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970, 193-208, p. 198.)

² Cito por las ediciones de Destino, Barcelona: *El Jarama*, 1973²²; *La hoja roja*, 1959.

³ S. MARINER BICORRA, «Triple noción básica en la categoría modal castellana», *RFE*, LIV (1971), 209-252.

a) puede ser indicador de la actitud subjetiva del hablante: *aunque lo veo / aunque lo vea*. La inflexión modal viene gobernada por la particular orientación significativa que el hablante decida dar a un *dictum*. Caracterizaré en términos de «actual» (+) / «virtual» (—) la función semántica de esta oposición indicativo/subjuntivo.

b) puede exteriorizar una oposición relativa a funciones del lenguaje, que enfrente binariamente el imperativo (+) al resto de los modos (—): indicativo y subjuntivo. El imperativo (exclusivamente empleado con función impresiva) no es susceptible, por marcado, de ejercer otra función distinta de la que le es específica; las otras formas modales —genéricas— pueden ser usadas con función impresiva (*escuchen, no salgas*).

c) por último, una determinada inflexión modal es, en muchos casos, una variante morfológica que adopta el verbo en función de la rección de un elemento subordinante⁴: *quiero que vengas, creo que vienes*. El modo —o, mejor, la forma modal que corresponda— es, en estos casos, de uso obligatorio, sin posibilidad de elección voluntaria para el hablante. No hay, pues, *funcionamiento* modal; la distinta inflexión del verbo es pura exigencia extrínseca. Estadísticamente, este uso redundante del modo es el más frecuente.

La «lógica» de este comportamiento modal es clara: el modo queda neutralizado por un elemento —generalmente léxico— de carácter subordinante que llamaré *modalidad*.

2.2. *Modalidad*.—Entiendo por modalidad la expresión lingüística de la actitud de un sujeto humano con respecto al contenido de una oración. Tal expresión puede realizarse por diferentes medios: fonético-fonológicos (entonación, etc.); gramaticales (el modo, según se ha visto, en sentido a) y b)); el tiempo (futuro como imperativo, futuro de probabilidad, etc.); léxicos (interjecciones: ¡ojalá lleguen pronto!; adverbios modales: quizá venga, tal vez lo sepa; verbos: prefiero que demos un paseo, me pidió que le escribiera, etc.; sustantivos: el deseo de que vengas me impacienta; adjetivos: es lógico que tengas miedo). Me fijaré especialmente en la modalidad expresada a través del lexema de un verbo. En adelante la denominaré *modalidad verbal*.

Con el término *modal* aplicado a un verbo designaré el clasema común a todos los sememas verbales que expresan operaciones del individuo como

⁴ Recuérdese que para A. BELLO modos son «las inflexiones del verbo en cuanto provienen de la influencia o régimen de una palabra o frase a que esté o pueda estar subordinado». (*Gramática de la lengua castellana*, Buenos Aires, 1970^a, p. 172.)

sujeto humano: sentidos externos (*mirar, escuchar...*), sentidos internos (*comprender, juzgar, desear...*) y sentimientos (*lamentar, disgustar, alegrarse...*). Pertenecen, pues, a este clasema las actividades intelectivas, volitivas, afectivas y sensitivas de un sujeto humano.

La estructuración semántica de la modalidad verbal requeriría un tratamiento que excede ampliamente los límites de este trabajo⁵. Lo mismo cabe decir respecto a la caracterización morfosintáctica de los verbos en cuestión.

2.3. *Modalidad y modo*.—Como decía en 2.1, la modalidad puede neutralizar el modo: *sé que estás en lo cierto*, pero **sé que estés en lo cierto*; *me ordenó que le siguiera*, pero **me ordenó que le seguía*; *prefieres que lo estudie despacio*, pero **prefieres que lo estudio (-a) despacio*; etc.

Se trata de un funcionamiento interdependiente de modo y modalidad: si con el verbo de modalidad el hablante ha expresado ya una noción modal específica, no se ve por qué va a tener que expresarla de nuevo —y de forma más empobrecida, por genérica— a través del modo. La economía lingüística es clara: la presencia de la modalidad suprime, hace innecesario, el funcionamiento del modo.

Cuando al hablante le es dado elegir con entera libertad entre un modo u otro (como ocurre, por ejemplo, con los verbos de lengua), el condicionamiento se da en sentido inverso: el modo determina la noción modal concreta del verbo de modalidad: *dijo que venías / dijo que vinieses*. El subjuntivo hace que un verbo de lengua adquiera modalidad *volitiva*; el indicativo, *declarativa*. La indeterminación modal de los verbos *dicendi* queda así actualizada en un doble sentido mediante el funcionamiento opositivo del morfema de modo.

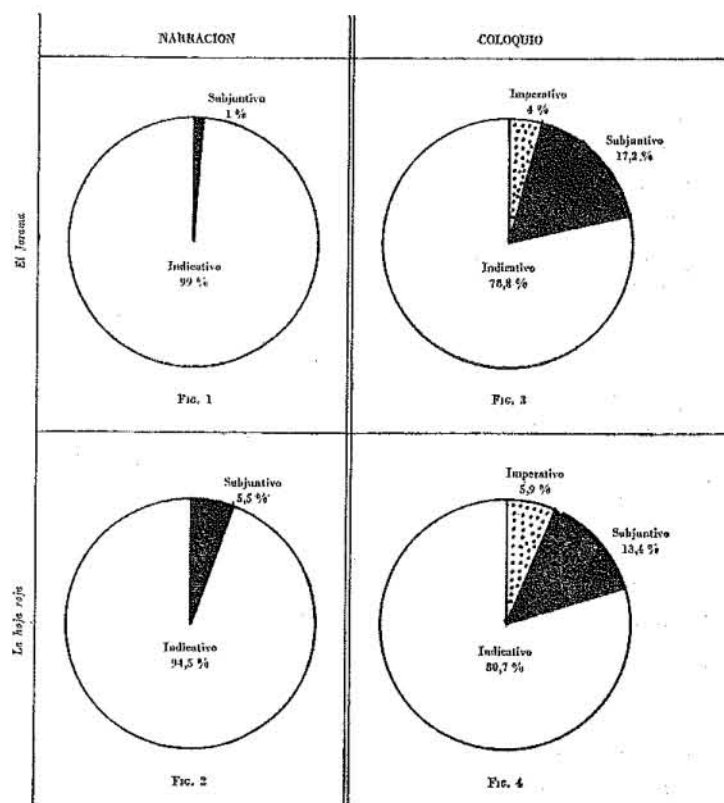
3. NARRACIÓN Y COLOQUIO EN FUNCIÓN DEL MODO Y DE LA MODALIDAD

H. Weinrich establece una clara frontera entre narración y coloquio basándose en el uso de los tiempos verbales que se hace en cada una de las dos situaciones comunicativas («mundo comentado» y «mundo narrado») ⁶. De forma análoga, pueden observarse dos distintos usos de los modos y de la modalidad verbal, en función de esas dos situaciones comunicativas.

⁵ El aspecto semántico de la modalidad verbal fue objeto de mi tesis doctoral, en vías de publicación.

⁶ H. WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, 1968, pp. 61 y ss.

En las dos novelas analizadas se dan muestras representativas de diálogo y narración. De una rápida observación de ambas partes del relato, se desprende lo siguiente: en la *narración* escasean o no aparecen los verbos de modalidad; se usa casi exclusivamente el modo indicativo (el porcentaje de subjuntivos es exiguo: 1 % en *El Jarama* y 5,5 % en *La hoja roja*)⁷; no aparece nunca el imperativo. El diálogo se caracteriza, en cambio, por la abundancia de verbos de modalidad; la aparición del subjuntivo es más frecuente (*El Jarama*, 17,2 %; *La hoja roja*, 13,4 %), en correlación con el mayor uso de verbos y de otros elementos modales. El imperativo está presente en mayor o menor grado (cfr. gráficos).



⁷ Según el estudio estadístico de E. C. HILLS y J. O. ANDERSON sobre frecuencia de modos en español coloquial, cuyas cifras trato de homogeneizar para que sean fácilmente comparables con las que doy, los empleos modales relativos son: indicativo: 82 %; subjuntivo: 14 %; imperativo: 4 %. Cfr. «The frequency of the moods and tenses of verbs in recent Spanish plays», *Hispania*, XII (1929), 604-606.

La consideración del modo y de la modalidad en la narración y en el coloquio hace ver un distinto uso de estos dos rasgos lingüísticos en cada una de las situaciones comunicativas. Podemos, pues, afirmar que el modo y la modalidad contribuyen a configurar lingüísticamente estas dos distintas especies del relato. Cada una de ellas es caracterizable en función del modo y de la modalidad verbal. Por encima de otras diferencias, que son a menudo más aparentes que reales, narración y coloquio constituyen dos formas distintas de usar el modo y la modalidad.

La presencia del modo imperativo en el coloquio anuncia la aparición de la función impersiva o conativa del lenguaje, ausente de la descripción narrativa. Y es síntoma también de la presencia de un *tú* y de la interacción que se entabla alternativamente entre hablante y oyente. Aparece la llamada por Weinrich «actitud *tensa*», propia de la situación comunicativa coloquial, distinta de la «actitud *relajada*», característica de la situación narrativa.

La presencia de los verbos de modalidad, con la consiguiente mayor frecuencia de subjuntivos, la elección modal consciente que a veces debe hacer el hablante (indicativo/subjuntivo) indican que «el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido»⁸.

4. ESTILÍSTICA DEL MODO Y DE LA MODALIDAD EN LA NARRACIÓN

Se ha visto cómo el modo y la modalidad proporcionan un criterio lingüístico objetivo para la distinción de dos situaciones comunicativas: la narración y el diálogo.

Pero hay más. Modo y modalidad se revelan como criterios de notable rigor a la hora de separar y caracterizar los distintos tipos de estilos narrativos que se consideran.

Se ha observado ya la diferencia que existe entre narración y coloquio. Teóricamente esta separación es hasta tal punto neta que algún autor ha podido afirmar que «toda intervención de elementos discursivos [coloquiales] dentro de un relato se siente como una distorsión del rigor narrativo»⁹. Así como la narración se inserta en el coloquio y se transforma en elemento de él, el coloquio inserto en la narración «sigue siendo discurso [coloquio,

⁸ H. WEINRICH, *Estructura y función...*, p. 69.

⁹ G. GENETTE, «Fronteras...», p. 203.

diálogo] y forma una suerte de quiste muy fácil de reconocer y localizar»¹⁰.

Ahora bien, la narración en su forma «pura» es muy difícil de conseguir. «La menor observación general, el menor adjetivo un poco más que descriptivo, la más discreta comparación, el más modesto quizá, la más inofensiva de las articulaciones lógicas introducen en su trama un tipo de término que le es extraño y como refractario»¹¹.

Algunos escritores se han esforzado por conseguir el más alto grado de pureza de la narración (D. Hammett, E. Hemingway, A. Camus, J. Dos Passos, el «Nouveau roman», etc.), suprimiendo todo elemento de tipo subjetivo (como son los verbos de modalidad, las calificaciones que implican una apreciación personal del narrador, los nexos lógicos, etc.), hasta conseguir ese «objetivismo», constituido por una sucesión de frases breves, de simples enunciaciones, sin articulaciones, que se limitan a registrar fenómenos^{11 bis}.

Lo que está en juego, en una palabra, en estos distintos tipos de narración son los diferentes modos de presencia del narrador en la narración. Esta «presencia» es una de las categorías críticas fundamentales en la moderna teoría de la novela. Y uno de los medios lingüísticos más importantes en que se apoya tal presencia del narrador está constituido por el binomio modalidad-modo. A continuación se verá cómo el uso de estos elementos lingüísticos por distintos autores da lugar a dos estilos de narración completamente diferentes. Se compararán, en concreto, las partes narrativas de EJ y de HR.

4.1. Modalidad y modo en la narración de «El Jarama»

Se ha considerado a EJ como modelo de novela de técnica «objetivista». El behaviorismo, trasfondo psicofilosófico de esta novelística, asigna al narrador un papel extremadamente modesto: exige la ausencia del autor en

¹⁰ *Idem*, p. 206.

¹¹ *Ibidem*.

^{11 bis} La novela nueva que propone A. ROBBE-GRILLET exige un lenguaje literario distinto: «Observamos, de día en día, la creciente repugnancia de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógica o mágica. Mientras que el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco». (*Por una novela nueva*, Barcelona, 1965, pp. 30-31). En algunos casos se llega a un descriptivismo con términos científicos, geométricos (Cfr. T. YERRO, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, 1977, p. 172).

la narración. Frente a la actitud omnisciente del autor tradicional, Sánchez Ferlosio piensa que «todo lo que necesitamos saber de un personaje nos lo da su comportamiento y sus propias palabras (*hablando se retrata la gente*, dice un personaje de *El Jarama*, en la pág. 359)»¹².

El narrador objetivista intenta *mostrar*, más que *demostrar*¹³. Esta actitud tiene como contrapartida una exigencia de mayor colaboración por parte del lector^{13 bis}.

¿De qué elementos lingüísticos se sirve el autor para lograr esta asepsia objetivista? La respuesta de la crítica literaria a esta pregunta —que considero clave para la caracterización de la narrativa que nos ocupa— carece de concreción y de exhaustividad. Intentaré contestarla —parcialmente, por supuesto— desde la perspectiva de la modalidad y del modo que, por ser expresiones de la actitud del hablante, se prestan para explicitar la presencia del novelista en la narración¹⁴.

Los fragmentos narrativos de la novela de Sánchez Ferlosio se caracterizan, en general, por la ausencia de verbos de modalidad. No sólo escasean formando perífrasis de modalidad, sino también usados autónomamente como verbos modales.

¹² D. VILLANUEVA, «*El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado», Univ. de Santiago de Compostela, 1973, p. 13. «El realismo de Sánchez Ferlosio en *El Jarama* —dice RILEY— es más que normalmente objetivo y la ilusión artística —literaria por necesidad— se aproxima a la del cine en grado poco común.» (E. C. RILEY, «Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: Aspectos de *El Jarama*», en *Novelistas españoles de posguerra*, I, Edición de Rodolfo Cardona, Madrid, 1976, 123-141, p. 125. Es versión corregida del artículo que apareció en *Filología*, IX (1963), 201-221.)

La narración de *El Jarama* —sigue RILEY— «está notablemente caracterizada por la eliminación o disminución de dos rasgos comunes a la narrativa anterior. El primero es el comentario del autor, hoy relativamente escaso en la novela realista. El segundo es la descripción hecha por el autor, de la vida anterior de los personajes: su naturaleza, pensamientos y sentimientos [...]. Tal artificio pocas veces está ausente de la narrativa moderna, aun de la más realista. *El Jarama* se parece a muchas novelas contemporáneas por el primero de esos dos rasgos; difiere de ellas por el segundo: el grado en que se elimina la visión interna de los personajes [...]. El propósito de Sánchez Ferlosio es, evidentemente, acortar la distancia entre la experiencia de leer la novela y la experiencia de la vida real». (*Idem*, p. 125.)

¹³ En realidad, mucho antes del auge de la técnica behaviorista hablaban ya los críticos de novela objetiva. El concepto que ahora se emplea es, como podrá apreciarse, distinto.

^{13 bis} Cfr. J. M. CASTELLET, *La hora del lector*, Barcelona, 1957. El título es de por sí elocuente.

¹⁴ De la técnica de EJ se han hecho muchas y muy heterogéneas caracterizaciones, la mayor parte procedentes de apreciaciones intuitivas, con carácter parcial y ayunas de base lingüística.

Si con los verbos de modalidad se expresan las distintas actitudes u operaciones que caracterizan específicamente al individuo como sujeto racional (inteligencia, voluntad, sentimientos, etc.), podemos afirmar que el narrador de EJ ha querido, en lo posible, prescindir de muchos de los atributos que como narrador posee.

Considérese el siguiente fragmento narrativo:

Felipe giraba las manivelas de los cristales. Los cuatro hijos se iban hacia la casa de Mauricio con todos los envoltorios. Los dos varones, muy rubitos, tenían unas sandalias de goma y estaban todavía en taparrabos. Miraban a todas partes. Sonaron las portezuelas del taxi, por detrás. Felipe cerró con llave y ya viniendo se volvió de soslayo y echó una rápida mirada a los neumáticos. Silbaba mientras venía. Sus hijos entraban ya. (EJ, 98.)

Como puede verse, el narrador sólo transmite lo que se puede percibir por los sentidos externos. Trata con esto de lograr la mayor «objetividad». Evita toda posible interpretación de los hechos. No tiene acceso a la intimidad de los personajes. No manifiesta la conexión entre los sucesos. Se limita a recoger los datos que le proporcionan los sentidos corporales: el lector interpretará.

La narración está hecha con la información, escueta y superficial, que proporcionan la vista, oído, etc., de un observador mentalmente ajeno a lo que está sucediendo. Para ello prefiere describir los fenómenos externos, en lugar de manifestar de golpe con un verbo de modalidad u otro elemento afín, lo que sucede en el interior del personaje. La narración está construida, pues, casi exclusivamente, con los datos que aportan los sentidos:

a) *La vista*.—El narrador trata de transmitir fielmente lo que ve. La mayor parte de las cosas que cuenta son captadas por la vista. De ahí el carácter eminentemente fotográfico que posee la narración. A través de lo que el narrador capta con la vista el lector puede conocer el ambiente en que se desarrolla la acción, deducir los sentimientos de los personajes —a los que el autor de la novela «no tiene acceso»—, etc., con plena garantía de «objetividad». Por medio de las sensaciones visuales que anota Sánchez Ferlosio el lector logra hacerse cargo de las distintas actitudes de los personajes¹⁵:

¹⁵ Con los ejemplos que se aducen no hay pretensión alguna de exhaustividad. Fácilmente se pueden encontrar más casos.

- 1) vergüenza:
Aniano se puso rojo; oscurecía el entrecejo (66).
[Lucita] se había puesto colorada (72).
Felisa se sonrojó (138).
- 2) despreocupación:
Tito hizo un gesto con los hombros:
—O quien sea. Igual da (64).
Lucio encogió los hombros (65).
Mauricio se encogía de hombros:
—Por mí (142).
- 3) disgusto, desagrado, enfado:
Levantó la cabeza Daniel y ponía mala cara a las bromas. Fernando se acercó a él y le daba unos golpecitos en la espalda (74).
Daniel levantó la cabeza y miró a Fernando. —A ti, Fernando, te gusta mucho incordiar esta mañana por lo visto. Yo no te recomiendo que sigas por ahí. Conque ya sabes (92).
- 4) aburrimiento:
El carnicero bostezaba y se asomó al umbral (84).
- 5) nerviosismo:
Mely miró hacia el otro lado. Se ponía a escarbar en el polvo con un palitroque; hacía letras y las desbarataba; luego rayas y cruces, muy aprisa. Al fin rompió el palito contra el suelo y se volvió hacia Fernando (121).
- 6) interés:
Felisita miraba hacia la mesa de Miguel y Zacarías (217).
- 7) consternación por la muerte de Lucita:
Enseguida veían violentarse la cara de Miguel, mientras sus manos agarraban al otro por los hombros; le hablaba a sacudidas... Miguel miraba hacia el suelo... Daniel bajaba la cara... le clavaban las uñas en la camiseta...
...Mely se había cogido la cabeza entre las manos... (310-311).
- 8) compasión:
El pastor meneaba la cabeza:

—¡Vaya por Dios! —decía—. ¡Que no se puede dar nunca una fiesta completa (312).

El frío que siente Paulina lo deducimos por lo que el narrador ha visto y oído:

Estornudó Paulina por dos veces. Sebas sacó una toalla de la bolsa y se la echaba a su novia encima de los hombros. Ella tiró de los picos y los juntaba por delante, cerrando la toalla sobre el pecho (295).

b) *El oído.*—El narrador anota también cuanto puede ser percibido por el oído. Pero el afán de pura objetividad le lleva a transmitir las sensaciones auditivas de manera impersonal y desvinculadas de sus sentidos: prefiere decir *sonaban, vino el ronquido, las voces... crecieron, resonaban aplausos, a oía(n) o escuchaba(n)*, verbos estos que suponen un sujeto que oye o escucha:

Sonaban zambullidas en la presa (60).

Vino el ronquido jadeante de un motor (90).

Las voces que subían de la arboleda y de los merenderos crecieron súbitamente al asomar. Resonaban aplausos en alguna parte (91).
Afuera, en el jardín, sonaban los tejos de la rana contra el bronce y la madera (145).

Sonaba el tango en la gramola (219).

c) *El olfato*

Ahora venía un olor acre, de humo ligero (133).

Algo freían en la cocina; se sentía el acre olor del aceite quemado (289).

Son frecuentes las descripciones en que se produce una acumulación de sensaciones de diversos sentidos (vista, oído, olfato):

se veían los techos desde lo alto y se entreveía a la gente almorzando y bullendo en los emparrados. Llegaban netas las voces y las carcajadas y el golpear de los puños y de las lozas sobre las mesas de madera y el humo y el olor de las fritangas, con el ir y venir de las bandejas (77-78).

Sólo aisladamente se emplean verbos de modalidad en la narración; a estos usos, y a sus consecuencias estilísticas, se hará referencia más adelante (cfr. 4.2).

En cuanto al modo, como ya se ha observado, la narración de EJ es el dominio del modo indicativo (99 %). El imperativo no aparece y el subjuntivo se da tan sólo en un 1 % de las formas personales. Este hecho está íntimamente relacionado con lo que he anotado acerca de la modalidad

verbal y es una consecuencia más del papel que Sánchez Ferlosio asigna al narrador.

La total preponderancia del indicativo es síntoma de la perspectiva del narrador: es una perspectiva de realidades, de actualizaciones, de comprobaciones. En una palabra, es una perspectiva netamente *descriptiva*, en el más estrecho sentido del término.

En efecto, la descripción puede ser de muy diversos tipos. Puede haber descripciones de estados de ánimo de personas, de procesos interiores, de dudas, de luchas internas de las que brotan decisiones; de sentimientos, apreciaciones, etc. Un narrador que dé cuenta de todo esto es «omnisciente»: tiene acceso al alma de sus personajes, conoce sus motivaciones psicológicas. En EJ se trata, en general, de evitar todo esto. Aquí el narrador parece renunciar a tener acceso a la intimidad de los personajes de su novela. Describiendo su comportamiento externo, el lector deducirá sus actitudes. Y para hacer esta descripción objetiva de los datos sensibles, el indicativo, en cuanto que implica una perspectiva de actualización, es el modo que mejor sirve a tal fin. Ya se vio cómo la oposición indicativo/subjuntivo (*actual/virtual*) podía ser función del grado de realización que el hablante aprecia o concede al significado expresado por el verbo y cómo el indicativo implicaba una realización o actualización de dicho concepto. Aquí se trata sólo de constatar acontecimientos y cosas. Nada más lógico, pues, que el indicativo sea el modo empleado.

No importa para lo que aquí se trata que el modo indicativo no esté funcionando en todos los contextos. En realidad, en las narraciones de EJ a que me estoy refiriendo, el modo no es fruto, en la mayor parte de los casos, de una elección libre por parte del narrador. La forma modal —indicativo, en este caso— le viene impuesta por la perspectiva de realización que libremente ha escogido. El narrador aquí se ha propuesto no ser más que un comprobador de actualizaciones. Por eso, aunque no funcione, la forma indicativa es reclamada por el contexto comunicativo de «comprobación» elegido por el narrador. Cabría hablar de una modalidad constativa, genérica, que preside la totalidad de la narración. Y tal modalidad condiciona —exige— la presencia del indicativo. Lo mismo que el subjuntivo vendría reclamado por un contexto modal que expresara nociones volitivas, causativas, sentimentales, etc. Si el modo no funciona, es porque la óptica modal que preside la narración está suficientemente explícita.

Compruébese todo lo dicho en los siguientes fragmentos:

Se apearon diez o doce y salían cada uno por su lado, de la estación abierta al campo y al caserío disperso. Detrás, el tren arrancaba

de nuevo; el individuo se paró junto a la caseta de la lampistería y volvió la cabeza: desde el vagón en marcha lo miraban la chica y el viejo. Luego salía por entre los dos edificios; para pasar apartó unas sábanas tendidas a lo largo. Había tres camionetas alineadas detrás de la estación; las gallinas picoteaban en el polvo, junto a los neumáticos. El pozo. Por la parte de atrás era una casa como otra cualquiera, con las viviendas de los de la Renfe, sus gallineros, el perejil en la ventana, su barreños y sus peanas de lavar (EJ, 156).

Cambió de postura. Miraba allá abajo, por entremedias de los troncos, en el agua embalsada de la presa, el reflejo de la luz que venía de las bombillas de los merenderos, la sombra enorme de alguien que se había asomado al malecón. El mismo malecón no se veía, oculto a la derecha tras el morro del ribazo, ni las terrazas cuajadas de gente, ni las bombillas bailando en los cables debajo del gran árbol; sólo las sombras y las luces que proyectaban hacia el agua. Llegaba el alboroto, las voces de juerga, la música incesante de las radios, el fragor de la esclusa, de allá abajo, al final de los árboles, enfrente del puntal.

Luego el ojo blanquísimo del tren asomó de repente al fondo de los llanos; se acercaba, rodante y fragoroso dando alaridos por la recta elevada que cruzaba el erial. Entraba al puente del Jarama, sorprendía instantáneas figuras de novios aplastadas de miedo contra los pretilos, en la luz violentísima, que se cegó acto seguido tras las casas de la margen derecha, hacia el paso a nivel y la estación de Coslada y San Fernando de Henares. Lucita se estremecía y se pasaba las manos por los brazos y los hombros (EJ, 256-257).

Puede observarse que todas las formas verbales van en indicativo. La sensación de objetividad descriptiva que con ello se logra es máxima. Para nada intervienen aquí los deseos, las conjeturas, las decisiones. Todo es fotográfico. El narrador sólo recoge lo que puede impresionar una cámara fotográfica o —en el caso del coloquio— registrarse en una cinta magnética. La vista percibe colores, formas, y sobre todo movimientos¹⁸: el tren que arranca, el individuo que se para y vuelve la cabeza, que aparta unas sábanas; las gallinas que picotean en el polvo; el reflejo de la luz que venía de las bombillas de los merenderos; la sombra enorme de alguien; la luz violentísima; etc. El oído registra sonidos, ruidos: el alboroto, las voces de juerga, la música incesante de las radios, el fragor de la esclusa; el estruendo rodante y fragoroso dando alaridos del tren; etc.

¹⁸ De las veintiséis formas verbales personales, dieciséis expresan semánticamente movimiento.

4.2. Ruptura del objetivismo

Por todo lo apuntado se suele considerar a *El Jarama* como modelo de técnica «objetivista»¹⁷. Pero, como se desprende de los estudios de Riley y de Villanueva, principalmente, el narrador Sánchez Ferlosio no ha rechazado todas las prerrogativas del novelista omnisciente en lo que se refiere a la narración, que ocupa cuantitativamente algo menos de una tercera parte de la novela. Villanueva habla de una posición «mixta» del autor, entre el «novelista-cámara» y el narrador omnisciente¹⁸. Se han señalado como intrusiones importantes y persistentes de Sánchez Ferlosio en su propia obra, la descripción poética de los paisajes¹⁹. Villanueva indica además otros modos de presencia del autor: uso de imágenes y comparaciones²⁰, presentación de personajes, memoria, el aspecto durativo del imperfecto, algún comentario aislado del autor, etc.

Después de una observación detenida de las partes narrativas de la novela de Sánchez Ferlosio, he podido detectar la presencia aislada, pero regular y constante, a lo largo de toda la obra, de verbos de modalidad, del modo subjuntivo (ya se adelantó que sólo un 1 % de las formas verbales), así como de otros elementos lingüísticos de tono subjetivo a que después aludiré. El conjunto de estos medios constituye una manifestación explícita y concreta de la ruptura del objetivismo narrativo por parte del autor. Los elementos lingüísticos que reflejan las intromisiones del narrador en la narración son el índice formal de lo que denominaré *estilo modalizante*²¹.

¹⁷ «Es muy rara —dice RILEY— cualquier información sobre los personajes más allá de cuanto revelan sus conversaciones, su apariencia o sus acciones.» («Sobre el arte de Sánchez Ferlosio...», p. 125.) Aquí prescindo de las partes coloquiales de la novela. Ni que decir tiene que el diálogo es también un punto clave para la caracterización de dicha técnica objetivista.

¹⁸ D. VILLANUEVA, «*El Jarama*...», p. 66.

¹⁹ Cfr. E. C. RILEY, «Sobre el arte de Sánchez Ferlosio...», p. 135.

²⁰ «Y toda imagen poética es, en síntesis, una comparación. La comparación es una interpretación y ésta supone el punto de vista personal del intérprete.» (D. VILLANUEVA, «*El Jarama*...», p. 68.)

²¹ T. TODOROV se refiere a un «style modalisant», cuando «le locuteur porte [...] une appréciation sur la valeur de vérité du discours, autrement dit sur la relation entre le discours et sa référence (ou son contexte). Cette appréciation se manifeste par des expressions comme *peut-être, sans doute, il me semble*, etc.» (O. DUCROT y T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 387, s. v. *Style*.)

4.2.1. Rasgos lingüísticos modalizantes en la narración de *El Jarama*

4.2.1.1. Verbos de modalidad.—Importa insistir una vez más en la escasez de estos verbos en la parte narrativa de esta novela²². El autor es, sin duda alguna, consciente de su incompatibilidad con la perspectiva objetivista que ha adoptado. No obstante, en casos aislados, se rinde a la tentación del verbo modal, que le ofrece de forma sintética e inequívoca lo que se vería obligado a expresar con excesivos rodeos descriptivos²³:

- aburrirse*: se aburría y se dio media vuelta (29)
- afectar*: afectando un tono reticente (53)
- atreverse a*: no se atrevía a pasar más allá (52)
- ayudar*: Carmelo ayudó a retirar las bicicletas (142)
- conseguir*: pero no conseguían dominarlo (63)
- creer*: se creía que [...] lo miraba (57)
- deber de*: debía de haber un brusco desnivel (26)
- dejar*: se dejaban caer pedacitos de tortilla (101)
- desesperarse*: el guarda viejo se desesperaba (78)
- despistarse*: y se despistaba a menudo (144)
- disculpar*: Justina los disculpó sonriendo (113)
- divertirse*: se reía ella misma, divirtiéndose con su propia rabia (53)
- dudar*: Justina dudó un momento (120)
- esperar*: esperando a que Tito continuase (64)
- fingir*: fingió olfatear (145)
- gustar*: les gustaba mirarla (70)
- impacientarse*: el Chamarís se impacientaba (67)
- importar*: no le importaban los zapatos (35)
- intentar*: intentaba girar todo el cuerpo (40)
- limitarse a*: se limitaba a detenerse delante de los grupos (31)
- ofenderse*: y el otro se ofendió (8)

²² Este rasgo es lo suficientemente importante como para trazar una clara separación entre la novela de Sánchez Ferlosio y la de Delibes.

²³ Morfosintácticamente considerados, los verbos que se llaman modales son susceptibles de dos usos, uno *autónomo* (*debo 75 pesetas en secretaría*) y otro *auxiliar* o *semiauxiliar* (*deben de ser las doce; me alegra que vengas pronto*). Con vistas a definir el estilo que llamo modalizante, tendré en cuenta ambos usos. Para no alargar excesivamente estas páginas, y por considerarlo suficiente para el fin de este trabajo, sólo doy una muestra de los verbos de modalidad distintos que aparecen en las 146 primeras páginas de la novela, ordenados alfabéticamente.

- parecer*: casi no parecía que había río (26)
- poder*: y se podía pasar a ella (la isla) (27)
- protestar*: protestando que se ponían a lo bruto (63)
- querer*: por el frente quería tener abierto el camino de la casa (8)
- rehacerse*: y los miró sin respirar; se rehizo (37)
- replegarse*: había puesto una voz compungida, como replegándose (64)
- saber*: no sabían qué hacer (42)
- sentir*: se sentía el techo encima (45)
- soportar*: no soportaba que la cortina le cortase la vista (8)
- tener que*: tenían que moverse a menudo (39)
- titubear*: Daniel titubeaba y al fin se encaminó (32)
- vacilar*: seguía mirando las cosas dispersas por el suelo; vacilaba (42)
- ver* (con sentido de operación intelectual: a veces, si los veía vacilar) (31).

4.2.1.2 Modo subjuntivo.

- a) Subjuntivos dependientes de verbos de modalidad:
 - no soportaba que la cortina le cortase la vista* (8)
 - esperando a que Tito continuase* (64)
 - les hizo señal [...] de que esperasen* (86)
 - el señor Juez había ordenado que se les dejase en libertad* (352).

- b) Subjuntivos dependientes de otros giros modales:
 - como si el cáustico sol de verano uniformase* (18)
 (como si es la fórmula más frecuente de introducir el imperfecto de subjuntivo: cfr. págs. 20, 26, 32, 41, 45, 48, 50, 61, 84, 97, 99, 100, 103, 141, 144, etc.).

- retiraba las piernas, como con miedo de que le fuese a hincar los dientes* (41)
- sin dar tiempo a que Carmen contestara* (89)
- sin que la hubiesen sentido venir* (111)
- como de alguien que estuviese quemando las hojas* (133).

La forma subjuntiva de los ejemplos citados —y digo *forma* porque carece de funcionamiento modal en estos contextos— viene exigida por los verbos modales en a), y por los elementos *como si*, *sin que*, *como de alguien que* (= *como si* alguien) en b). Son, pues, los elementos subordinantes del subjuntivo los responsables del sentido modalizante de las frases. Tales subordinantes no aparecerían si el narrador se limitara a constatar

lo que sus sentidos le dicen. Pero aquí se ha extralimitado y ha abandonado su perspectiva de escueta comprobación de lo sensible, para inmiscuirse en el terreno autovedado de la intimidad de sus personajes, o de consideraciones metasensibles.

4.2.1.3. Otros elementos modalizantes.—A título de enumeración, y sin ánimo de ser exhaustivo, se indican otros elementos característicos del estilo modalizante que aparecen de forma aislada en la narración de EJ:

a) estilo indirecto: Así como el estilo directo es un simple registro de los enunciados, el indirecto supone una abstracción y elaboración intelectual, sintética —una versión mediata— que hace el narrador de lo que ha dicho otro. Además de los casos de estilo indirecto citados en los anteriores apartados, doy los siguientes:

- no sabían qué hacer y se miraban unas a otras* (42)
- como dando a entender que se equivocaban* (49)
- se creía que Aniano lo miraba* (57)
- protestando que se ponían a lo bruto y que así no valía* (63)
- les comunicaban a todos que ya podían marcharse* (352)
- los llamaron los otros que si querían saltar a pídola* (62).

b) verbos introductores del estilo directo: Se usan como verbos introductores, además de los específicamente *dicendi* (*decir, contestar, responder, etc.*)^{23 bis}, otros con valores modales:

- eh, sin marcarse faroles —protestó el Chamarís* (120)
- Eduardo, pues verás... —reflexionaba—* (247)
- después Alicia, bailando, lo reprendía:* (251).

El verbo *decir* viene a veces modificado modalmente por un complemento adverbial:

^{23 bis} Para algunos teóricos del objetivismo narrativo, el simple uso de los verbos *dicendi* es ya una forma de presencia del novelista en la narración, «pues la breve apostilla con que el autor acompaña las palabras de sus personajes muestra claramente que si el autor deja rienda suelta a sus criaturas, al propio tiempo conserva firmemente las riendas en la mano. Esos *dijo, repuso*, delicadamente intercalados en medio del diálogo, y que constituyen su prolongación natural, nos recuerdan discretamente que el autor sigue estando ahí, que ese diálogo novelesco, pese a su apariencia independiente y autónoma, no puede, como el diálogo teatral, prescindir del autor y bastarse a sí mismo». (N. SARRAUTE, *L'Ere du Soupçon. Essais sur le roman*, Paris, 1956, citado por A. VILANOVA, «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», en *Prosa novelesca actual*, Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1968, p. 155.)

le decía Santos a Daniel, con tono consejero (94)
¡Huy qué odioso! —decía medio picada y delatando una sonrisa (53).

c) nombres modales, es decir, sustantivos o adjetivos que denotan estados psíquicos de los personajes:

- iban a prisa, con ganas de ver el río* (26)
- se levantaba con pereza* (41)
- le daba todavía más vergüenza* (43)
- se ponía nervioso* (48)
- tenía una pinta divertida* (63)
- fingía severidad* (362).

d) adverbios: Determinados adverbios —como los de modo, intensidad, etc.— llevan consigo una nota de subjetividad:

- miró a Mauricio [...]* muy calculadamente (37)
- apenas si *metió* por los pelos *un par de molinillos* (144)²⁴.

Es relativamente frecuente la aparición del adverbio de intensidad *casi*: *casi las lágrimas se le saltaban* (67)

Contrasta el tono general de ausencia del narrador que hay en toda la novela, con la presencia de deícticos que suponen la presencia de un yo²⁵: *aquí en los árboles vio dos niños desnudos* (64)

aquí cerca había varios merenderos (77)
ahí, en la familia del Buda, todos metían y sacaban las cucharas (86).

Resulta extraño al tono objetivo e impersonal del relato el adverbio *ahora*, que hace referencia inequívoca y explícita a un «yo». Este adverbio es muy frecuente:

- ahora venía un olor acre, de humo ligero* (133).

El carácter modalizante de otros adverbios temporales de la narración estriba en que su uso implica la existencia de una memoria en la virtual cámara cinematográfica con que se lleva a cabo la descripción. Se trata, pues, en estos casos, de rupturas del objetivismo descriptivo:

²⁴ El matiz subjetivo de esta última frase se ve reforzado por el tono coloquial del galicismo *apenas si* y, sobre todo, por el complemento adverbial *por los pelos*, también de carácter coloquial.

²⁵ «Cette référence constante et nécessaire à l'instance de discours constitue le trait qui unit à *je / tu* une série d'indicateurs» (E. BENVENISTE, «La nature des pronoms», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, 251-257, p. 253), tales como los adverbios *aquí* y *ahora*. «On mettra en évidence leur relation avec *je* —sigue Benveniste— en les définissant: *ici* et *maintenant* délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant *je*. Cette série n'est pas limitée à *ici* et *maintenant*; elle s'accroît d'un grand nombre de termes simples ou complexes

Schneider soltaba siempre la misma carcajada medida (146).

También el uso de los adverbios *aún* y *ya* supone en el narrador una actividad algo más que descriptiva:

eran casitas muy nuevas, de ladrillo a la vista, y aún la mayoría sin habitar (364)

y *ya se le veía alejarse* (107).

e) nexos conjuntivos lógicos: La frase descriptiva en *El Jarama* responde, por lo general, al ideal behaviorista: es analítica, con total predominio de las uniones asindéticas y paratácticas. Sin embargo, en ocasiones —pocas— aparecen uniones que presuponen una actividad mental lógica (de abstracción, de síntesis, etc.) en el narrador, ya que lo causal, lo final y nociones análogas no son captables desde la óptica narrativa que predomina en la novela:

pero los otros la siguieron (43)

no enseñaban sus dibujos, porque el cartón alabeado reflejaba la luz (359)

apoyaba las manos para levantarse (364)

se formó la gritería en una familia, por causa de que el perro había ido a sacudirse las aguas encima de la gente (120).

f) comparaciones: (cfr. 4.2.1.2, b).

g) tiempos verbales: El tiempo presente supone también una clara ruptura de la perspectiva narrativa que preside la novela²⁶:

en momentos así se pregunta (46)

como cuando pasa un toro (68)

como el que se dispone para una faena importante (137)

como quien lleva guantes (146)

igual que un niño al que le dan un dulce (57).

procédant de la même relation: *aujourd'hui, hier, demain, dans trois jours, etc.*» (Ibidem.) El pronombre personal *yo* es, pues, la clave de semejantes referencias adverbiales del discurso.

²⁶ Para el narrador, «le présent, le parfait (esp. *he cantado*) et le futur sont exclus parce que la dimension du présent est incompatible avec l'intention historique: le présent serait nécessairement alors le présent de l'historien (i. e. del narrador), mais l'historien ne peut s'historiser sans démentir son dessein» (E. BENVENISTE, «Les relations de temps dans le verbe français», en *Problèmes...*, p. 245). Cfr. también lo dicho sobre *ahora*, nota 25. Por lo demás, obsérvese la coincidencia de las formas de presente con las comparaciones *como*, *igual que*, que —cfr. 4.2.1.3— son también incompatibles con la visión estrictamente narrativa.

En el contexto que sigue, la forma verbal *soplaría* añade a *sopló* un carácter de apreciación subjetiva (= probablemente *sopló*, pudo *soplar*):

medio minuto escaso soplaría aquel aire (107)^{26 bis}.

4.2. Modalidad y modo en la narración de «La hoja roja»

Considérese el siguiente fragmento narrativo de la novela de M. Delibes:

La Desi pasó unos días malos desde que la Silvina, su hermana, la del Eutropio, la anunciara la llegada del Picaza. Salió tres tardes con la Marce y hasta la tercera no se decidió por la rebecca heliotropo. En cambio tuvo que renunciar al can-can. Ultimamente, con lo del ajuar, se había metido en muchos gastos y el Picaza se presentó antes de lo previsto. Por otra parte se había hartado de hacer proyectos con la Marce por el sórdido patio de luces. Ello le costó regañar dos veces con la Tasia. La Tasia porfiaba que le aguardase sentada que de pie se iba a cansar. La Tasia nunca creyó que él existiese. De otra parte, se complacía en refrotarla por las narices su exceso de la Nochebuena: «Vamos, que buena la mangaste con el viejo; si no subo a tiempo echáis la casa abajo». La Desi, la muchacha, se enardecía y voceaba que callase la boca, que tenía por qué callar y la llamaba pingo y estropeabarrigas, pero la otra estiraba el cuello, como las gallinas al beber, y decía: «Las verdades escuecen» (127).

Fácilmente se pueden observar dos hechos:

- a) Presencia de perífrasis de modalidad.
- b) Casos de alternancia de formas de indicativo y subjuntivo.

4.2.1. La semántica de los verbos de modalidad que aparecen en este fragmento nos habla de un perfecto conocimiento de la interioridad de los personajes por parte del narrador: éste sabe qué gustos, preferencias y opiniones tienen, a qué se ven obligados, qué capacidad de obrar poseen, etc.

^{26 bis} «Desde luego —precisa RILEY—, la objetividad absoluta es imposible en una novela. Pero las desviaciones de la estricta objetividad, que pasarían inadvertidas en cualquier obra moderna convencionalmente realista, son tan excepcionales en *El Jarama* que llaman la atención. Confirman la regla. También sirven para demostrar qué raro y qué difícil de conseguir en la narrativa moderna es lo que podríamos llamar con propiedad realismo objetivo.» («Sobre el arte de Sánchez Ferlosio»..., p. 126.)

Se trata de un *narrador omnisciente*, que cala en el alma de sus «criaturas» y expone sus móviles psicológicos. Para este narrador no hay secretos. Sabe por lo menos tanto como los personajes de la novela. Conoce las causas de los hechos, las consecuencias de las actuaciones de los protagonistas, etc., y así lo manifiesta²⁷ a través de perífrasis y adverbios de modalidad, estilo indirecto e indirecto libre, adjetivación, nexos, sustantivos, etc. De forma que el lector no necesita, para penetrar en los pensamientos, el cúmulo de pequeñas y aisladas observaciones que proporciona Sánchez Ferlosio. A este estilo narrativo de HR lo denominaré *estilo modalizante*.

La actividad del narrador no se limita aquí, como veíamos en EJ, a transmitirnos asépticamente sólo lo que percibe por los sentidos. Su narración es producto tanto de estos como —y sobre todo— de su profundo conocimiento de la intimidad de los personajes y de la lógica que preside el desarrollo de la narración.

Las actitudes de los protagonistas del relato nos vienen dadas directamente por verbos de modalidad (*no se decidió, tuvo que renunciar, nunca creyó que él existiese*, etc.) y no a través de las manifestaciones exteriores visibles, como suele ocurrir en EJ.

La desigual importancia de la modalidad en las partes narrativas de cada novela está también relacionada con la distinta función que cada novelista asigna al coloquio.

4.2.2. Con respecto al modo, se ha comprobado la alternancia de formas de indicativo y subjuntivo. El hecho de que ambos modos aparezcan, aunque en muy diferentes proporciones (cfr. 5.1), está condicionado por la modalidad verbal y es otra consecuencia —formal— más del peculiar estilo modalizante de HR.

²⁷ Para A. REY, el narrador Delibes, en esta novela, tiene una función subsidiaria: ayuda a suplir la incapacidad narrativa de una analfabeta como Desi, o pone orden en los inconexos recuerdos del anciano (cfr. *La originalidad novelística de Delibes*, Univ. de Santiago de Compostela, 1975, p. 154). El mismo autor indica cómo, en ocasiones, Delibes se confunde con los personajes, y señala como el rasgo más importante de su novelística la capacidad de identificarse con los personajes de sus obras, el estrecho acercamiento entre las perspectivas del narrador y de los personajes.

De manera análoga opina E. PAUK: «Notamos que el narrador no es más sabio que los personajes, sino que aparece por necesidad, en cuanto tenemos dos protagonistas, cada uno con una visión diferente del mundo, a causa de sus diferentes edades y experiencias» (*Miguel Delibes: desarrollo de un escritor, 1947-1974*, Madrid, 1975, p. 257). El narrador es como un personaje más dentro de la estructura de la novela.

Puede observarse la desigual extensión que dedico a cada novela. En realidad, con la consideración de HR se pretende sólo establecer un contraste visible, que resalte los rasgos comentados en EJ.

Hablamos de *alternancia* modal y no de *funcionamiento*, porque las formas modales no suelen ser de libre elección del narrador, sino que le vienen impuestas por la elección que ha realizado de los verbos de modalidad o por el contexto comunicativo. Aquí nos interesa el condicionamiento proveniente de los verbos de modalidad:

la chica temió que le asomara la veta mala, aunque tal como andaban las cosas casi era preferible (131).

Al ver a la chica la rogó que se recostara en el sofá y permaneciese quieta unos segundos porque iba a hacerle una fotografía... (63).
el viejo Eloy pensó que la vida es una sala de espera (83).

y ordenó a la chica que subiera una botella de clarete de la tierra (115).

Desde el punto de vista del narrador, tampoco importa demasiado que el modo no funcione: el contexto modal viene ya explicitado —y con mayor riqueza semántica— por el verbo de modalidad. La alternancia modal es, pues, rasgo formal inequívoco de estilo modalizante.

Los gráficos 1 y 2 (cfr. 3) muestran la distinta caracterización modal de los dos estilos narrativos que se estudian.

5.3. Conclusiones estilísticas: modo y modalidad en la caracterización de estilos narrativos

Se ha comprobado cómo es posible una diferenciación lingüística entre narración y coloquio en función de las categorías de modo y de modalidad. Y no sólo eso. La consideración del modo y de la modalidad permite distinguir dos tipos, al menos, de estilos narrativos, que llamaré *estilo modalizante* y *estilo sensualista*.

El *estilo modalizante*, utilizado casi siempre en la narración clásica, se caracteriza —entre otros puntos— por la profusión de verbos de modalidad y por la consiguiente alternancia de formas modales (indicativo-subjuntivo). Este estilo responde a la peculiar «visión de la narración» que posea el narrador.

Tal estilo narrativo implica que los personajes no tienen secretos para el narrador. Este «no se preocupa de explicar cómo ha adquirido dicho conocimiento: ve a través de las paredes de la casa lo mismo que a través del cráneo de su héroe»²⁸.

²⁸ T. TODOROV, *Literatura y significación*, Barcelona, 1974², p. 100. El procedimiento opuesto al objetivismo es la narración subjetivista en primera persona, basada «en el buceo

Con el estilo *sensualista* el narrador quiere dar la sensación de que sabe menos que cualquiera de sus personajes. Sólo describe lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a la intimidad de las personas. De ahí la denominación de estilo *sensualista*. En este tipo de narración —en el tipo puramente *sensualista*— no aparecen verbos de modalidad, pues con estos se exteriorizan las actitudes personales, actitudes a las que sólo indirectamente —a través de sus fenómenos sensibles— tiene acceso el narrador.

La exclusiva aparición del indicativo en el estilo *sensualista* puro corrobora formalmente la peculiar visión narrativa. El narrador es «un testigo presencial que no sabe nada, más aún, que no quiere saber nada»²⁹. Sólo constata y da cuenta de todo aquello que se le ofrece actualizado.

Los dos estilos responden, por tanto, a dos distintas «visiones» del narrador con respecto a lo narrado.

El lector, que nunca —en una obra de ficción— percibe directamente los acontecimientos que se describen, tiene una percepción distinta, según

introspectivo en el mundo interior o subconsciente, por medio del monólogo interior o la confesión íntima, y en el cual la figura del narrador se identifica con la del protagonista». (A. VILANOVA, «De la objetividad al subjetivismo»..., p. 150.) Sin embargo, tanto el objetivismo como el subjetivismo narrativos son, según A. VILANOVA, «consecuencia lógica e inmediata de esta predilección del lector de hoy por el testimonio documental directamente inspirado en la realidad vivida». Por eso la novela actual «ha tenido que esforzarse cada vez más en buscar una forma narrativa que le dé la apariencia de una historia verdadera. Esta apariencia de veracidad, cuyo principio básico es la eliminación de la figura omnisciente del narrador y su consiguiente intervención en el seno de la obra, se ha logrado en la novela contemporánea por medio de dos procedimientos diametralmente opuestos y antagónicos, basados en la máxima objetividad y en el más extremado subjetivismo». (A. VILANOVA, *Idem*, p. 150.)

No se piense, sin embargo, que el estilo narrativo de HR responde al mentado subjetivismo. Para R. BUCKLEY lo característico del estilo de Delibes es su «selectivismo», camino intermedio entre objetivismo y subjetivismo. (Cfr. *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, 1973².)

²⁹ T. TODOROV, *Literatura...*, p. 101. Señala D. VILLANUEVA la sutileza de Sánchez Ferlosio en el modo de presentar sus personajes. «Generalmente lo hace por medio de sus características externas, su apariencia física, hasta que alguien dice su nombre. A partir de aquí, como si el autor estuviese esperando a que se lo presentaran, ya lo denomina con él» («*El Jarama*»..., p. 69). Con esta técnica de presentar a los personajes con un nombre común —y el nombre común es descriptivo, transparente— resalta Sánchez Ferlosio el objetivismo narrativo. El uso del nombre propio, que aunque carente de significación propia es el que más significa, porque identifica, supone una «intimidad», una «individualización». Y Ferlosio trata de mantener una actitud de independencia respecto a los personajes de su novela: *el de la armónica* (293), *el de la chaqueta blanca* (156), *el hombre de los zapatos blancos (passim)*, *el de los dientes bonitos* (209), *la gorda* (97), *el carnicero alto* (119), *el carnicero bajo* (186), *el tullido* (160), *el tuerto* (194), etc.

los estilos, de lo que se narra. Su actitud, por tanto, tiene que ser diferente al leer EJ o HR. EJ le reclama un trabajo de síntesis, una atención despierta para coordinar, para abstraer lo esencial de entre la abundancia de datos sensibles que se le ofrecen. El narrador de HR, en cambio, ahorra todo este trabajo a su lector: pero los personajes y acontecimientos de que nos habla nos llegan más mediatizados.

Si la presencia del autor en la narración es uno de los conceptos críticos claves para la consideración de los estilos narrativos³⁰, es claro que el modo y la modalidad —junto con otros elementos a que he aludido— constituyen rasgos que deberán tenerse en cuenta como exponentes inequívocos del punto de vista del narrador.

MANUEL CASADO VELARDE.

³⁰ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, 1973, p. 259; T. TODOROV, *Literatura...*, pp. 99-103; W. KAYSER, «Qui raconte le roman?», *Poétique*, 4 (1970), 498-510; M. C. BOOTH, «Distance et point de vue», *Poétique*, 4 (1970), 511-524 y, sobre todo, del mismo autor, *La retórica de la ficción*, Barcelona, 1974. Para una visión de conjunto de las distintas interpretaciones del concepto crítico «punto de vista» en la narrativa, con abundante bibliografía sobre el tema, cfr. F. VAN ROSSUM-GUYON, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4 (1970), 476-497.