

tiempo la de la historia y la de su discurso, pues el tiempo de las tres instancias transcurre en intentos, que se presentan como fallidos, de realización del proceso de la escritura; el tiempo de que se dispone se emplea en describir las dificultades, en apariencia insuperables, a que se enfrenta la escritora para emplearlo. Al final, el lector comprende que él mismo ha estado tomando conciencia, a cada segundo, de la temporalidad del proceso que ya termina, del proceso de la escritura cuyo producto es el libro que de ese modo ha sido elaborado de principio a fin.

En general, en toda obra hay indicaciones relativas al tiempo de su enunciación, a lo que ya ha sido dicho, se está diciendo, o se dirá después. Estas marcas temporales repercuten directamente en la temporalidad del proceso de la percepción.

En el caso del teatro, independientemente de que se introduzcan en la diégesis retrospecciones o anticipaciones (ya sea narradas o representadas), la del presente es la dimensión temporal que prevalece, pues las prolepsis y analepsis están "incorporadas al presente del acto de habla" (Segre, 1980 : 42) durante el cual se despliega el proceso de la enunciación y de la actuación.

TEMPORALIDAD DE LA LECTURA

Es la que corresponde a nuestra percepción como lectores del texto. También puede llegar a introducirse en el relato y a poseer una mayor significación estética como elemento literario, si el narrador la menciona o alude a ella aunque sea de una manera indirecta pero haciendo sentir al lector que tanto él como la dimensión temporal del proceso de la lectura han sido tomadas en cuenta.

Todo texto contiene indicaciones relativas al tiempo de su percepción; pero en ciertas obras este tipo de temporalidad marca más intensamente tanto el proceso de la enunciación como el de la lectura. Así ocurre en las novelas policiales o con la literatura fantástica, por ejemplo. La característica esencial de este tipo de temporalidad es "ser irreversible por convención" (Todorov, 1980 [s.a.] : 108), es decir, en ciertas obras hay una indicación, aunque sea tácita, de respetar la convención (común a la mayoría de los textos) de no alterar el orden "normal" de la lectura, es decir, de leer

desde el principio hasta el final para poder descubrir, por ejemplo, un misterio, o para mantener un suspenso, o para tropezar oportunamente con una sorpresa que no sería "más que un caso particular de la temporalidad irreversible" (Barthes, 1970 [1966] : 110). En ciertos textos (*Reynolda*, de Cortázar, por ejemplo) puede establecerse una nueva convención que obligue al lector a modificar ese orden de lectura que consiste en ir de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, de principio a fin.

APLICACIÓN IX

En cuanto toca a las dimensiones temporales de la escritura y la lectura, este relato nos ofrece una indicación de la temporalidad que corresponde a nuestra percepción como lectores del texto, pues sabemos que el lapso en que ocurre la historia es anterior a aquél en que ocurre el proceso de enunciación y que ambos son pretéritos y muy anteriores al proceso de la lectura (tan anteriores como la Revolución misma y como el período que históricamente corresponde a la producción de este tipo de relatos). La convención táctica de la irreversibilidad de este tiempo rige aquí de manera bastante estricta, pues de respetar el orden de la lectura depende que la tensión, ya muy aguda desde el principio, vaya creciendo con auxilio de los distintos tipos de gradación hasta hacerse insostenible al final.

Nuestro ejemplo no explicita de manera especial la temporalidad de su enunciación, pero sí está implícito en él, sin lugar a dudas, que el tiempo que corresponde al proceso de su escritura es posterior a la totalidad del tiempo que abarca la historia narrada, pues los morfemas verbales así lo indican, ya que para todas las acciones se utiliza el pretérito, combinado con el copretérito y el antecopretérito, nunca con el presente.

EL NARRADOR

Lo que Todorov llama "aspectos" de la narración no son sino las "perspectivas" de Kayser, las "situaciones narrativas" de Stanzel, las "visiones" de Pouillon, los "modos narrativos" de Genette que incluyen "distancia" (estrategias de

presentación del discurso), "focalización" (perspectiva) y "voz" (ubicación del narrador en los niveles de la diégesis), y los "puntos de vista" de los ingleses como Lubbock, Friedman, Booth y otros. Cada uno de estos términos, enfatizando unas u otras características del problema, o uno u otro criterio para abordarlo, procuran aclarar en qué consiste la función del narrador (enunciador de la narración), cuáles son sus modalidades, las construcciones gramaticales que lo manifiestan y su relación tanto con los personajes de la historia como con el lector de la narración.

La novela y el cuento (y también la epopeya) comunican acontecimientos, que suelen ser pretéritos, a través de un mediador que es el narrador, el cual establece un "presente" que corresponde al momento en que se efectúa el acto de la narración.

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice "yo", "es el 'yo' en torno al cual se organizan todas las otras instancias discursivas designadas por los indicadores" (o defécticos) (Collot, 1980 : 66, y por ello mismo en ese caso su figura se vuelve más implícita pues la primera persona se mantiene simultánea y explícitamente en el plano de la enunciación y en el de lo enunciado (mientras la segunda y la tercera sólo están explícitas en el plano de lo enunciado o de la historia). Existe una estrategia a cargo del narrador (misma que, según algunos teóricos de la literatura, es el problema fundamental de la elaboración de la novela) que le permite manejar el discurso a partir de un ángulo de visión u otro, es decir, desde cierto punto de vista que no es otra cosa sino el "modo como los acontecimientos son percibidos por el narrador y, en consecuencia, por el lector virtual" (Grappo "M", 1970 : 189), si bien esta perspectiva depende de las relaciones que el narrador mantiene con lo que cuenta y con su lector" (Van Rossum-Guyon, F., 1970 : 476), pues en él se combinan dos protagonistas: el que ve u observa y el que habla o narra.

Quizá quien mayormente ha hecho hincapié en deslindar estos dos aspectos es Genette, en *Figures III*, haciendo notar cómo no necesariamente van unidos en el narrador "el que narra" (la "voz") y "el que ve" (el "foco") y aporta un cierto ángulo de visión, determinando así la perspectiva, el punto de vista a partir del cual se está narrando. Así, por ejemplo, tanto la primera como la tercera persona

poseen una "focalización" o perspectiva interna, ubicada en "el centro de la conciencia" del personaje; pero existe entre ellas una diferencia de narrador o "voz".

Las perspectivas son los "diferentes tipos de percepción que (de los acontecimientos) tiene quien los cuenta" (Todorov, 1970 [1966] : 177), y que reflejan la relación entre un "él", que corresponde a la historia —que para Benveniste (1976 [1966] : 172) es una "no-persona" ubicada fuera de la comunicación— y el "yo" de quien elabora el discurso; es decir, entre el personaje que actúa dentro de la historia y el narrador que nos cuenta las acciones que la constituyen.

El narrador no se identifica totalmente con el autor ni siquiera cuando está en primera persona pues el "yo" de la narración no es como el "yo" de quien escribe una comunicación de trámite burocrático. En otras palabras: cuando yo escribo "yo" en una solicitud, por ejemplo, ese nombre alude a mi entidad social como persona, yo soy su referente; pero cuando escribo "yo" en una narración, el pronombre instaura en el texto a un personaje que es, en la ficción, su referente, y que cumple el papel de narrador. El autor "se sitúa más allá de la ilusión provocada por la ficción" (Van Rossum-Guyon, 1970 : 476) y, mientras escribe, desempeña un papel, el papel de constructor del relato, una especie de "segundo 'yo' del autor", siempre diferente del "hombre real" y que "crea, al mismo tiempo que su obra, una versión superior a él mismo" (Booth, 1970 : 514). Así pues, el narrador es un personaje más, pero un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas, y que puede permanecer implícito, al margen, como una fuerza externa que se aplica a estructurar el relato, o puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz, o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo.

El autor comunica al virtual lector, a través del narrador, un conjunto de valores. Ahora bien, si el narrador no es más que el autor en su papel de narrador (pues su estatus es ficcional como el del virtual lector o "narrativo" que también puede estar o no dentro de la diégesis) es claro que la presencia del autor se da siempre, aunque no sea manifiesta sino disimuladamente, y aunque siempre sea una presencia parcial y no total. Según Booth, las ocasiones en que no puede menos que manifestarse la voz del autor serían:

- a) aquella en que habla directamente al lector;
 b) cuando reflexiona sobre los personajes;
 c) cuando la perspectiva sufre una alteración en el interior del relato;

d) cuando habla el narrador-personaje que nos inspira confianza y, en fin;
 e) cuando advertimos cualquiera de los "artificios organizadores del relato" (tales como los resúmenes temporales, las retrospectivas, el hecho de que cierta información se posponga, etcétera) en los que evidentemente el autor participa poniendo en juego su experiencia y su saber, y cuyas modalidades dependen del mensaje que el autor desea transmitir al lector. En el narrador se revelan necesariamente los conocimientos del autor de la enunciación, es decir, de quien realiza la actividad comunicativa; su saber acerca del mundo, de la historia, del asunto de que trate, de las convenciones sociales, de las convenciones literarias (combinaciones métricas o géneros, por ejemplo) ya sea que las respete o las transgreda, de sus motivaciones y su propio papel como narrador y de sus propias intenciones y conjeturas respecto al lector. En otras palabras manifiesta la influencia de una suerte de factores que determinan aspectos de la producción y la enunciación del texto y también de su interpretación a cargo de los lectores (Cf. Schmidt, 1977 [1973] : 111-118).

También podemos añadir, por otra parte, que el narrador no es cien por ciento el autor, ni siquiera en el caso de la construcción "en abismo", debido a que, en la medida en que representa su papel, sufre una metamorfosis pues, si cuenta un cuento maravilloso, por ejemplo, "cree en él, aún si está lleno de mentiras, pues no sabría mentir si no creyera en ellas", en cambio el autor "no puede mentir, puede, cuando mucho, escribir bien o mal" (Kayser, 1970 [1958] : 504) pues lo que le compete es poseer o no sabiduría narrativa que poner al servicio del narrador. El narrador, pues, nunca es el autor sino "un personaje de ficción en el que el autor se ha metamorfoseado" y que representa un papel ideado para él por el autor mismo. "El narrador... no es, en efecto, otra cosa que un locutor imaginario, reconstruido a partir de los elementos verbales que se refieren a él" (Ducrot, y Todorov, 1974 [1972] : 368). Y aun más, el narrador ni siquiera se identifica siempre con el escritor del relato, pues puede explícitamente enajenar su relato atribuyéndoselo a otro.

Al narrador toca planear el papel que él mismo debe cumplir dentro del relato. De él depende el grado en que debe aparecer en su propio discurso, la medida en que se hará presente, ofreciendo su propia visión panorámica de la historia, disimulando su propia existencia para reducirse a "mostrar" al lector los hechos o limitándose a prestar su voz al autor, aunque en todos los casos imponiendo al lector su ficción y unos ciertos valores o criterios, pues hay "narradores que participan de la representación ficcional y narradores que están excluidos de ella" (Booth, 1970 : 514). El narrador no sólo comunica la historia al virtual lector, destinatario o narratario, también puede explicitar que él es el organizador del discurso narrativo, y puede aparecer como personaje o como testigo, o tratar de manipular al lector con sus comentarios, explicaciones, justificaciones o con otras manifestaciones —voluntarias o no— de su criterio (admiración, enojo, etcétera) respecto a lo mismo que narra.

El narrador señala también la "distancia entre él y sus personajes" (Grupo "M", 1979 : 187), y puede llegar al extremo de no intervenir cediendo en cambio la palabra, por turnos, a los diversos personajes, para "crear el efecto de que la historia se cuenta por sí sola" (Van Rossum-Guyon, 1970 : 477). En el monólogo, por ejemplo, la distancia es mínima, el personaje y el narrador se confunden (Cf. Vanoye, 1979 : 60). En sus *Comentarios* Césari, y en sus *Memorias* Churchill, se designan a sí mismos en tercera persona, "desplazamiento", éste, que posee una significación política y que impone como definitivas e indiscutibles sus respectivas versiones de la historia (Butor, 1967 [1964] : 86). Genette señala varias distancias del narrador relativas a los niveles de la diégesis; narrador externo que no es personaje de la historia (el omnisciente en tercera persona); narrador externo que protagonizó la historia en el pasado (primera persona en narración retrospectiva); narrador-personaje de la historia presente (narración en segundo grado, como la de Sherezada); narrador-héroe (personaje principal) que narra su propia historia ("autodiégesis" también en segundo grado); en el presente.

El narrador en primera persona está en la situación más ambigua pues es uno de los personajes y participa en el hecho relatado, pero a la vez es ese otro personaje, de estatus distinto, que cuenta la historia, es decir, que participa

en el hecho discursivo y que aporta un criterio, un punto de vista que proviene del sujeto de la enunciación. Esta posición permite al narrador una mayor intimidad con sus personajes pero, por otra parte, también permite que el personaje invada al narrador y le imponga su lógica y su discurso, y a la inversa, es decir, que ambos se contaminen.

La historia puede ser narrada en cualquiera de las tres personas gramaticales, y por ello los pronombres, que en cierto modo señalan la distancia entre el narrador y su enunciado, resultan de la mayor importancia durante el análisis ya que junto con los sintagmas nominales son imprescindibles para identificar a los participantes, uno de los cuales puede ser el mismo narrador. El análisis gramatical de ciertos elementos "enunciadores" del discurso (los nombres, los pronombres anafóricos— que establecen la distancia entre el narrador y lo enunciado—, los deicticos —como ciertos adverbios y los demostrativos) nos permite descifrar quiénes, en cada momento, el narrador. En cambio el análisis de los "modalizadores" de que el narrador se vale para manifestar la función conativa y la emotiva (y cuyo manejo lo involucra a él mismo afectivamente) nos permite conocer otros aspectos de su perspectiva y su criterio. Es necesario, para esto, atender a ciertos adverbios (de duda, afirmación, negación), a las interjecciones, a los verbos (su modo, su tiempo) y al modo o estatus lógico de las oraciones (afirmación, negación, etcétera).

La primera persona puede ser un personaje narrador, puede ser sucesivamente varios personajes de diversa importancia ("La señorita Cora", de Cortázar); puede ser un "alter ego" del narrador). El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor apropiarse la lengua entera designándolo como "yo", dice Benveniste (1976 [1966] : 183). El narrador llamado "en tercera persona", también es en realidad, un narrador en primera persona, pero capaz de parecer un observador bastante más indiferente. El narrador en cualesquiera de las personas puede modificar el orden de la historia y tener una perspectiva amplia y adelantarse a los hechos (el tipo de anacronía llamada "prolepsis" o anticipación por Genette), o evocar el pasado ("analepsis"), y puede carecer de todo horizonte, no saber casi nada sino lo que tiene en cada momento delante. Además, el narrador puede dirigirse al lector, puede referirse al relato (al proceso de enunciación), puede introducir una

historia respecto a su propio papel, fingiendo no ser el narrador sino simplemente el poseedor de ciertos documentos que él transmite. También puede desdoblarse, durante la retrosección, en el personaje que antaño experimentó la vivencia (el "foco") y el personaje que en el presente la evoca y la narra (la "voz"), teniendo diferente función y distinto grado de conocimiento del asunto en cada caso (Cf. Rimmon, S. 1976 : 50). Y aún puede haber mayor número de matices al grado de que, al hacer el análisis, los términos convencionales como "narrador en primera persona" parezcan totalmente insuficientes (Cf. Booth, 1970 : 513). El narrador "en segunda persona" es también, en realidad, uno que narra desde la primera y hacia la segunda persona; suele a veces utilizarse como si el autor, desde una primera persona implícita, se dirigiera a un personaje, o al lector, o a sí mismo, no sólo en presente o en pretérito, sino inclusive en futuro (*Aura* o *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes); en este caso la narración parece adquirir una carga significativa de mandato o augurio, o puede también interpretarse como la manifestación de un personaje desdoblado, o como alguien "a quien se le cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o que ha olvidado o que nunca supo", o que finge ignorar, o que no puede decir él mismo, por lo que "el narrador le presta su voz" (Cf. Butor, 1976 [1964] : 83). "La primera persona es el autor... la segunda, el lector...", la tercera es lo otro, el "universo novelesco diferente del autor y del lector", dice también Butor (*Ibidem* : 84).

LA OBJETIVIDAD

Uno de los puntos de vista posibles consiste, pues, en que el narrador sea menos y sepa menos, respecto de la historia, que cualquiera de los personajes. Esto le permite ser objetivo porque se limita a ofrecer, en su calidad de testigo, una visión desde fuera de los hechos. El efecto consiste en que al lector le parecerá que los acontecimientos ocurren y se ordenan sin la participación del narrador, dejando que su sentido se evidencie de por sí ante los ojos del lector que no recibe ninguna ayuda para interpretarlos. Este punto de vista del narrador es la famosa "mirada objetiva" de que se habló mucho cuando comenzó el *roman*

en Francia, hace un poco más de dos décadas. Se considera una conquista de la narrativa moderna esta renuncia a la omnisciencia y a la omnipresencia pero este tipo de perspectiva también suele ir vinculado a las pretensiones de "realismo".

El teatro y la narración dialogada son, por otra parte, ejemplos de relato en que la objetividad y la discreción con que se presenta el narrador son extremas; el mundo interior de los personajes se manifiesta en ellos por otras vías y de manera indirecta ante el lector.

En el teatro la historia no es comunicada a través de un narrador, pues éste se elimina ya que "el texto es producido en atención a que va a ser representado" (Cf. Segre, 1980 : 39 a 44), y la comunicación, dice este autor basándose en opiniones de Mounin, se establece a través de la "imitación de actos sémiicos lingüísticos" por lo que se ha considerado que éstos "no pertenecen al lenguaje sino que constituyen un código análogo" cuya interacción con otros (aspecto y gestos de los actores; espacio, equipo y muebles del escenario; efectos de sonido y de luz; dimensión temporal de la representación escénica) es lo que el espectador interpreta y de ello resulta la significación global.

En el teatro el autor no se oculta, pues, detrás de un narrador, sino detrás de una serie de voces que emiten los parlamentos, pues la historia está a cargo de las acciones y los dichos (actos de habla) de los actores, y "los elementos mímicos son finalmente, equivalentes a los elementos diégeticos" (Segre, 1980 : 41) desde el punto de vista de su función.

Las más interesantes reflexiones de Segre en este trabajo se refieren al modo como funciona el circuito de la comunicación en el teatro pues resulta ser doble: sobre el escenario se da una comunicación "horizontal" de un personaje (actor) a otro, de "Yo" a "Tú", a propósito de lo otro ("El"). Además, simultáneamente existe una comunicación "vertical" que se verifica a través de la anterior y que se realiza entre el "Yo-autor" y el "Tú-espectador". Por otro lado, en el caso de los "apartes" a cargo de un actor o del coro, la comunicación oblicua que va del "Yo-personaje" al "Tú-espectador" y que contiene otro tipo de información como reflexiones, comentarios o noticias, vienen a enriquecer la acción tanto cuando la complementan como cuando la contradicen, Segre recuerda aquí también que para Mou-

nin la comunicación lingüística a cargo del emisor personal, no es verdadera porque el actor no recibe realmente el mensaje por parte del espectador, y porque los parlamentos intercambiados por los actores constituyen un pseudo diálogo, la imitación de un diálogo real que podría haber ocurrido entre personas reales en un pretérito, y haber sido tras-puesto a un presente ficcional. El público, desde que acude al teatro, tiene conocimiento de que todo ello es convencional, y sabe que hay, además de los mensajes que intercambian los actores ante él (como "testigo y juez", dice Segre), y de los mensajes que le dirigen a él (en los apartes), otro mensaje que proviene del "Yo-autor" que implica a los demás mensajes ya mencionados. El público sabe también que el resultado de la interacción de todos estos elementos teatrales que aparecen ante sus sentidos, es lo que él debe interpretar. El hecho de que todo ocurra ante el espectador lo involucra en mayor medida que a un lector, lo sugiere y lo obliga a participar, lo que explica el efecto catártico del teatro pues el público queda "inscrito, de algún modo, dentro del sistema de la obra" (Segre, 1980 : 44).

Es posible que el narrador en primera persona adopte este modo objetivo pues, según Kayser (1970 [1958] : 507) este tipo de narrador es el autor mismo después de una doble metamorfosis que lo habría transformado primeramente en un "el" (es decir, en "otro") y luego otra vez en un "yo" que, así, queda dentro y fuera de la obra.

LA SUBJETIVIDAD

En cambio, cuando el narrador es tanto o más que cualquiera de sus personajes, porque sabe tanto o más que ellos a propósito de la historia (Cf. Todorov 1971 [1968]) puede pasar de uno a otro y su posición le permite apoderarse de su creación y ofrecerla al lector a través de su sensibilidad y de sus interpretaciones, subjetivamente, ya que la subjetividad es "la capacidad del locutor de plantearse como sujeto" (Booth, 1970 : 514). En esta posición, el narrador puede adoptar dos puntos de vista:

a) Estar integrado en la historia. "ser" en ella y "saber" de ella tanto como cualquiera de sus protagonistas, ofreciendo una "visión con" o "a partir de" uno de los personajes

al que "se describe desde dentro", lo que permite que los lectores "comprendamos su conducta como si fuese la nuestra" (Pouillon, 1970 [1946] : 61), tan amplia o tan limitada como la perspectiva de ese personaje lo admita. Se trata aquí de la perspectiva "controlada, interior a la novela, situada en el espíritu de uno de los personajes" (Van Rossum-Guyon, 1970 : 479), y es ésta también la "focalización interna" de Genette. En este caso el punto de vista puede pasar de un personaje a otro, y así se amplía y se completa la perspectiva lo que puede ocurrir sin necesidad de cambiar de persona gramatical e inclusive sin poner una distancia entre los personajes con la puntuación, como ocurre en "La señorita Cora" de Cortázar, donde el "yo" que monologa es en un momento dado el hijo adolescente y enfermo, y en el instante siguiente, en el mismo renglón y mediando solamente una coma, es la madre del mismo, sana y dominante.

El punto de vista subjetivo suele hallarse en las novelas epistolares, los diarios, los monólogos interiores, en fin, en muchos ejemplos de "discurso en 'yo'" (Grupo "M", 1970 : 188), y ofrecer la característica de impedirle al narrador ofrecer una explicación de los hechos anticipándose al personaje.

El relato de un narrador que posea este punto de vista puede presentarse en cualquiera de las personas gramaticales y también (en cualquier persona) puede aparecer como producido desde la conciencia o la subconsciencia de uno de los personajes.

b) El narrador puede "ser en la historia y saber de ella más que cualquiera de los personajes, ofreciendo así una 'visión por detrás' de la escena", desde una más amplia perspectiva. Este es el relato que Genette denomina "no focalizado" o con "grado cero de focalización", debido a que en él queda neutralizada la perspectiva que permitiría identificar al narrador (Rimmon, S., 1976 : 50). Es el narrador omnisciente y omnipotente, cuyo discurso produce la ilusión en el lector de que la historia le está siendo narrada por alguien que inexplicablemente sabe más que los personajes interesados pues es capaz de anticipar, interpretar, sondear las conciencias, sin que aparentemente las dimensiones o los obstáculos espaciales ni las distancias temporales se le opongan, aparte de que, generalmente, también puede interpretar al lector, invitarlo a "reflexionar por sí mismo"

(Pouillon, 1970 [1946] : 81), hacer comentarios respecto a la elaboración de su discurso, o entrar en éste y participar en la acción.

Este tipo de narrador tradicional ha sido eludido por muchos autores del siglo xx, e inclusive objetado por algunos, como Virginia Woolf, quien en la segunda década de esta centuria, argumentaba que "la oscuridad impenetrable de la vida no permite ni la observación serena y completa ni la omnisciencia" por lo cual la tarea del novelista consiste en "reproducir la vida precisamente en lo que tiene de no cognoscible y fragmentario" (Kayser, 1970 [1958] : 500).

Al manifestarse dentro de la obra, el narrador puede presentarse, pues, implícita o explícitamente, y puede ser tanto el personaje peculiar denominado narrador, como uno de los protagonistas de la historia (en la novela autobiográfica, por ejemplo).

Ahora bien, en distintas épocas y en diferentes tipos de relato ha sido habitual el empleo de una u otra persona gramatical y la variación de una a otra perspectiva, es decir, el cambio de "focalización" tanto de un pasaje a otro de la narración como de un personaje a otro dentro del mismo pasaje. Ha habido, sin embargo, casos de mayor complejidad como ocurre en el tipo de narración denominada por Mijaíl Bajtin (Cf. Todorov, 1971 [1968] : 161-165) : "relato polifónico o dialógico, del que son ejemplos la sátira menipea, la literatura carnavalesca de la Edad Media y las novelas de Dostoievski, y cuyo antecedente más remoto son los diálogos socráticos". El "dialogismo" de estas obras se caracteriza por la "ausencia de una conciencia narrativa unificadora" es decir, porque coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y dueña de una "visión con" un personaje. La unidad amplia que engloba el conjunto resulta de la combinación de todas las perspectivas. Pues bien, esta variedad de los puntos de vista diferentes y alternantes puede hallarse también en otros autores del siglo xx que, por lo demás, se ha caracterizado por el afán de cambio y de experimentación en las estrategias literarias; pero tiene también antecedentes en Henry James que era partidario de modificar el punto de vista adecuándolo al objetivo que en cada narración se persiga (ironía, realismo, objetividad, etcétera).

También es posible que la perspectiva varíe en un mismo narrador, desde fuera de los personajes hacia dentro de