

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN  
Paix – Travail – Patrie

\*\*\*\*\*

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

\*\*\*\*\*

ÉCOLE NORMALE  
SUPÉRIEURE

\*\*\*\*\*

DÉPARTEMENT DES LANGUES  
ÉTRANGÈRES



REPUBLIC OF CAMEROON  
Peace – Work – Fatherland

\*\*\*\*\*

THE UNIVERSITY OF YAOUNDÉ I

\*\*\*\*\*

HIGHER TEACHERS' TRAINING  
COLLEGE

\*\*\*\*\*

DEPARTMENT OF FOREIGN  
LANGUAGES

**INSTANCIA NARRATIVA E IDENTIDAD  
CULTURAL EN *EL ESQUELETO DE UN  
GIGANTE* DE ROBERT MARIE JOHLIO Y  
PEDRO PABLO VIÑUALES Y *QUAND SAIGNE  
LE PALMIER* DE CHARLY GABRIEL MBOCK**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme des Professeurs de l'Enseignement  
Général, deuxième grade (DIPES II)

Par :

**EKAM'MBEY Jean Parfait**

*Licencié en Études Hispaniques et Ibériques*

Sous la direction du :

**Dr Monique NOMO NGAMBA**

*Chargée de cours*

*Année académique 2015-2016*

**INSTANCIA NARRATIVA E IDENTIDAD  
CULTURAL EN *EL ESQUELETO DE UN  
GIGANTE* DE ROBERT MARIE JOHLIO Y  
PEDRO PABLO VIÑUALES Y *QUAND SAIGNE  
LE PALMIER* DE CHARLY GABRIEL MBOCK**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme des Professeurs de l'Enseignement  
Général, deuxième grade (DIPES II)

Par :

**EKAM'MBEY Jean Parfait**

*Licencié en Études Hispaniques et Ibériques*

Sous la direction du :

**Dr MONIQUE NOMO NGAMBA**

*Chargée de cours.*

*Année académique 2015-2016*

## **DEDICATORIA**

A mis padres, el Sr. Mbey Jean Claude y la Sra de Mbey Joséphine José.

## AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la ayuda y la franca colaboración de unas personas a quienes quedamos muy agradecido. Particularmente:

- La Dra NOMO NGAMBA Monique, nuestra Directora, por su disponibilidad, la documentación puesta a nuestra disposición, su sentido de rigor y seriedad en el trabajo y todos los consejos que nos ha prodigado.
- El Dr MVONDO Wilfried, por la documentación puesta a nuestra disposición.
- Todos los profesores del departamento de Lenguas extranjeras, sección del español de la Escuela Normal Superior de Yaundé, por la formación recibida.
- Mis tutores del liceo de Biyem-Assi: la Sra de Tiwa Rosalie, la Sra de Nguegang Aurelie y la Sra de Njock Mamélél Cécile.
- Mis co-cursillistas Nyemb Louise Eliette y Bille Same Abigaïl Dorcas.
- Mis docentes desde la educación primaria hasta la educación superior.
- Todos mis hermanos y hermanas por su asistencia espiritual y material.
- La familia Minlo.
- El Sr Djon Raymond Joseph.
- La Sra de Yetna Julienne y su hija Yetna Chantal Eliane por su ayuda multiforme.
- El Sr Gweth Likeng Albert y su mujer Ngo Massock Florence por su ayuda multiforme
- Todos mis compañeros de la 53ª promoción y los de la 55ª promoción.
- La JAPE de la parroquia Bethlehem Yaundé y la de la parroquia Sion Duala.
- Mis amigos Bambous Pascal Gauthier, Bassileking Olivier Franck, Bisseek Samuel, Ngo Njock Madeleine Nadine, y todos los que han participado de cerca o de lejos a mi formación.

A todas estas personas, que Dios les bendiga abundantemente.

- Agradecemos por encima de todo, al Sr Dios que es todo para nosotros y que nos ha dado fuerza, inteligencia, medios, para la realización de este trabajo. A él solo sea la gloria.

## RESUMEN

Nuestro trabajo titulado “Instancia narrativa e identidad cultural en *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales y *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock”, ha consistido en un análisis narratológico de las diferentes voces narrativas en estas novelas; es decir, el estudio del narrador y de todos los elementos fundamentales a partir de los cuales se construye el relato. Por ello, hemos procedido a la presentación teórica de todos estos elementos, eso es, el narrador y las técnicas de organización del relato. En segundo lugar, hemos hecho una lectura crítica, temática e ideológica de ambas obras; también hemos mostrado la implicación didáctica de nuestro trabajo en la enseñanza/aprendizaje del español. De todo lo que precede, se deduce que el narrador es la herramienta por excelencia a la que recurren los autores de estas obras para vehicular sus mensajes e ideologías. En efecto, los relatos que hemos analizado son una expresión de la identidad cultural que, por una parte, es una traba a la plena realización y prosperidad de Camerún en particular y de África en general; y por otra parte, es un medio de consolidación y promoción de la virtud en dichas sociedades.

## RÉSUMÉ

Notre travail intitulé «Instancia narrativa e identidad cultural en *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pebro Pablo Viñuales y *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock » a consisté en une étude narratologique des différentes voix narratives dans ces deux romans ; c'est-à-dire, le narrateur et tous les éléments fondamentaux, à partir desquels il construit son récit. Pour cela, la première partie de cette étude s'est appesantie sur la présentation théorique de tous ces éléments à savoirs le narrateur et les techniques d'organisation du récit dans les deux romans. Ensuite, nous avons procédé à une lecture critique, thématique et idéologique de ces œuvres ; nous avons ainsi montré l'implication didactique de notre travail dans l'enseignement/ apprentissage de l'espagnol. De tout ce qui précède, il en découle que le narrateur est l'outil par excellence auquel ont recours les auteurs de ces œuvres, pour véhiculer leurs messages et idéologies. En effet, les récits présentés sont une expression de l'identité culturelle qui, d'une part, est une entrave à l'épanouissement et à la prospérité du Cameroun en particulier, et de l'Afrique noire en général ; et d'autre part, est un moyen de consolidation et de promotion de la vertu dans cette société.

## ABSTRACT

Our thesis which is entitled “Instancia narrativa e identidad cultural en *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro pablo Viñuales y *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock” is a narrative study of the various narrators in these two novels; that is the narrator and the main elements from which he builds his story. With this purpose in view, the first part of this study lays emphasis on the theoretical presentation of those important elements: the narrator and the layout techniques of the story in the two novels. Then, a critical, thematic and ideological analysis of the two novels was done. That helps us to point out the didactic implication of our study in the Spanish teaching/learning process. From the foregoing, the narrator stands as a crucial aid used by the authors of the said novels to convey their messages and ideologies. In fact, the two narrative histories are an expression of the cultural identity, which on the one hand is a hindrance to the blooming and the prosperity of Cameroon in particular, and of black Africa in general; and on the other hand, it is a tool that aims at strengthening and promoting virtue in the African society.

## ABREVIATURAS

- RAE: Real Academia Española
- N>P: Narrador superior al personaje
- N<P: Narrador inferior al personaje
- N=P: Narrador igual al personaje
- DD: Discurso directo
- DI: Discurso indirecto
- DIL: Discurso indirecto libre
- NB: nota bene
- P: página
- PP: páginas
- Sr: Señor
- Sra.: Señora
- JAPE: juventud de Acción Protestante y Evangélica
- PU: Prensa Universitaria
- SA: Sociedad Anónima
- Vol.: Volumen.

# ÍNDICE

DEDICATORIA -----	i
AGRADECIMIENTOS -----	ii
RESUMEN -----	iii
RÉSUMÉ -----	iv
ABSTRACT-----	v
ABREVIATURAS-----	vi
<b>INTRODUCCIÓN GENERAL-----</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: EL NARRADOR -----</b>	<b>6</b>
1.1    Las formas del narrador-----	6
1.1.1    el narrador omnisciente (N>P) -----	7
1.1.2    El narrador equisciente (N=P)-----	7
1.1.3    El narrador deficiente (N< P)-----	8
1.2    La focalización-----	8
1.2.1    La focalización cero -----	9
1.2.2    La focalización interna -----	10
1.2.3    La focalización externa -----	10
1.3    El estatuto del narrador-----	11
1.3.1    La relación del narrador con la historia contada-----	11
1.3.2    El narrador homodiegético -----	11
1.3.2.1    El narrador heterodiegético-----	12
1.3.3    Los niveles narrativos o del narrador -----	12
1.3.3.1    El nivel extradiegético-----	12
1.3.3.2    El narrador intradiegético -----	13
1.3.3.3    El nivel metadiegético-----	14
1.4    El discurso del narrador-----	14

1.4.1	El discurso directo	15
1.4.2	El discurso indirecto	16
1.4.3	El discurso indirecto libre	17
1.5	Las funciones del narrador	18
1.5.1	La función narrativa	18
1.5.2	La función rectora	19
1.5.3	La función comunicativa	19
1.5.4	La función testimonial	19
1.5.5	La función ideológica	20

**CAPÍTULO 2: EL NARRADOR Y LAS TÉCNICAS NARRATIVAS EN EL  
*ESQUELETO DE UN GIGANTE Y QUAND SAIGNE LE PALMIER***-----21

2.1	La focalización:	21
2.1.1	la focalización interna:	21
2.1.2	la focalización cero	28
2.2	Las formas del narrador	31
2.2.1	El narrador equiscente	32
2.2.2	El narrador omnisciente.	33
2.3	El estatuto del narrador.	35
2.3.1	La relación del narrador con la historia contada	35
2.3.2	Los niveles narrativos o del narrador.	39
2.3.2.1	El narrador extradiegético	40
2.3.2.2	El narrador intradiegético	40
2.3.2.3	El narrador metadiegético.	41
2.4	El discurso del narrador.	43
2.4.1	El discurso directo	43
2.4.2	El discurso indirecto	46
2.4.3	El discurso indirecto libre.	47
2.5	Las funciones del narrador.	49
2.5.1	La función narrativa	49
2.5.2	La función rectora.	49
2.5.3	La función comunicativa.	50

2.5.4 La función testimonial. -----	52
2.5.5 La función ideológica. -----	53
<b>CAPÍTULO 3: LECTURA CRÍTICA, TEMÁTICA, IDEOLÓGICA</b>	
<b>E IMPLICACIÓN DIDÁCTICA -----</b>	<b>56</b>
3.1 Lectura crítica -----	56
3.2 Lectura temática -----	60
3.2.1 Lectura temática de <i>El esqueleto de un gigante</i> -----	60
3.2.2 Lectura temática en <i>Quand saigne le palmier</i> -----	66
3.3 Lectura ideológica -----	71
3.3.1 La ideología en <i>El esqueleto de un gigante</i> -----	72
3.3.2 La ideología en <i>Quand saigne le palmier</i> -----	73
3.4 Implicación didáctica -----	74
<b>CONCLUSIÓN GENERAL -----</b>	<b>76</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL -----</b>	<b>80</b>

## INTRODUCCIÓN GENERAL

Dueño de la organización de su relato, el autor es quien da la orientación u organiza según su gusto la historia narrada. Para llegar a su fin, pasa por la *Instancia Narrativa* que evidencia la trama del relato. A partir de este momento, toda obra narrativa implica forzosamente la presencia de un narrador o muchos narradores. Si la narratología es la ciencia que se ocupa del relato en sus diversas formas, estudiar una obra narrativa consiste pues en evidenciar a partir de un análisis científico, todos los elementos que han permitido su realización. Eso pasa por un estudio pormenorizado de las técnicas narrativas, dentro de las cuales tenemos la instancia narrativa también llamada voz narradora o narrador, es la instancia productora del discurso; precisamente, el personaje o los personajes, la voz o las voces que cuentan la historia del relato. Es en este sentido que abunda José Romera Castillo, citado por Aka'a Ondoua Jean Paul en su tesina de D.I.P.E.S.II (1995), cuando dice lo siguiente:

El narrador es el agente de todo el trabajo de construcción del discurso literario, porque todos los materiales de este último nos están informando indirectamente acerca de aquel. El narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor: él es quien disimula, revela los pensamientos de los actantes, los hace en definitiva participar.

El narrador o los narradores puede(n) ser interno(os) o externo(s). Entonces, la figura del narrador es de suma importancia en la realización de un relato; dado que, toda la trama narrativa se desarrolla en torno a ella. Además, se nota con algunos teóricos que siempre existe una relación entre los valores y la institución literaria. Eso es lo que nos ha parecido importante llevar una atención particular a esta categoría textual. Por eso, nos proponemos reflexionar en el ámbito de esta tesina sobre la *Instancia narrativa e identidad cultural en el esqueleto de un gigante de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales y Quand saigne le palmier de Charly Gabriel Mbock*.

La elección de estos corpus no ha sido fortuita. En cuanto estudioso de la lengua y literatura española e hispano africana, nos interesa *El esqueleto de un gigante*. Primero porque el título de esta obra llama la atención y suscita una serie de preguntas: ¿De qué tipo de gigante se trataría? ¿Por qué dos escritores, uno africano (camerunés), y el otro europeo (español), para una obra? ¿Qué mensaje quisieran vehicular? Tales son las interrogaciones que nos hemos planteado a primera vista y han suscitado nuestra curiosidad para leer esta obra.

En cuanto al segundo texto titulado “*Quand saigne le palmier*”, nos ha parecido sorprendente que sangre una palmera. Y si es el caso, ¿qué podría llevar la palmera a sangrar? ¿Cuál sería la consecuencia de la sangre derramada por una palmera?

Por último, durante la lectura, nos hemos dado cuenta de que los dos autores parten cada uno de una historia en la que el narrador o los narradores vehiculan valores tradicionales, culturales y sociales específicos a África. Son pues allí tantos elementos justificativos que han contribuido a la elección de nuestro tema y de nuestros corpus.

En este estudio comparativo, nuestro trabajo consiste pues en llegar a un análisis pormenorizado de las diferentes voces narrativas presentes para una comprensión profunda de los corpus, mostrando cómo los autores se sirven de sus narradores para vehicular su ideología. Dicho de otra manera, ¿cómo se puede identificar la ideología del autor a partir del narrador? Pero antes de entrar en el meollo del asunto, nos parece importante dar a conocer la identidad de los autores y presentar brevemente el contenido de las obras en las que lleva nuestra investigación.

Charly Gabriel MBOCK es autor de *Quand saigne le palmier* (1989). Nació el 05 de enero de 1950 en Makai<sup>1</sup>, distrito de Ngog-Mapubi<sup>2</sup> en la región del Centro de Camerún. Titular de un doctorado de 3er ciclo de literatura francesa, ejerce como investigador en el Ministerio de la Enseñanza superior, de la Informática y de la investigación científica en Camerún. Además, es activista político, miembro del partido histórico UPC (Unión de las Poblaciones de Camerún). Es un escritor prolífico. En esta obra, se trata como dice el editor en la cuarta de cubierta, de un príncipe heredero que intenta suicidarse por una noche para escapar al oprobio que conocería al suceder a su padre, si se descubriría su esterilidad. Está salvado por poco de un ahogamiento, por uno de sus compañeros que así desafía las prescripciones de las costumbres en uso. Los dos jóvenes sacrifican un gallo, en un pacto de sangre que obliga desde entonces el prolífico a echar la mano a su compañero estéril. Una vez jefe del pueblo, después de la muerte de su padre, el nuevo jefe ofuscado por la gloria del poder, traiciona el pacto y la sangre grita la venganza contra él.

En lo que atañe a *El esqueleto de un gigante*, presenta una particularidad, por tener dos autores: Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales.

---

<sup>1</sup> Es un pueblo región del r centro Camerún, de la etnia bassa'a

<sup>2</sup> Es el distrito donde se encuentra el pueblo Makai

Camerunés nacido en Duala<sup>3</sup> (Camerún) en los albores de la independencia del país Robert Marie Johlio cursó el bachillerato en el Instituto de Bafusam<sup>4</sup>, otra ciudad del país, donde supo de su inclinación hacia las letras hispánicas. Después de su bachillerato, se matriculó en la Universidad de Yaundé I, donde se diplomó en la Facultad de Letras y, luego, en la Escuela Normal Superior de dicha Universidad. Trabajó como docente durante muchos años antes de ser nombrado como Inspector Pedagógico de Español en el Ministerio de la Educación Nacional de aquel entonces. Ejerce asimismo como profesor asociado en el Departamento de Español de la Universidad de Yaundé I.

En cuanto a Pedro Pablo Viñuales, es un amigo de Johlio, nacido en Urda, pequeño pueblo toledano, se licenció en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Becario de investigación en esta universidad, su tesina que versa sobre el cuento modernista hispanoamericano, le granjeó un Premio Extraordinario de Doctorado. Aprovechando la cooperación cultural española, ha permanecido tres años en Camerún, impartiendo clases de literatura hispanoamericana en la Facultad de Letras y en la Escuela Normal Superior de la Universidad de Yaundé I. una vez en Yaundé en 1994, los dos amigos deciden escribir, como dice el editor en su nota en la cuarta de cubierta: “la primera novela mulata camerunesa en lengua española.”. Hablando de lo que se trata en la obra, el editor añade que:

*El esqueleto de un gigante* recoge el viaje de dos protagonistas por el particular mundo de la brujería tradicional africana. En este universo se yuxtaponen dos modos de entender el mundo y también dos modos de narrar. En un relato donde lo tradicional trata de integrar lo mágico, donde la fantasía y la superstición se mezclan con lo real, el lector puede descubrir, si se pone a buscarlo, ese encuentro de culturas del que derivan múltiples interpretaciones.

El problema es la cuestión de la investigación. En cuanto a la problemática, es el conjunto de preguntas que se puede hacer en torno a un ámbito de conocimiento o un problema preciso. Pena-Ruiz la define en *Philosophie : la dissertation* (1986) como : « une interrogation définissant une recherche à entreprendre soit pour définir un résultat inconnu à partir des données connues, soit pour trouver un cheminement logique permettant d’aboutir à un résultat connu » o más bien : « système de questions et d’approches qui définit le sens du sujet en organisant de façon méthodique les domaines de réflexion les types de démarche et les points de vue possible dans une configuration théorique d’ensemble » Para Michel Beaud

---

<sup>3</sup> Es la capital económica de Camerún y es el distrito de la región del litoral.

<sup>4</sup> Es una ciudad de la región del oeste Camerún.

en *L'Art de la thèse* (2001) es « l'ensemble construit autour d'une question principale, des hypothèses de recherche et des lignes d'analyse qui permettent de traiter le sujet choisi ». Así pues, nuestro trabajo de investigación plantea el problema de la identificación de la identidad tradicional de un autor por medio de la instancia narrativa. Por eso, las preguntas siguientes orientarán nuestra reflexión: ¿Cuáles son los diferentes papeles de un narrador? ¿Cómo puede desempeñar el narrador el papel de transmisor de la cultura y de la tradición de un pueblo? ¿Cuáles son los diferentes valores que puede vincular el narrador en tal o cual obra? ¿Es el narrador el reflejo del autor?

Hablando de la hipótesis, es una afirmación provisional sugerida como la explicación de un fenómeno. *El diccionario de la RAE* (1995) versión electrónica de José Antonio Millán y Rafael Millán la define la hipótesis de trabajo como: “la que se establece provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella.”

En nuestro trabajo, que sea en *El esqueleto de un gigante* o en *Quand saigne le palmier*, la hipótesis que emitimos es que los autores se sirven de la instancia narrativa para presentar la identidad cultural africana, para situar el lector o el potencial receptor sobre la pertenencia geográfica del locutor y deja ver una diversidad de búsquedas y de valores fundamentales de la sociedad o de una sociedad.

Si el enfoque metodológico es el camino imprescindible para explicar y justificar el tópico, resulta imperativo para nosotros hallar un método propio a éste y que corresponda a las exigencias fundamentales de este trabajo. Entonces, el enfoque narratológico de Gerard Genette nos permitirá alcanzar los objetivos que nos hemos fijado para nuestro trabajo. También recurriremos al enfoque semiológico de Vincent Jouve de “effet de valeurs” que nos permitirá destacar los valores que vehicula el texto.

En un estudio comparado, analizaremos estos elementos estructurales en las dos obras elegidas, antes de destacar la construcción ideológica de los textos objetos de nuestro estudio. A este propósito, nos valdremos también del cuarto de los cinco tipos de comparación establecidos por Manfred Schmeling que, Adopta un punto de vista ahistórico y muestra un interés estructuralista. Se vale de las aportaciones de los métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y semiológicos, cuyo valor para la ciencia comparada de la literatura (que no es sólo historia) parece irrefutable. Así, la semiótica puede contribuir a la identificación de estructuras de diversos medios artísticos, o la psicocrítica puede servir de auxiliar a la comparatística.

Para llegar a las conclusiones deseadas, hemos dividido nuestro trabajo en tres capítulos. En el primer capítulo titulado *El narrador*, nos consagramos a la definición de los conceptos teóricos en relación con el narrador, eso es, la focalización, las formas del narrador, el estatuto del narrador, el discurso del narrador, y las funciones del narrador. En el capítulo segundo, se tratará del *narrador y las técnicas narrativas*, para destacar las similitudes y discrepancias que presentan estos conceptos previamente definidos en las dos obras. Por último, en el capítulo tres titulado *lectura crítica, temática, ideológica e implicación didáctica*, mostraremos en qué medida el narrador y las técnicas narrativas usados en las obras han sido importantes y sus límites; después, destacaremos los temas sobresalientes de estas obras y los valores fundamentales de la sociedad tradicional africana que transmiten. Por último, mostraremos en qué nuestro tema puede servir en la enseñanza/aprendizaje del español lengua extranjera. Eso es, la implicación didáctica de nuestro trabajo.

## CAPÍTULO 1: EL NARRADOR

Se entiende por narrador la instancia productora del discurso en un relato, es decir, la que se identifica a la que cuenta la historia en toda obra narrativa. Para Vincent Jouve (2000:77): «le narrateur est l'instance qui raconte le récit». Desde esta perspectiva, el narrador organiza y es portador del argumento de la historia a través de las diferentes voces que hace intervenir en la realización del discurso.

En efecto, es evidente que la instancia narrativa es al mismo tiempo la fundación y el armazón del relato. Sin embargo, la dificultad se sitúa a nivel de la confusión que se suele hacer de esta instancia a varios niveles. A este propósito, Gerard G. (1972:226) dice lo siguiente:

Cette difficulté se marque surtout par une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même sa spécificité : d'un côté, comme nous l'avons déjà remarqué, on réduit les questions de l'énonciation narrative à celle du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d' « écriture », le narrateur à l'auteur...

Respecto a todo eso, nos ha parecido importante pararnos un poco y mirar más de cerca esta instancia del discurso, para llevar un análisis profundo de ello. Para alcanzar nuestra meta, nos proponemos en este primer capítulo que constituye la parte teórica de nuestra monografía, presentar sucintamente definiéndolos, todos los conceptos básicos que se relacionan con la figura del narrador; es decir las formas del narrador, la focalización, el estatuto del narrador, su discurso y sus funciones.

### 1.1 Las formas del narrador

Nuestro trabajo, en esta parte, consiste en presentar los diferentes puntos de vista adoptados por un personaje particular. En otras palabras, se trata de contestar a la pregunta que Genette G. (1972: 203) plantea cuando dice: “quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?” o más bien, “qui voit” es decir quién ve en el relato. Vamos pues a valorar a qué nivel de conocimiento se sitúa el narrador a propósito de la historia que cuenta ¿sabe más, igual o menos que el personaje? A este propósito Genette (1972: 206) distingue tres perspectivas dominantes: el primero es el “Narrador omnisciente”, el segundo es el “Narrador equisciente” y el tercero es el “Narrador deficiente”. Jean Pouillon identifica respectivamente estas tres perspectivas por visión por detrás, visión con y visión desde fuera.

En cuanto a Tzevan Todorov, las esquematiza como siguiente: Narrador > personaje; Narrador = personaje y Narrador < personaje.

### **1.1.1 el narrador omnisciente (N>P)**

Como lo indica el símbolo N>P, es un narrador superior al personaje; tiene una visión y un conocimiento de los hechos, más ancha de la historia que cuenta que el personaje. Sabe lo todo en la historia narrada. Así pues, este narrador tiene un conocimiento del pasado, del presente y del futuro; descodifica los pensamientos de los personajes. En una palabra, como dice Enrique Anderson Imbert (1993:145): “el narrador asume el papel de un dios que lo sabe todo, capaz de analizar las acciones y los pensamientos de sus criaturas, sucesiva y simultáneamente, por fuera y por dentro”.

Notamos que este narrador no es el personaje; de ahí, el uso de la tercera persona refiriéndose al personaje.

### **1.1.2 El narrador equisciente (N=P)**

Aquí, el narrador está al mismo nivel de conocimiento de la historia que el personaje. Solo dice lo que sabe de los personajes y de los eventos de la historia contada, porque sabe lo mismo que dichos personajes acerca de sus acciones, su vida, y su entorno físico y real. Enrique Anderson Imbert (1993:146) lo llama “Narrador-observador” y lo define por lo tanto como:

El narrador [que] asume el papel de un observador ordinario. Puede describir el mundo objetivo en que están comprometidos los personajes; puede referirnos también lo que hacen y dicen esos personajes. Ese narrador sabe solamente lo que un hombre del montón puede saber sobre sus vecinos; se le escapa la totalidad de los acontecimientos y la secreta de la intimidad de los personajes.

Al igual que el Narrador omnisciente, el punto de vista del Narrador equisciente no es el de un personaje de la novela y por eso, cuenta mucho más los acontecimientos en la tercera persona. A veces, puede utilizar la primera persona para aludir a los acontecimientos experimentados, vividos o imaginados. J.P. Biezma (1999: 83) afirma a propósito que: “Yo cuento lo que ha vivido, visto o imaginado, sin pretender ir más allá de su experiencia”.

De modo general, el narrador equisciente narra en tercera persona para referirse al personaje de la historia contada y para ser más creíble. Pero también, puede ocurrir que tenga una experiencia de lo que cuenta, allí, puede recurrir a la primera persona del singular o del plural.

### 1.1.3 El narrador deficiente (N < P)

Gerard Genette (1972:206) aludiendo a aquel tipo de narrador, habla de “*récit objectif*” o “*behaviorist*”. En este tipo de relato, el narrador dice menos que lo que sabe el personaje, para hablar como Genette. Eso quiere decir que comparativamente al personaje, él tiene un conocimiento mínimo de la historia que cuenta. El personaje sabe más de dicha historia que él. Volviendo a Enrique Anderson Imbert (1993:147), lo llama “*Narrador testigo*”. Para él, es aquél que: “*participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos; pero lo que nos cuenta son las aventuras de otros personajes, más importantes*”.

En realidad, este narrador no inventa nada, no imagina nada, no penetra el pensamiento de los personajes, sólo se contenta de los acontecimientos vistos u oídos. Es un mero y simple reportero de los hechos que acontecen en la narración. No tiene la facultad ni de opinar ni de comentar, porque no actúa o no forma parte integrante de la trama, es como un simple espectador. Sin embargo, puede recurrir a unos medios escasos como el diálogo para penetrar el “*misterio*” de la conciencia del narrador.

## 1.2 La focalización

Es cuestión aquí de la perspectiva narrativa que Gerard Genette (1972: 203) considera como el segundo modo de regulación de la información, que procede de la elección o no, del punto de vista restrictivo. Para él, el problema consiste en saber o identificar el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa, y no la de saber quién es el narrador. Desde entonces, Linvelt (1981) afirma lo siguiente:

La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet percepteur : narrateur ou auteur. La perception se définit comme l'action de connaître, de percevoir par l'esprit et les sens. La perception narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à la question de savoir qui voit ?, mais implique le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif. Comme la perception romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perception narrative est influencée par le psychisme du percepteur.

Se emplea entonces el término perspectiva para el punto de vista, es decir, la focalización según la cual los eventos que componen la trama están percibidos y reportados o contados. La cuestión de punto de vista tiene que plantearse a todo lector de una obra narrativa. ¿Quién en una obra percibe las cosas o las situaciones narradas por el narrador?

Desde luego, existe tres tipos de puntos de vista diferentes cuyas apelaciones difieren según los autores. Nos proponemos de presentar estas diferentes apelaciones con sus autores en este cuadro:

<b>Autores</b>	<b>Pouillon</b>	<b>Todorov</b>	<b>Genette</b>	<b>Vitoux</b>
<b>Punto de vista</b>	Visión por atrás	Narrador superior al personaje	Focalización cero	Visión ilimitada
	Visión con	Narrador igual al personaje	Focalización interna	Visión limitada
	Visión por fuera	Narrador inferior al personaje	Focalización externa	Visión limitada

Nos serviremos en nuestro trabajo de la terminología de Gerard Genette en Figure III (1972:207); quien habla de *Focalización cero*, *focalización interna* y *Focalización externa*.

Según el nivel de conocimiento que el narrador tiene de un personaje o del grupo de personajes, de la historia contada, él intenta adoptar una perspectiva, más bien una “visión” o “punto de vista”. Si es claro que la novela es normalmente percibida por el novelista porque es él, el que la hace, su visión puede ser voluntariamente o no errónea. Por eso, necesita la presencia del narrador quién puede narrar él mismo o pasar por otros personajes a quienes va a ceder la palabra. A partir de este momento, como pregunta Gerard Genette (1993:146): “¿dónde pondrá los focos narrativos [...]?”. Contestamos a esta pregunta en el apartado siguiente.

### **1.2.1 La focalización cero**

Se habla de un relato de focalización cero, aquel en el que el personaje focalizador tiene una visión mosaico del segmento del relato o de sus personajes focalizados; los lugares en los que acontecen los eventos, así como el tiempo. Genette (1993:51) habla de “(el famoso “punto de vista de Dios”)” porque, el narrador aquí adopta la posición de un personaje que tiene una visión ilimitada de los acontecimientos que narra. Lo sabe todo, el exterior y el interior de los actantes; puede analizar y comprender sus diferentes acciones al mismo tiempo, y esto puede ser en lugares distintos. Enrique Anderson Imbert hablando de “las formas de la novela contemporánea” en *Teoría de la novela*, apunta al respecto que: “es el punto de vista del narrador-omnisciente” Nadine Tournel y Jacques Vassevière (2004:110) le llaman “le narrateur balzacien” porque es un narrador superior a los personajes. Es el que crea los

personajes y por lo tanto, los conoce hasta el mínimo detalle. A veces, se trata de no focalización a causa de la superioridad del focalizador en relación con todos los personajes.

### 1.2.2 La focalización interna

Es aquella focalización en la que el narrador comparte o tiene el punto de vista del personaje sobre el que se centra el relato. El narrador resulta como una especie de reflejo de aquel personaje. Sabe todo lo que manifiesta y hace éste, ni más ni menos. De modo general, el mismo narrador/focalizador se convierte en sujeto del relato en este tipo de narración. Es un narrador-protagonista. En la focalización interna, el narrador y su personaje saben lo mismo, tienen el mismo nivel de conocimiento, porque se sitúan en un mismo punto focal o foco, y perciben lo mismo y de la misma manera. Aquí, el personaje foco no debe ser descrito o visto del exterior; tampoco sus pensamientos y sus percepciones deben ser analizados por el narrador. Según Gerard Genette (1972:206-207) la focalización interna puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*.

Es *fija* cuando el relato está concentrado sobre un personaje; todo pasa por él. La perspectiva del relato está orientada hacia un personaje que en este caso es un narrador. Cuando es *variable*, el personaje foco alterna de uno a otro personaje en la trama. En otras palabras, puede haber muchos personajes focos y el personaje foco puede ser “A”, después “B” y más adelante “A” etc. En lo que atañe a la focalización *múltiple*, este tipo puede ocurrir mucho más en relatos de cartas. En esta forma, un mismo evento puede ser evocado muchas veces según el punto de vista de varios personajes epistoleros. Dicho de otra manera, muchos personajes –epistoleros pueden aludir al mismo evento en sus cartas.

### 1.2.3 La focalización externa

En esta forma de focalización el relato está presentado según el punto de vista de un personaje-testigo. De ahí, su otra apelación de “visión desde fuera” por (Jean Pouillon). Los hechos y los personajes están presentados desde fuera. Así pues, el narrador ignora todo acerca de los pensamientos de los personajes; no puede adentrarlos, porque no es protagonista, no interviene ni actúa en lo que acontece; es un mero observador, un testigo que cuenta sólo lo que ve y entiende; los personajes aquí son enigmáticos e inasequibles para el narrador. Gerard Genette (1972:207) lo dice cuando piensa que en este tipo de focalización, el héroe actúa delante de nosotros sin que no podamos acceder a sus pensamientos o sentimientos. Afirma lo siguiente: « Notre troisième type sera le récit à focalisation externe,

popularisé entre les deux guerres pour les romans de Dashiell Hammett, où le héros agit devant nous sans que nous soyions jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments, [...]»

Entonces, el narrador tiene un nivel de conocimiento inferior al del protagonista de lo que ocurre en la historia. Mientras tanto, el narrador queda objetivo en lo que cuenta, limitándose a los acontecimientos, a los sucesos observados; también puede ocurrir que comente dichos hechos sin comprometerse.

### **1.3 El estatuto del narrador**

En todo relato, el estatuto del narrador se define a partir de su relación con la historia que cuenta. Así, el narrador puede ser heterodiegético, u homodiegético. También este estatuto puede identificarse a través del nivel narrativo, es decir que el narrador puede ser extradiegético o intradiegético.

#### **1.3.1 La relación del narrador con la historia contada**

También llamada *persona del narrador*, la relación del narrador con la historia contada se comprueba según la presencia o la ausencia del narrador en cuanto personaje en la historia contada. Si está presente, el relato será homodiegético; si está ausente, el relato será heterodiegético. A este respecto, Gerard Genette (1972:252):

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'Education sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Blas ou Wuthering Heights). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.

#### **1.3.2 El narrador homodiegético**

En un relato cuyo narrador es *homodiegético*, éste es un personaje de la historia que cuenta. De hecho, su presencia es eminente en dicha historia. Siendo aquí un personaje de la trama narrativa. Así mismo, puede intervenir en cada momento en el relato. No obstante, la presencia del narrador en cuanto personaje, puede variar de intensidad de un relato al otro, de modo que, uno puede ser héroe en una historia y no en otra. Gerard Genette (1972: 253) afirma a propósito que: «l'absence est absolu, mais la présence a des degrés.». Desde entonces, distingue dentro del narrador homodiegético, dos variantes:

- El narrador autodiegético: es el que presenta el grado fuerte o superior del homodiegético. Este narrador es un héroe de la historia que cuenta, es un narrador-protagonista y por lo tanto, se sitúa al centro de la trama narrativa.
- El narrador-testigo: este narrador desempeña un papel secundario o de observador en la historia contada. Este narrador como el narrador autodiegético narra en la primera persona, pero se trata aquí del “yo-testigo”.

### **1.3.2.1 El narrador heterodiegético**

Eso es, en un relato donde el narrador no forma parte de la trama como personaje, es ausente. Si “hetero” significa otro y que “diegésis” equivale a historia, resulta pues que, un narrador *heterodiegético* es aquel que cuenta la historia del otro (personaje). Darío Villanueva (1989:170), citado por Ngo Njing Bibiane en su tesina de DIPES II habla del relato heterodiegético como: “aquel discurso cuyo narrador no pertenece a la historia (o diégesis) que se narra. También se puede, por lo tanto, atribuir este objetivo al propio narrador que posee esta característica fundamental”.

Eso quiere decir que el relato como el narrador, pueden ser *heterodiegéticos*. Un relato cuyo narrador está fuera de la historia que cuenta, es *heterodiegético* y un narrador que cuenta una historia en la que no actúa como personaje, también será *heterodiegético*. En una palabra, es un narrador extranjero de la historia narrada.

### **1.3.3 Los niveles narrativos o del narrador**

Según la situación del acto de la narración y el momento en que se cuenta este acto en el relato; según la consideración que tiene el narrador de los personajes de la narración, se distingue niveles diegéticos diferentes. A este respecto, el narrador se sitúa a una distancia diferente de lo que narra. Ya que, en cuanto narrador, *homodiegético* o *heterodiegético*, éste crea un mundo en el que se sitúa en un nivel diferente de los elementos actantes o que forman parte de la historia. Lo que les separa no es una distancia que se puede medir, sino una distancia abstracta. De modo general, Gerard Genette distingue tres niveles de la narración: el nivel *extradiegético*, el nivel *intradiegético* y el nivel *metadiegético*.

#### **1.3.3.1 El nivel extradiegético**

Es el nivel básico del acto narrativo. Partiendo del prefijo “extra” que remite a “fuera de”, nos damos inmediatamente cuenta de que el narrador, en este nivel, está fuera de la historia que narra, no forma parte de su narración como personaje. Además, la historia narrada

es una ficción, fruto de la creación de un autor, razón por la que el propio autor es extradiegético a lo que acontece. A este propósito, siendo el autor-narrador el propio inventor de su historia, él puede emitir un juicio para con los personajes, dar una explicación cualquiera acerca del relato, para orientar la historia. Es el caso en algunas obras de Balzac y Estendhal. Para hablar del carácter ficticio del relato a este nivel, Gerard Genette (1972:238) afirma que: «La rédaction par M. de Renoncour de «Ses Mémoires» fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira extradiégétique »

### 1.3.3.2 El narrador intradiegtico

Después de haber creado su historia, constituida de eventos, estos eventos son contados por un narrador; este narrador que cuenta los eventos que constituyen la trama narrativa al nivel básico es un narrador *diegtico* o *intradiegtico*, siendo dichos eventos mismos, *diegticos*. Por lo tanto, este narrador tiene que ser héroe de su propia historia, es decir que, es narrador-protagonista o cualquier personaje secundario de la intriga. El prefijo “intra” que alude a “dentro de” lo demuestra. Este narrador está dentro de la intriga, así como su destinador que también puede participar en la intriga, porque el narrador se dirige a un destinador, a un público real. Contando la historia desde dentro y siendo un narrador-protagonista, él conoce sus personajes, sus pensamientos, puede analizar y hasta explicar sus hechos y gestos, opinar sobre el relato. Es en efecto un narrador omnisciente.

Partiendo del estatuto del narrador en el relato, que se define por su relación con la historia contada, que puede ser *heterodiegtico* u *homodiegtico*; y su nivel narrativo que puede ser *extradiegtico* o *intradiegtico*, podemos destacar los cuatro tipos fundamentales de estatuto de los narradores siguientes:

- El extradiegtico-heterodiegtico: narrador al primer grado que cuenta una historia donde está ausente;
- El extradiegtico-homodiegtico: narrador al primer grado que cuenta su propia historia;
- El intradiegtico-heterodiegtico: narrador al segundo grado donde está generalmente ausente;
- El intradiegtico-homodiegtico: narrador al segundo grado que cuenta su propia historia.

### 1.3.3.3 El nivel metadieético

Es aquel relato que se encierra en el relato en primer grado, siendo él mismo un relato en segundo grado. Es decir que es un relato dentro del relato. Su narrador es héroe de su propio relato. Las relaciones que unen este relato al relato básico pueden ser de tres naturalezas, según clasifica Genette:

- Explicativa: el personaje narrador puede contar su propia historia o la del otro. Es una especie de analepsis en la historia que se cuenta, para llevar explicaciones en el relato. Muy a menudo, hay un pre-acontecimiento conocido por el auditorio, que culmina en el relato que se cuenta. De hecho, el público aquí es intradieético.
- Temática: se nota una ruptura a nivel del espacio y del tiempo entre la *metadiegesis*, es decir la historia del segundo grado introducida en el relato básico, y la *diégesis*, es decir el relato básico mismo. Puede haber contraste, por ejemplo (la desgracia de Ariane abandonada, en *Medio de alegres bodas de thétis*). También puede haber analogía, por ejemplo (como cuando Jocabel, en *Moyse sauvé*, vacila a ejecutar el orden divino y que Amram le cuenta la historia del sacrificio de Abraham).
- Implícita: Gerard Genette (1972:243) lo apunta en estas palabras:

Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégetique : fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction.

## 1.4 El discurso del narrador

Una de las definiciones que propone el *Diccionario de lengua española de la Real Academia* (1995) del término *discurso* es que es una “serie de palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente.” De ahí, el discurso del narrador puede ser entendido como el acto del habla producido por el narrador u otro personaje, actuando como tal en el relato. Dominique Maingueneau, (2011) citado por Maa Ngono Anne en su tesina de DIPES II habla de este discurso en los términos siguientes: « Appartiennent au discours les énoncés oraux ou écrits référés à l'instance d'énonciation, c'est-à-dire comportant des embrayeurs ».

Eso quiere decir que hay elementos lingüísticos (tiempos verbales, pronombres personales, adjetivos posesivos etc.) en el discurso que identifican a los que intervienen en la trama, que sea el narrador o los personajes. Lo que queremos hacer en esta parte de nuestro trabajo es analizar efectivamente la perspectiva, el ángulo desde el que el narrador se sitúa o

bien, su responsabilidad para con los enunciados. A este propósito, distinguimos el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre.

#### 1.4.1 El discurso directo

También llamado “estilo directo”, este discurso permite reproducir el mensaje expresado por una persona en un relato. En efecto, se trata de la reproducción del mensaje original tal y como ha sido producido por el propietario, sin añadir ni quitar nada, sin modificación ninguna. Que sea oralmente o por escrito, el estilo directo se caracteriza por algunas marcas lingüísticas identificables. Entre otras, podemos enumerar:

- **Las comillas:** el mensaje reproducido viene entre comillas, porque vuelve a ser una cita.

**Ej:** “No comento los comentarios”

- **El trozo o el texto reproducido está atribuido a su autor**

**Ej:** el presidente de la República camerunés declaró: “no comento los comentarios”

**NB:** este autor puede venir antes o después de la cita.

- **Los dos puntos:** introducen la cita y se sitúan antes de las comillas.

**Ej:** Medjo dijo: “los niños son como las bestias salvajes”

- Los verbos declarativos empleados por el narrador reproduciendo el discurso original, ellos anuncian la cita.

**Ej:** Medjo **dijo:** “los niños son como las bestias salvajes”

También estos verbos pueden venir después del discurso reproducido.

**Ej:** “los niños son como las bestias salvajes” **dijo** Medjo.

Dentro de estos verbos, declarativos, tenemos: afirmar, comentar, contar, decir, explicar, indicar, manifestar, señalar etc.

- **Los verbos que añaden información al mensaje original.** Entre otros, tenemos: gritar, reclamar, reprochar, subrayar, suplicar, susurrar etc.

**Ej:** el chico **suplicó:** “por favor déjame ir a ver a mi familia”

- **El cambio de tiempo y de personas:** eso indica la transición del enunciado histórico o del relato al discurso.

En realidad, con esto, el narrador quiere mantener una mayor distancia con el relato; por lo tanto, reproduce textualmente las palabras de los personajes para distanciarse de ellos y lograr una mayor objetividad.

#### 1.4.2 El discurso indirecto

Se llama también “*estilo indirecto*”. Como el estilo directo, consiste también en reproducir el mensaje expresado por otra persona en un relato. En este estilo, la reproducción del mensaje está asumida por el propio narrador que utiliza sus propias palabras. En vez de una reproducción Fiel como en el estilo directo, el narrador se apropia el enunciado y la hace suya a partir de una interpretación del discurso de base. Como en el discurso directo, el discurso indirecto tiene unos indicadores significativos.

- El enunciado se introduce con un verbo seguido de la conjunción “que”. Este verbo puede ser un verbo declarativo o un verbo que comenta o interpreta lo reproducido. Dentro de estos verbos, tenemos: aclarar, repetir, recordar, reclamar, observar advertir etc.

**Ej:** 1- el profesor repitió que los alumnos deberían estudiar.

2- el profesor afirmó que sus alumnos estaban en clase.

- Cuando se pasa del discurso directo al discurso indirecto, las comillas desaparecen.
- Se producen una serie de cambios que afectan al tiempo verbal y al modo, a los pronombres, a los deícticos de tiempo y de espacio.

**Ej:** 1- (E.D) Mobia declaró: “**te amaré** con todo **mi** corazón”

(E.I) Mobia declaró que **le amaría** con todo **su** corazón.

2- (E.D) “**ya he vivido aquí**” decía Mbarga

(E.I) Mbarga decía que **ya había** vivido **allí**.

- cuando se reproduce una pregunta, se utiliza la conjunción “si” después de “que”.

**Ej:** (E.D) mi madre me preguntó: “¿sabes cuáles son nuestros objetivos?”

(E.I) mi madre me preguntó **que si** sabía cuáles eran sus objetivos.

Con este estilo, el narrador mantiene menor distancia y se acerca más del relato y de sus personajes, incluyendo su discurso dentro del propio relato.

### 1.4.3 El discurso indirecto libre

Descubierto en 1887 por Adolf Tobler en la obra de Zola, es una estrategia que consiste en la reproducción de los contenidos de una conciencia (pensamientos, sentimientos, percepciones, palabras) en su propio espacio y su propio tiempo, por el narrador. Es una forma mucho más ambigua porque la experiencia del personaje es actualizada por el narrador que adopta, en parte, su sistema deíctico e inicia sus modos de decir. Así que, resulta difícil identificar cuándo habla el narrador y cuándo lo hace el personaje; a quien le pertenece tal o cual palabra. Se superponen en el mismo discurso dos situaciones de enunciación: la del narrador y la del personaje. Es lo que María Bobes Naves (1898: 20, 25,49) entiende por “superposiciones de voces” o de “polifonía”. Esta superposición de dos actos de enunciación confiere un carácter mimético al discurso directo.

Como otras características del discurso indirecto libre, hay la pérdida de la autonomía de los deícticos personales y de los tiempos verbales del discurso citado; de ahí, su semejanza con el discurso indirecto. Sin embargo, ¿qué diferencia hay entre el discurso indirecto libre (DIL), el discurso directo (DD) y el discurso indirecto (DI)?

En el discurso indirecto libre, el narrador no reproduce las palabras del personaje sino que adopta su perspectiva; no se utilizan marcos gráficos para introducir las palabras del personaje tales como guiones, comillas, verbos introductores como decir, afirmar etc. Se usa la tercera persona para referirse a la persona que habla, piensa o siente en vez de la primera persona; las expresiones deícticas personales que aparecen en el enunciado relatado al discurso indirecto libre jamás pueden tener el locutor relatado como base. De este modo, si hay deícticos de la primera y de la segunda persona, no representan los interlocutores del discurso citado, sino los del discurso citando. La subordinación del discurso citado al discurso citando es total, para mantener intactos las marcas enunciativas, los deícticos espacio-temporales etc., del discurso de base; el narrador se incorpora en el personaje y se expresa según su punto de vista. Hablando de esta diferencia entre el DIL y el DI, María Muñoz Romero (2000:287) dice que:

En effet, dans le DIL nous observons un procédé inverse à celui présenté dans le DI: au lieu de transposer l'énonciation du lecteur cité à sa propre énonciation, le narrateur qui cite au style indirect libre se transpose au « ici » et au « maintenant » de son personnage, et tente de reproduire sa façon de dire, de penser ou de percevoir. On n'attribue pas seulement des contenus, comme dans le DI, mais aussi des mots : on rapporte des sentiments, des pensées, des perceptions en imitant leur discours imaginaire.

**NB:** fuera del contexto, es difícil determinar el discurso indirecto libre, a causa del hecho de que incorporan dos voces diferentes o dos enunciados; el enunciado no puede ser enteramente atribuido al narrador, tampoco al personaje.

## **1.5 Las funciones del narrador**

Stendhal asimilaba una obra novelesca a una especie de espejo que se pasea a lo largo de la calle. Eso quiere decir que la novela es un reflejo de la sociedad en todas sus diversidades y todas sus formas. Eso quiere decir también que, cuando un novelista se pone a escribir, es para una causa social. Al revés, no todas las novelas se preocupan de la sociedad tal y como piensa Stendhal, pero todas tienen un impacto sobre el potencial lector; es decir que, el discurso del narrador está cargado de una serie de mensajes, papeles o roles. Es lo que se llama las funciones del narrador o mejor las funciones del discurso del narrador. Desde entonces, se puede notar que además de narrar, el narrador desempeña otros papeles fundamentalmente esenciales en la organización de la trama narrativa.

Partiendo del ejemplo de Jakobson quien identifica las funciones del lenguaje, Gerard Genette (1972) también distribuye funciones al relato; eso es, al narrador, según los aspectos del texto narrativo. Entre otras de esas funciones, tenemos la función narrativa, la función rectora, la función comunicativa, la función testimonial y la función ideológica. Analizar estas cinco funciones constituirá lo esencial del apartado siguiente.

### **1.5.1 La función narrativa**

Es aquella en la que se fundamenta la trama narrativa, porque es la que se encarga de la historia misma. Siempre revela una orientación. Se trata de contar lo que acontece, de relatar la historia, en un relato que permite al lector o al locutor sacar una moraleja. Esta función es imprescindible a todo texto dicho narrativo; con ella, realizamos la manera como acontecen los hechos en la historia, en sus diferentes etapas. Para mostrar la pertinencia de esta función en el texto narrativo, Gerard Genette (1972: 261) afirma:

Le premier de ces aspects est évidemment l'histoire, et la fonction qui s'y rapporte est la fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort tenter de –comme l'ont fait certains romanciers américains- de réduire son rôle

### **1.5.2 La función rectora**

Esta función alude a la manera como el narrador estructura, u organiza, dispone el relato. Se llama también función metanarrativa. Ella permite al narrador organizar el relato en el que encierra y alterna narración, descripción y palabras de los personajes. Con facilidad, el narrador comenta el relato y su organización interna donde alterna, en el mismo texto, varios tipos de discursos. Los aspectos del relato a los cuales se interesa este discurso son entre otras las articulaciones, las conexiones, las inter-relaciones que confieren al discurso una cohesión y una coherencia en las ideas o eventos que lo constituyen en su conjunto. Vincent Jouve (2003:85-86) afirma que: « Il y a une cohésion super structurelle du récit, une organisation des séquences et des événements qui fait sens en elle-même. La structure de l’histoire est toujours une « forme-sens ». ». También, añade que : « Tout texte a bien sur la possibilité ou bien de favoriser ou bien de remettre en cause cette lisibilité en perturbant la narrativité ». En esta función, la estructura del relato le confiere un sentido.

### **1.5.3 La función comunicativa**

Aquí, el narrador se dirige directamente al lector o al narratario, es decir que alude mucho más al receptor y de ahí, el uso recurrente de la segunda persona. Con este aspecto del relato, se establece una relación entre el narrador y el narratario que puede ser presente o ausente, real o ficticio. Como hemos dicho en las líneas que preceden, el narrador orienta su discurso hacia el interlocutor. Por eso, estamos en una situación narrativa que lleva el narrador a mantener un contacto permanente o interactivo con el narratario, para asegurarse de la efectividad del mensaje que transmite. Esta interacción puede ser real o ficticia. Eso integra en la función comunicativa la *función fática* que permite al narrador comprobar el contacto, y la *función conativa* que le permite influir en el destinatario. En unas y cuantas palabras, esta función privilegia la comunicación y por lo tanto, es de suma importancia en las novelas en cartas.

### **1.5.4 La función testimonial**

Centrada sobre el certificado, ella manifiesta el grado de certeza o de distancia (la relación) que mantiene el narrador “vis-a-vis” de la historia que cuenta. Esta función está orientada hacia el narrador mismo, es lo que lleva Jakobson a llamarla función “*emotiva*”. La relación del narrador con la historia que cuenta aquí puede ser afectiva, moral o intelectual y puede volverse a un simple testimonio, sobre todo cuando el narrador quiere mostrar la

veracidad de su información, indicando sus fuentes o cuando alude a sus propios recuerdos o sentimientos.

### **1.5.5 La función ideológica**

Con esta función, el narrador que es la autoridad enunciativa, hace directa o indirectamente, a través de sus intervenciones, una forma de juicio explícito de valores que generalmente se hace a través de unas máximas intemporales, proverbios o citas, proponiendo juicios sea para hacer la sátira de unos vicios sociales, sea para inculcar unos valores éticos, necesarios en la vida humana. A partir de estos juicios de valores, el relato reviste una perspectiva esencialmente didáctica con el objetivo de poner de relieve unas prácticas o realidades sociales loables a guardar, o negativas a desterrar para esperar alcanzar una sociedad “ideal”.

## **CAPÍTULO 2:** **EL NARRADOR Y LAS TÉCNICAS NARRATIVAS EN *EL ESQUELETO DE UN GIGANTE Y QUAND SAIGNE LE PELMIER***

Después de haber puesto las bases fundamentales del tema de nuestro trabajo, nos empeñaremos en este capítulo en poner en práctica, en nuestro corpus, las diferentes nociones previamente definidas. Se tratará pues de mostrar cómo funciona la focalización, cuales son las formas del narrador, su estatuto, su discurso y sus funciones en las obras que constituyen nuestro corpus. Destacaremos entonces los puntos convergentes y divergentes de ambas obras.

### **2.1 La focalización:**

Como ya mencionamos en el capítulo sobre las bases teóricas, la focalización es uno de los modos de regulación de la información en la obra narrativa e incluso, Gerard Genette la califica de segundo modo de regulación de la información. Según Genette, es la focalización la que nos permite saber cuál es el personaje cuyo punto de vista condiciona la perspectiva narrativa. Tzvetan Todorov (1979: 147) declara al respecto que: “En lisant une œuvre de fiction, nous n’avons pas une perception directe des événements qu’elle décrit. En même temps que ces événements, nous percevons bien que d’une manière différente, la perception qu’en a celui qui raconte”.

De modo general, se distingue tres tipos de focalización a saber la focalización cero, la focalización interna, y la focalización externa según la terminología de Genette. En nuestro corpus constituido por *El esqueleto de un gigante* y *Quand saigne le palmier*, tenemos principalmente dos focalizaciones: la focalización interna y la focalización cero.

#### **2.1.1 la focalización interna:**

En la primera parte así como en la última de *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales, la focalización es interna. La perspectiva narrativa tiene una relación particular con el narrador; ya que tenemos aquí una narración en forma epistolar. El narrador se sirve de una serie de cartas dirigidas a su “hermanita” para contarle su viaje de Paris a Yaundé, de Yaundé al pueblo Bangang y del pueblo Bangang a Yaúnde. Por eso, la historia contada es vista por los ojos del mismísimo narrador que es protagonista de dicha historia. Los eventos están vistos por un narrador interno, presente en las escenas contadas. Se trata de un personaje-narrador, Francisco, que tiene una visión limitada de la realidad, pues,

su voz narrativa no dice más que lo que percibe o por lo menos, lo que percibe el personaje. Su conocimiento de los hechos es limitado a lo que él, en cuanto personaje focalizador, percibe, entiende o ve. Desde luego, se nota que este narrador, como lo define Genette, tiene un grado de conocimiento igual al de los demás personajes; no sabe ni más ni menos que lo que saben los demás personajes. Eso se puede averiguar en este extracto:

Al pie de este acantilado del aire, sobre este pulido suelo de aeropuerto, me he dejado escurrir con mi maleta, nervioso y torpe, hasta el mostrador. Apenas he tenido el tiempo justo de llegar a facturar el equipaje, pues no quedaba nadie a la cola. Ya con la tarjeta de embarque, he corrido hacia la puerta indicada y, escribiéndote desde esta sala, espero la hora convenida. De un lado a otro de los altos muros geométricos rebotan voces de metal. La gente a mi alrededor reacciona y se detiene, pasea, corre, se remansa. Quiero descubrir la causa de cada uno de sus gestos, la intención de cada movimiento y me entretengo haciendo malabares con unas pocas ideas vagas.  
(p.10)

Como dice Genette (1972:206): « le narrateur ne dit que ce que sait le personnage ».

De las tres formas de focalización interna que presenta Genette a saber *la fija*, *la variable* y *la múltiple*, se trata mucho más de la *focalización fija*. Aquí, todo el relato está centrado sobre el personaje de Francisco. Es quien orienta toda la trama narrativa. Todo pasa por él, porque él lo ve todo y participa a la acción; luego, cuenta lo visto y lo vivido. Es pues un personaje-protagonista que cuenta su propia historia y la de los demás personajes que comparten su entorno. Lo hace desde una descripción minuciosa de los lugares acontecimientos. Empieza por presentar a su interlocutor el aeropuerto de Paris, su estancia en el avión, así como sus actuaciones en estos lugares. Después, habla de su llegada a Yaundé que describe con muchos detalles, el comportamiento de los ciudadanos de Yaundé y sus modos de vida. Por último, hace lo mismo con el pueblo Bangang.

Como marcas enunciativas de dicha focalización, tenemos los siguientes:

- los pronombres personales sujetos y complementos, los pronombres posesivos y los adjetivos posesivos y verbos en la primera persona:

“me he dejado escurrir con mi maleta...” (p.10)

“Me doy cuenta de que mis sentimientos están erizados, alerta.” (p.16)

“Salimos del aeropuerto cuando comenzó una danza tormenta que me sorprendió.” (p.15)

“...artista-sociedad para él, artista-individuo para mí” (p.14)

“es como si yo mismo me fuera disolviendo” (p.16)

“¿Soy yo eso que tanto barullo provoca?” (p.19)

“delante mío veo colinas pobladas de verdes brillantes, una vegetación de entre la que sobresalen diferentes palmeras” (p.18)

“a poco advertí mi nombre mezclado a las canciones, junto al de Blondel y Thomas” (p.104)

“...como ardillas de aquella fábula que nos contaba la abuela.” (p.10).

“a nuestra izquierda sobre el desnivel del terreno se alzaba un extraño árbol” (p.28)

- los pronombres personales sujetos y complementos, y los verbos en la segunda persona:

“No sé si me entenderás cuando te digo estas cosas en estilo telegráfico” (p.14)

“Ya supongo que a ti esto no te interesa lo más mínimo y quieres que te consigne cosas más entretenidas” (p.14)

“Lo cierto es que si te pusieras a buscarlo, resultaría difícil que encontrases en un mapa el punto exacto donde se encuentra el pueblo Bangang...” (p.26)

“Te escribo sentado en una banqueta bambú que un tal Blondel me ha traído” (p.23).

-los pronombres personales sujetos y complementos, los pronombres posesivos, los adjetivos posesivos y los verbos en la tercera persona del singular y del plural:

“quiero descubrir la causa de cada uno de sus gestos...” (p.10)

“Mientras estas muchachas se dedicaban a mirarme de arriba a abajo, entre risitas que me sonaban como insectos en verano otros familiares se iban sumando a la recepción.” (p. 28))

“...artista-sociedad para él, artista-individuo para mí.” (p.14)

“Cuando le pregunté dónde quedaba su pueblo y me dijo que era un pueblo bamileké” (p.22)

“...la otra estaba tan muerto de miedo que no pudieron hacer que se sentara, amarrándola sólo por el cuello.” (p.24).

También en el resto de la obra, tenemos la focalización interna en que los mismos personajes cuentan lo que acontece en la historia donde ellos mismos actúan constituyéndose así en falsos héroes o falsos protagonistas. Si es claro que estos personajes-narradores hablan de si mismos, también hablan de los demás personajes del relato. Nos encontramos así ante una focalización variable, porque los narradores cambian según los episodios del relato. Así pues, se puede encontrar a varios narradores-protagonistas que orienten la trama. En el segundo capítulo por ejemplo, tenemos el narrador principal equisicente que nos presenta a tres personajes, a saber Francisco, Blondel y Thomas. Al principio, es una voz principal que cuenta todo lo que acontece con estos tres personajes. A continuación, vemos a Thomas que

interviene durante un largo tiempo para explicar a Francisco que quiere saber sobre el fenómeno de la “vampirización”. Más adelante, en los capítulos tres y cuatro, la historia está centrada sobre Pokum, primogénito de la familia de Ndé y autor de muchas muertes en el pueblo Bangang a causa de sus prácticas místicas. Aquí, el mismo Pukum actúa como narrador pero los demás personajes también. Y, de vez en cuando, tenemos falsos héroes tales como Melí el hermanito de pu.kum, Tatia, Kuefu, el señor don Gorila, la menioleca la vidente, Hadou etc. que actúan no solo como personajes-narradores, sino que a veces, la historia se centra sobre ellos. Por todas estas razones, podemos hablar de la focalización variable.

A lo que atañe a *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock, la focalización es esencialmente interna. En efecto, se nos cuenta las desventuras de Nyenb Bitchoka, un joven que debe suceder a su padre al trono como jefe del pueblo; pero por ser estéril y por haberlo escondido a su padre así como a todo el mundo, intenta suicidarse por ahogamiento para escapar a la vergüenza de la gente si descubriera su esterilidad. Sorprendido en su malo acto por su compañero Lién, éste salva la vida a Nyemb Bitchoka quien le pide ayuda para escapar a la vergüenza. Los dos muchachos sacrifican un gallo en un pacto de sangre que obliga Lién a socorrer a Nyemb Bitchoka. Llegado a la cabeza del pueblo después de la muerte de su padre y cegado por la gloria del poder, el nuevo jefe viola el juramento y la sangre traicionada clama venganza. De ahí, sus desventuras. Aunque haya una voz principal que cuenta los hechos, se nota la presencia de muchos otros personajes-narradores y protagonistas en la historia de ahí, el fenómeno de “Yuxtaposición de discursos” según María Del Carmen Bobes Naves. De hecho, los narradores, en esta obra, tienen el mismo nivel de conocimiento que los demás personajes. Son unos narradores equiscientes, con una visión limitada es decir que actúan como unos meros y simples reporteros de los hechos. Eso se puede averiguar en este extracto:

Il lui échappa un autre cri, moins aigu que le premier, mais bien plus saisissant, car la mort entreprenait de le baillonner. Le coq s'ébattait, titubait. Il s'aidait de ses ailes dépouillées; il s'effondra sous un palmier. Quand peu après il parvint à lever la tête, son regard accusateur fit un cercle puis échoua sur un enfant. Le javelot que ce dernier tenait dégouttait encore de sang. Le coq tenta de se relever, on eut dit dans un sursaut de colère ou par un désir de vengeance. Mais il retomba sur sa queue, émit une plainte, son dernier cri...  
(p.07)

De las tres formas de focalización establecidas por Genette, se observa en esta obra la focalización variable, porque aquí, el personaje focalizador varía según los episodios de la

trama. En el primer capítulo por ejemplo, el personaje focalizador alterna entre Nyemb Bitchoka y sus compañeros Lién, Mboua, Ndébi y Mbeleck. A modo de ejemplo, tenemos estos extractos: « Nyemb Bitchoka ne trouva rien à répondre à sa mère. Il haussa paresseusement les épaules et se traîna hors de la case. ». (p.11) y Más lejos:

Mboua n'avait jamais réussi à cultiver toutes ses terres en une saison, aussi laissait-il toujours une partie en friche. [...]. Mboua limitait le terrain que l'autre exploiterait pendant la saison des semailles. Du vin de palme coulait à seaux ; on scellait ainsi le contrat verbal. Aux dires de la majorité, Mboua était un cœur généreux et un bras vigoureux. Il avait néanmoins sollicité la collaboration de ses amis d'enfance, car cette année, disait-il, toutes ses terres seraient mises en valeur. Des quatre hommes : Lién, Ndébi, Mboua et Mbeleck, personne ne manquait. Mboua souffla de nouveau dans la corne de buffle ; c'était le signal de la mise en route vers les plantations. (p.11)

De estos cuatro protagonistas se tratará a lo largo de este último episodio de la primera parte de la obra. Este cambio de personaje focalizador es notable a lo largo de la trama narrativa. Entonces, aunque haya una voz narradora implícita, buena parte de los hechos en esta obra es contada desde la perspectiva de varios narradores-personajes que actúan como héroes-narradores.

Las marcas deícticas de esta focalización en el texto son entre otras:

-los pronombres personales sujetos y complementos, los pronombres posesivos, los adjetivos posesivos y verbos en la primera persona:

«Mère, j'ignore pourquoi, mais j'aime voir le coq gigoter au bout de mon javelot. Ce sang rouge...l'éclat de ce sang sur les plumes et dans la poussière...tu ne me le refuserais pas d'exercer mon bras ?... » (p.10)

« Petit père, es-tu donc si ému ?... avant d'avoir ton Age, je faisais parler de moi parmi les femmes. Jamais une mouche ne se posait sur le museau du chien. Toutes les femmes qui m'ont approché ont eu leur part. Mais toi, mon fils, je me demande ce qui te retient. » (p.21)

« ...tu as voulu me perdre en m'exposant aux injures de mes administrés » (p.69)

« Fils, qu'est-ce que la magie chez nous sinon la vie quotidienne ? Nos ancêtres habitent sans doute cette fontaine...ce sont peut-être nos pères qui nous retiennent près d'eux pour un temps chaque fois que nous sommes en déplacement vers les Lôg Témb... » (p.33)

« Nos pères disaient que le perroquet a perdu sa raison à force de jacter » (p.36)

-los pronombres personales sujetos y complementos, los pronombres posesivos, los adjetivos posesivos y verbos en la segunda persona:

« Fils de mon père, je n'affirme pas que tu as fait certaines choses. Mais il y a déjà trop de rumeurs dans ce village pour que je ne t'en parle pas. On dit des choses qui te concernent. Si cela se vérifiait que deviendrais-tu? » (p.14)

«...d'ailleurs l'exemple de sa mère est une garantie pour toi et pour le village » (p.20)

« Fils, on me dit qu'elle est très belle, ta femme... » (p.34)

« Rien ne vous manque chez moi » (p.62)

« ... Réfléchis avant de parler. Tu ne pourras plus revenir sur tes mots... » (p.69)

-los pronombres personales sujetos y complementos, los pronombres posesivos y los adjetivos posesivos de la tercera persona:

« Quand il rattrapa ses compagnons d'âge, ceux-ci se rassemblaient déjà au lieu habituel. » (p.11)

« La vérité 'était érigée, imprévue, coupante et mortelle comme un écueil. Lui, qui comme une pirogue sur les flots s'était laissé entraîner dans sa vie irréaliste et fluide, avait brusquement pris conscience de la vérité » (p.29)

« ...Bikop renoua son pagne... » (p.36)

«Sa voix était celle d'un homme qui veut se convaincre de ses propres paroles. Cependant Bitchoka avait trop appuyé sur « rien » pour que son assurance n'en devînt aussitôt douteuse. Il porta ses deux mains à gorge comme pour en extraire une écharde. Puis se hâta vers sa case » (pp.62-63).

Todos estos ejemplos que acabamos de enumerar y otros más, atestiguan de la focalización interna en nuestro corpus. Todos estos extractos de textos demuestran el nivel de conocimiento de los hechos por narradores-protagonistas y los demás personajes. Además, son estos protagonistas que orientan la perspectiva de la trama narrativa, ya que participan en la acción. También nos hemos servido de estos trozos para mostrar el uso de algunos indicadores deícticos como los pronombres personales sujetos, los pronombres y adjetivos posesivos y los verbos de la primera, segunda y tercera persona del singular y del plural como señales de la focalización interna.

Dado que los eventos que acontecen en la narración a focalización interna son narrados según el punto de vista, de un narrador-testigo que cuenta lo que ve, percibe y siente

porque es interno al relato, él puede usarse también de otros indicadores que indiquen sobre su nivel de conocimiento o de acercamiento a la historia contada. Ésos pueden ser verbos, adjetivos, enunciados etc. relacionados con los sentimientos, la declaración o afirmación, la cognición o el conocimiento... A modo de ejemplos en *El esqueleto de un gigante*, tenemos los siguientes:

“al pie de este acantilado del aire, sobre este pulido suelo de aeropuerto, me he dejado escurrir con mi maleta, nervioso y torpe, hasta el mostrador” (p. 10)

“Sabes que entre Alberto y yo nunca ha existido una amistad particularmente estrecha” (p.11)

“Ya ves lo que son las cosas, al mismo tiempo que reniego de mi ajetreada vida urbana, no me gustaría perderme el extremo de la última película de Trueba y me reprocho no haber grabado el Windows 95 que tenía que haber devuelto a Fernando...” (p.11)

“...en este aeropuerto parisino, me ha aumentado la impresión de no hallarme en ninguna parte...” (Pp11-12)

“Me está entrando sueño” (p.13)

“Antes de que lo olvide, debo tomar el “Resochín”” (p.13)

“no sé si me entenderás cuando te digo estas cosas en estilo telegráfico” (p.14)

“Continuando con el episodio de mi paseo, me ha dado vergüenza y miedo sacar la cámara para hacer fotos...” (p.20)

“No pudo menos que sorprenderme, pero no creo que él tenga muchos más. Como digo, las relaciones familiares no dejan de resultarme, extrañas.”(p.23)

Como ejemplo en *Quand saigne le palmier*, podemos enumerar entre otros, los siguientes:

« Mère, j’ignore pourquoi, mais j’aime voir le coq gigoter au bout de mon javelot. » (p.10)

« Je sais cependant que le chef de groupement ne pardonne pas à ceux qui médisent des autres. » (p.14)

« Fils de mon père, maintenant qu’on y pense. » (p. 16)

« Je suis prêt, père. » (p.19)

« Qu’on mette donc l’antilope en présence du lion. On verra bien si elle tient encore à se faire la proie du fauve. J’ai dit » (p.37)

« Nos pères disaient que la palabre des sages ne dure guère longtemps... et je sais combien sages sont mes frères Lôg Témb. » (p.47)

« Non grand chef ! Je ne dis du mal de personne... » (p.78)

« Non plus je ne pense du mal de personne » (p.78)

« ...je ne sais pas...tu es le chef du village. Que dois-je dire d'autre ? » (p.78)

« Je ne crois rien, o chef. Rien en dehors de ce que tu décides... » (p.78)

Con todos estos ejemplos, los narradores nos dan a conocer no sólo sobre la localización y el tiempo de los acontecimientos, sino también sobre su posición de acercamiento para con dichos acontecimientos. Eso también es típica de la focalización interna. Sin embargo, si la primera y la última parte de *El esqueleto de un gigante* están en focalización interna, ¿qué es del resto de la obra?

### 2.1.2 la focalización cero

En lo que reza con el resto de la obra de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales, es decir las partes II, III, IV y V, están esencialmente en la focalización cero. En estas partes, los narradores son omniscientes, conocen no sólo de memoria, sino también a través de los gestos y hechos, lo que hacen, viven, y sienten sus personajes. Eso quiere decir que estos narradores tienen una visión de dios y por eso, pueden comprender, comentar y analizar lo que acontece en la historia. Como demuestra el ejemplo siguiente:

La mirada del blanco sobre su anfitrión se transformó entonces por completo. Ahora se explicaban algunas cosas, como por qué habían tenido que hacer tantas visitas la noche anterior y por qué todos le daban tan grandes muestras de respeto al recibirle. Aquel que conocían bebiendo en un bar de Yaúnde, ese hombre más bien pequeño, sencillo y con risa fácil e infantil, se engrandecía ante sus ojos por momentos, como si ahora ostentase sobre todo un extraño poder. (p. 32)

Además de poder analizar y comentar los hechos que acontecen en la historia, también pueden ver lo escondido, analizar o comentar los pensamientos de sus personajes, es decir que pueden adentrarse en su mente:

Una vez allí, aquél comprobó que, en efecto, como se lo había prevenido en un principio, Thomas debía pararse a cada rato para saludar a la gente. Él se entretenía ideando lo que cada frase significaba. Pensaba, así, que algunos le estaban reprochando sus largas temporadas fuera del pueblo, que otros aprovechaban para exponerle sus problemas, y que los más, según su imaginación le dictaba, hacían un repaso retórico a toda la familia. Y recíprocamente, esto le parecía bastante plausible, se interesaban por la salud. (pp. 37-38)

En este trozo, el narrador entra en la mente de su personaje Francisco. Ve que él había imaginado que al llegar al pueblo, Thomas se pararía en cada rato para saludar a la gente. Una vez que esto acontece, él analiza y comenta lo que piensa Thomas de los Bangangueses que saluda. Asimismo, el narrador, además de conocer interiormente a sus personajes, los conoce también por fuera es decir físicamente. Valga la siguiente ilustración: “la mala suerte hizo que el primogénito de Ndé fuese Pukum, todo un hombretón al crecer a quien la naturaleza no había escatimado perfecciones en lo físico, a no ser que la nariz tronchada por una pelea y una frente hundida y corta le afeaban el rostro.” (p.51)

Y lo siguiente: «De una segunda esposa, sucedía a Pukum su hermano Melí, no muy alto y poco relevante en cuanto a energía física.» (Pp.51-52).

De esta forma, el narrador hace el retrato del primogénito de Ndé que debe suceder a su padre, pero que no encuentra la aprobación de sus próximos, a causa de su carácter incómodo; y el de su hermano menor que suscita la admiración de todo el mundo. Por supuesto, podemos atestiguar también que el narrador conoce hasta el pasado de sus personajes. Dice pues en este analepsis, hablando de Pukum el primogénito de Ndé:

Este hijo parecía llamado a provocar desde su nacimiento la desgracia de su padre. Si la primera de ellas fue involuntaria, al causar la muerte de la madre durante el parto, las muchas faenas que siguieron, ya de jovencito, lo señalaron como persona poco merecedora del aprecio colectivo. (p.51)

Además de conocer el pasado de sus personajes, el narrador incluso conoce en profundidad su vida presente y futura; en este sentido, adivina quién será el sucesor de Ndé después de su muerte:

Por si la funesta realidad no se presentase ya lo bastante terrible, la ausencia del progenitor planteó el problema de la herencia. Bien poco podía él imaginar que en la reunión con los notables, mientras Pukum se exhibía con un aire tan guerrero y autosuficiente que no dejaba resquicios a la duda, iba él a resultar el elegido, ¡nombrado el heredero! (p. 52-53)

Se nota aquí que el narrador tiene una visión ilimitada, superior a la de sus personajes porque llega a prever el futuro de estos personajes.

Del mismo modo, el dominio del relato del narrador también se nota en la manera como describe algunos lugares donde se verifica la escena. Hablando por ejemplo de la vivienda del jefe Ndé, dice:

Como todas las haciendas de su importancia, ésta tenía también su lugar sagrado, su pequeña choza detrás de la vivienda, el panteón en el que

conservamos los cráneos de los muertos familiares quienes aún no acabamos de adoptar otras costumbres extrañas. (p.50)

Todo lo dicho hasta aquí muestra a pedir de boca, que el narrador o los narradores en este relato tienen una relación estrecha con los hechos contados así como sus personajes y los lugares donde se desarrollan. O lo que es lo mismo, los narradores forman parte de la historia que cuentan. Otro ejemplo de esta participación del narrador en la historia contada es esta afirmación:

Desde luego las prédicas de las religiones importadas para que los aldeanos evitemos consultar a los hechiceros y a todo lo que se dicen capaces de hablar con las almas de los muertos no tuvieron un efecto inmediato. En aquella época la brujería y las prácticas mágicas, aún más que hoy, era cosa usual. (p. 73)

En este trozo, el narrador hace una afirmación sobre la posición de los bangangueses acerca de la brujería, y de unas prácticas tal como la consulta de los hechiceros que forman parte de su tradición. Con el uso de la primera persona del plural, se nota pura y simplemente que el narrador también forma parte de este pueblo.

Con estos diferentes ejemplos que acabamos de dar acerca de la focalización cero en la segunda parte de *El esqueleto de un gigante*, podemos decir que los narradores en esta parte de la obra, son narradores omniscientes, Tzvetan Todorov (1966: 141), capaces de ver a través de las paredes de la casa como de los cráneos de sus personajes héroes. Eso se nota en la manera como narran lo que acontece con toda pertinencia, describiendo pormenorizadamente los lugares donde acontecen los hechos, analizando y explicando a veces lo que ocurre en la mente de sus personajes, haciendo un flash-back y una proyección en sus vidas, y por último afirmando su presencia efectiva en el desarrollo de los acontecimientos.

Respecto a *Quand saigne le palmier*, todo lo que acabamos de mencionar acerca de la focalización cero en *El esqueleto de un gigante*, se encuentra en esta obra. Primero tenemos a un narrador principal, fuera de la historia que cuenta, pero que tiene una visión de Dios. Eso se nota a partir de su manera de describir los hechos con mucha precisión y certeza, y de la posibilidad que éste tiene de adentrarse en los pensamientos de los personajes, analizar y comentarlos. Los extractos de textos siguientes sirven de ejemplos, para demostrar la pertinencia de lo que acabamos de decir.

Peu après les quatre bustes se mirent en place. Mboua récita quelques paroles hiératiques. Tous entonnèrent une incantation dédiée aux lares des ancêtres. Le coutela aiguisé au fil renvoyait un éclat incisif. Le bâton d'appui dans la main gauche, chacun se plia. Le bras partit. La machette ne retardait à aucun

arbuste. Une pierre rencontrée s'ébréçait dans un jaillissement d'étincelles, lucioles diurnes tôt allumées et tôt éteintes. Le soleil montait. L'arbuste tombait, coupée à sa racine. L'herbe s'affaissait ; les feuilles mortes se détachaient d'elles-mêmes. Le bras se relevait et repartait, pour se relever et repartir. Les torsos luisaient de transpiration. Un vent timide venait rafraichir ces visages tendues à observer pour le voisin, et ces bras occupés à produire pour l'autre s'élançaient dans un geste dont la simplicité rechaussait la grâce. Tout dans ces mouvements traduisait une même volonté de solidarité. (pp. 11-12)

Et Bitchoka eut droit à sa solitude. Il pensa au dernier égard du à quiconque tombait sous la loi des Anciens. Le lendemain serait le jour du voyage, la date fatale. (p. 23)

Bitchoka s'interrompit. Il ramena ses deux bras entre ses deux jambes et une fois de plus baissa les yeux. Devait-il tout dire ? Pourquoi Lién ne comprenait-il pas ? (p.30)

En Réalité, Bitchoka remuait ses souvenirs. Il s'aperçut que son seul moment de bonheur avait été celui du pacte de sang, lorsque, des années plutôt, Lién avait accepté de lui conserver son sceptre en partageant sa propre fécondité. Bitchoka s'en souvenait bien : grâce à ce pacte, il avait éloigné sa honte ; il s'était senti renaître à la vie. (p.57)

Además de este narrador principal, fuera de la historia que cuenta, la narración en el resto del relato está esencialmente hecha por los mismos personajes-protagonistas del relato. Eso traduce su perfecto conocimiento y su dominio de los hechos que cuentan, de los demás personajes, de los lugares donde se verifican las escenas etc. Es el caso en el extracto siguiente: « Mon mari a décidé de t'expédier au chantier, malgré ta prudence... tu vois que je t'ai déjà perdu!... et toi qui était si prudent, si scrupuleux...Sondi a décidé, elle de vivre d'imprudences. C'est Kuumba que je m'appelle...» (p.99).

Al fin y al cabo de este apartado, nos damos efectivamente cuenta de la presencia de la focalización cero en las dos obras. Eso se justifica a través de los narradores-protagonistas que actúan como falsos héroes en el resto de *El esqueleto de un gigante* que no forma parte de las cartas y su narrador principal. En *Quand saigne le palmier* ésta se manifiesta a través de la vos principal que no forma parte de la historia contada y de los personajes-narradores-protagonistas.

## 2.2 Las formas del narrador

Según el grado de conocimiento que tiene el narrador de la historia que cuenta, éste puede presentarse bajo tres formas distintas son, según Gerard Genette: el narrador *omnisciente*, es decir que tiene un grado de conocimiento superior de la historia que cuenta,

sabe lo todo y aun sabe mucho mejor que sus propios protagonistas; El narrador *equisciente*, es decir aquél que tiene el mismo nivel de conocimiento de la historia que sus protagonistas. Y el narrador *deficiente*, es decir que su nivel de conocimiento es inferior al de los protagonistas; es este narrador que sabe menos que los protagonistas.

En nuestro corpus, tenemos las tres formas de narradores: equisciente, omnisciente y deficiente. Ya hemos empezado a hablar de estas formas de narradores en la parte reservada a la focalización. Por esta razón, no insistiremos mucho sobre ello en esta parte.

### 2.2.1 El narrador equisciente

En *El esqueleto de un gigante* esta forma del narrador se encuentra precisamente en las distintas cartas que componen la primera y la última parte de la obra. En estas cartas, el narrador, hablando de su viaje de París a Yaúnde, describe en un principio el ambiente que reina en el aeropuerto de París su nostalgia de viajar por primera vez por Camerún y todo lo que ocurre durante este viaje. Luego, habla de su llegada a Camerún, sus primeras impresiones sobre el país y la gente, al llegar a Yaúnde y sus experiencias durante su estancia en esta ciudad. En la tercera carta, se trata del viaje de Yaúnde hasta Bangang el pueblo de Francisco, pasando por Bafoussam y Mbouda; también describe en esta carta las condiciones espantosas del viaje y sus impresiones acerca de ello. Por último, en la cuarta carta, se trata de una escena de brujería vivida en Bangang, siendo el mismo protagonista de lo que cuenta en estas cartas:

Ya con la tarjeta de embarque, he corrido hacia la puerta indicada y, escribiéndote desde esta sala, espero la hora convenida. De un lado a otro de los altos muros geométricos rebotan voces de metal. La gente a mi alrededor reacciona y se detiene, pasea, corre, se remansa. (p.10)

Vuelvo a tomar mi cuaderno de notas. El avión sobrepasa una tupida manta de nubes. El sol se pone al fondo, tras un desierto de espumas cegadoras. Miro la pantalla de la televisión que informa sobre la posición del vuelo con un mapa de Francia y España. (p.12)

Dejando al margen las calles principales, llenas de socavones y mordeduras diversas en el asfalto, todas las demás callejas que cruzan el barrio son de tierra roja, con grandes surcos provocados por la lluvia. Me he llevado una decepción. La ciudad no es ni lo bastante moderna ni lo bastante tradicional” (p.18)

Para comer, ahora te explico. Alberto me ha llevado a “Maison blanche”, un bar que es como una gran barraca de feria, llena de humo y de olor de las frituras que unas señoras preparan a la entrada, en parrillas que han instalado sobre bidones de gasolina (p.21)

Sobre las plantaciones de café y de bananos contemplo la evolución de unas nubes largas y opacas, que ocultan a trechos este sol majestuoso de la tarde. (p.129)

En *Quand saigne le palmier* también tenemos, por una parte, a un narrador equisicente que no forma parte de la historia que cuenta pero que tiene el mismo nivel de conocimiento que los demás personajes; y en algunas secuencias de la historia, actúa en reportero de los hechos, diciendo sólo lo que sabe. De los hechos, lugares y personajes de la historia que cuenta. A modo de ilustración, proponemos estos extractos:

Mboua sortit deux calebasses de vin de palme. A Lién qui n'avait pas le droit de goûter à la sève de palmier, il offrit quelques cannes à sucre. Il empoigna la vipère et le rat palmiste, en fit un paquet et se dirigea vers le village (p.13)

Bitchoka n'était encore que prince héritier. Après l'avoir surveillé jusqu'à l'âge d'homme, son père l'avait initié à la vie de chef qu'il aurait à mener plus tard. Puis il jugea son fils à l'âge de se marier. (p.19)

Lién s'était levé de bonne heure. Il n'avait pas aiguisé sa machette la veille, aussi tenait-il à le faire avant la sortie de sa volaille. La lime rongait l'acier ; elle allait et revenait en un rythme régulier. Le grincement que produisaient ces mouvements finit par réveiller le reste de la maisonnée. (p.42)

Nyemb se campa. Il frappa, frappa et frappa, encore, encore et encore. Ngwé serrait les dents. Son regard s'assombrit soudain. Il ferma les yeux pour empêcher ses larmes d'en jaillir. Nyemb Bitchoka reprit ses reniflements. Quelques instants après son arme lui échappaient des mains. (p.73)

### **2.2.2 El narrador omnisciente.**

Este tipo de narrador es mucho más presente en los capítulos II.III y IV de *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales y a lo largo de *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock. En efecto, es un narrador que no solo, lo sabe todo sobre la historia, sino que también sabe más sobre sus personajes, su pasado, presente y futuro, hasta que llega a descodificar los pensamientos de dichos personajes. También describe con seguridad los momentos de cumplimiento de los hechos. Pongamos por caso las ilustraciones siguientes:

En *El esqueleto de un gigante*

El mercado se iba envolviendo en la noche y con ella lo imaginario, lo irracional y lo desconocido, comenzaron a introducirse oscuramente en su cabeza, a conformar un labirinto de hipótesis en el que todas las voces se dejaban oír al unísono, un labirinto del que aún no podía salir (p.41)

En esto el vendedor de aceite, que se las daba de asunto, saboreaba ya su engaño, pues pensaba que si llenaba de agua la calabaza su amigo solo lo descubriría una vez llegara a su casa, cuando fuese demasiado tarde. Y como este intercambio estaba prohibido no podría dar cuenta a las autoridades. (p.84)

Bajo el manto de la noche la selva parecía más insondable que nunca y cada ruido más inquietante. Los bananeros frotaban sus hojas al viento como advirtiendo de un peligro ineludible. (p.86)

Con los ojos cerrados, su imaginación deambulaba en busca de las emociones que había guardado su memoria, saciando apenas la curiosidad que cada vivencia le había despertado. (p.88).

Sin que no lo hubiera sabido hasta entonces, aquel collar que la vieja le diera en su primer paseo por Yaúnde no solo era de esta región, sino que costaba una pequeña fortuna. Los bangangueses, que desconocían la historia de aquel collar, lo habían tomado como signo de un acercamiento por parte de Francisco a la tradición del lugar. (p.38).

### En *Quand saigne le palmier*

Lién lu de l'exhortation dans leurs regards. Mais comment combattre et peut-être vaincre son chef? N'allait-il pas y perdre sa vie ? Et se laisser humilier! Ne perdrait-il pas l'estime de tous? (p.80)

Visiblement inquiètes, les autres femmes de Bitchoka se terraient dans leurs cases respectives, chacune se demandant à qui serait le prochain tour. (p.63)

Il s'était levé de colère, et de peur. Bitchoka savait déjà ce que ses serviteurs lui diraient. Mais on eut dit qu'il voulait jauger la fosse de l'humiliation, évaluer jusqu'à quel niveau sa vie intime se savait. Il ne doutait pas que tout le village fût au courant. Mais ce qui le minait le plus, ce qui semblait la miner, c'était qu'il dut assister comme à sa propre dissection. (p.59).

De todo lo que acabamos de ver, con los distintos ejemplos que hemos dado acerca de las formas del narrador, nos damos cuenta de que, la instancia narrativa en estas obras es una instancia doble (Milagro Ezquerro (1983: 208-209). Aparece en dos formas en las dos obras: el narrador representado por la persona verbal que Milagro Ezquerro llama el *narrador personal* y el otro que no está representado en el relato, es abstracto, lo llama *narrador no personal*. Apunta lo siguiente:

Si l'on veut admettre que le narrateur est la représentation dans le texte de l'instance productrice et organisatrice de la narration, on admettra également qu'il y a un narrateur –plus ou moins aisément repérable- dans toute forme de narration, et pas seulement sous la forme d'un JE comme cela apparaît dans la théorie gremassienne

Por lo que reza con la de nominación de estos dos tipos de narradores, Ezquerro añade lo que sigue:

Comme il faut bien adopter une terminologie, aussi cohérente et adéquate que possible, nous conviendrons de distinguer deux formes de narrateur : quand le narrateur est représenté dans le récit sous les espèces d'une première personne verbale, nous l'appellerons narrateur personnel ; quand il n'est pas représenté directement dans le récit, nous l'appellerons narrateur non personnel

Para resumirnos, el narrador en *El esqueleto de un gigante* y *Quand saigne le palmier* se presenta bajo una forma homogénea, porque en estas obras, a veces tenemos algunas partes del relato contadas por un narrador personal, presente en la trama narrativa y que aparece bajo la forma de la primera persona. Eso es mucho más presente en las diferentes cartas de *El esqueleto de un gigante* donde el mismísimo narrador Francisco cuenta su viaje a Camerún a su "hermanita" y, de vez en cuando como en *Quand saigne le palmier* la narración está hecha por un personaje-protagonista en este caso, la historia está contada por un narrador no personal, ausente de la historia que cuenta; y que viene representado por el uso recurrente de la tercera persona.

## **2.3 El estatuto del narrador.**

### **2.3.1 La relación del narrador con la historia contada**

Respecto a la relación que mantiene el narrador o los narradores con la historia que cuentan, tenemos más bien en nuestro corpus tanto el narrador homodiegético como el narrador heterodiegético. Eso se debe a la homogeneidad de los narradores que tenemos en las dos obras.

En *El esqueleto de un gigante*, que sea el narrador-héroe que es Francisco que además de ser personaje es también el protagonista; o los demás personajes tales como Thomas, amigo de Francisco, Pukum el brujo y su hermano menor Melí, el cazador de elefantes Foti, Meniolecua la vidente etc. que actúan de narradores en la historia. Todos son homodiegéticos, porque forman parte de la historia que cuentan como actantes. Pero, según la distinción que Genette hace entre el narrador homodiegético, el narrador autodiegético y el narrador-testigo, podemos decir que, en la primera y la última parte de la obra, el narrador Francisco es un narrador autodiegético porque es el héroe de estas partes de la trama y la aventura que describe es la suya. Cuenta aquí su propia historia, su viaje de París a Bangang, pasando por Yaoundé. Formulando su relato en la primera persona y atribuyéndose el papel principal, Francisco, narrador y héroe de la historia viene a ser el personaje principal de dicho relato. Este narrador guarda el mismo estilo a lo largo de todas las cuatro cartas. Toda la atención está focalizada sobre Francisco pues, la trama gira entorno a él. En estas partes de la obra, la

voz del héroe y la del narrador se confunden ofreciéndonos así una narración autodiegética.

He aquí unos ejemplos típicos de esta categoría de narrador:

Al pie de este acantilado del aire sobre este pulido suelo de aeropuerto, me he dejado escurrir con mi maleta, nervioso y torpe, hasta el mostrador [...]. La gente a mi alrededor reacciona y se detiene, pasea, corre, se remansa. Quiero descubrir la causa de cada uno de sus gestos, la intención de cada movimiento y me entretengo haciendo malabares con unas pocas ideas vagas (p.10)

Me doy cuenta de que mis sentidos están erizados, alerta. Demasiadas cosas que atraen mi atención me hacen la digestión muy lenta. Si no fuera porque me tomo de vez en cuando este respiro para escribir, como te prometí, cada parte del día quedaría oculta por el peso de la siguiente hasta perderse de vista bajo un cúmulo de nuevas impresiones, paisajes, rostros, detalles. (p.16)

Te escribo sentado en una banqueta de bambú que un tal Blondel me ha traído. Thomas me lo ha presentado como su hijo y pienso realmente que es imposible que lo sea, a juzgar por la edad. Se dirían casi hermanos gemelos, pues se parecen bastante, sólo que éste es un poco más corpulento. (p.23)

Me di cuenta de que la tarde estaba cayendo al mismo tiempo que Thomas lo decía en relación con su historia. Desde el corral de la casa de Demanú, que ya era para mí la casa de Notepon, en espera de que Ganlekan apareciera, de que apareciera como el Pukum del cuento que se había escapado por las plantanales del camino, observé que las nubes se desvanecían. (p.90)

Es Francisco el que habla aquí. En efecto, cuenta su propia historia. De hecho, todos los deícticos de la primera persona (verbos, pronombres y adjetivos posesivos etc) en este fragmento se refieren a él, de modo que es bien un narrador autodiegético. En cuanto a los deícticos de la tercera persona (pronombres, verbos etc.), se relacionan con los demás personajes de la historia.

En las partes II, III, y IV de *El esqueleto de un gigante*, el narrador-héroe está presente en las escenas que cuenta. Pero en cada episodio, siempre hay uno o más personajes que pone delante la escena. Se trata en efecto de un narrador-testigo que pertenece a la diégesis, pero que se vale de otros personajes como Thomas amigo de Francisco, Pukum el brujo y su hermano menor Melí, el cazador de elefantes Foti, Meniolecu la vidente etc., como portavoces. Es por ejemplo el caso en esta intervención de Thomas que responde a Francisco, que quiere saber sobre el fenómeno de la “vampirización”:

La vampirización, sobre la que antes me preguntabas, -le dijo- es, aunque te extrañe, un fenómeno muy difundido en Bangang. Los espíritus vampiros, que habitan en el sexo de las personas, tienen el poder de salir en la noche en

la oscuridad para buscar la sangre de la que se alimentan. Su forma es similar a las lechuzas. (p.44)

En este fragmento el pronombre “*me*” de la primera persona del singular se refiere al narrador-protagonista Thomas, que se dirige a “*te*” que designa otro personaje del relato, Francisco. Del mismo modo, tenemos como otro ejemplo estas palabras de Melí:

Un domingo en una homilía de la misión escuché “no matarás”. No es por eso, sin embargo, que ahora dudo sobre la actitud a adoptar, ahora que se presenta la ocasión de ajusticiar al que es hijo y hermano mío, sino el insensato de dar muerto cuando el crimen es el motivo de nuestra presencia aquí. A todos nosotros nos une algún lazo directo con Pukum y, a pesar de que sabemos que su actividad nos es funesta, ese mismo lazo detiene nuestra rabia en el momento de vengarnos contra él. (P.77-78).

Aquí tenemos verbos en la primera persona (escuché, dudo, sabemos, vengarnos) y los pronombres y adjetivos posesivos de la primera persona (mío, nuestra, nosotros, nos) que denotan de la presencia del narrador-testigo Melí. Lo que debemos notar aquí es que, en estas ilustraciones, el narrador-testigo se esconde para poner de manifiesto a los falsos héroes. Éstos se expresan en la primera persona como el narrador-autodiegético; pero se trata de un Yo-testigo.

En *Quand saigne le palmier* en que se trata de las desventuras del jefe Bitchoka, este es el héroe que actúa como narrador de su propia historia. Además de él, hay también los demás personajes tales como su hijo Nyemb Bitchoka, su mujer Sondi, sus compañeros Mboua, Mbeleck, Ndébi, y el sabio Bikop, que forman parte de la historia y actúan de narradores en su propia historia. Desde entonces, son falsos héroes. También tenemos en esta obra el narrador autodiegético. De hecho, Bitchoka es un narrador autodiegético porque es héroe de la historia que cuenta. Lo podemos averiguar con estas palabras suyas:

Fils de mon père ... il y va de l'honneur de tout ce village... il me faut un fils. Nos pères disaient que celui qui a une lance émoussée doit être prêt à céder sa place aux autres pendant la chasse aux fauves... je suis devant un fauve et mon javelot est émoussé (p52)

Vos convictions, gardez-les pour vous ! Y aurait-il encore une énormité que je ne puisse me permettre, ou entendre ?... c'est moi Bitchoka qui vous ordonne de parler, je veux savoir. Tout savoir. Et je ne souffrirai pas la pitié de mes propres serviteurs ! (p.59).

En estos dos ejemplos, es el héroe-narrador Bitchoka quien se expresa en la primera persona; la segunda persona se refiere a sus interlocutores que son sus servidores a quienes se dirige en el segundo ejemplo, mientras que, en el primer ejemplo se dirige a su compañero Lién donde le pide ayuda para tener un hijo y salvarle de la vergüenza a que se expone en

cuanto jefe estéril. Así pues, los demás personajes de la trama son los representantes del narrador-testigo. También pueden expresarse en la primera persona, y en este caso, se trata de un Yo-testigo. Es lo que pasa en las intervenciones siguientes:

- Nyemb Bitchoka a su madre:

Mère j'ignore pourquoi, mais j'aime voir le coq gigoter au bout de mon javelot. Ce sang rouge... l'éclat de ce sang sur les plumes et dans la poussière... tu ne me refuserais pas d'exercer mon bras ? (p.10)

- Lién a Bitchoka :

Va, fils de mon père. Tu es mon chef. Apelle en cas de besoin et je répondrai. Cependant fait attention quand tu seras chez les Lôg Témb. Leurs filles, c'est connu, ont des lits grands comme ça. Si tu t'y retrouvais, ce serait ta perte et celle de tout notre village. Evites les lits... nous verrons le reste quand tu reviendras. Va... que la route te soit bonne. (p.31)

- Sondi a Lién:

Tu n'aimes pas me voir ? Moi non plus ... je te déteste. Je pourrais, oui, te faire tuer... tu as beau m'éviter, tu ne m'échapperas pas. Tu ne peux plus m'esquiver, toi la cause de ma honte et de mon humiliation. C'est à cause de toi que j'ai connu d'être conspuée devant les femmes de Bitchoka, alors que tu n'as jamais demandé mon nom...et quand je viens dans ta palmeraie... (p.98)

- Ndébi a Mbeleck :

Non, Mbeleck, laisse-moi parler. Lién est notre compagnon d'âge. Et demain nous irons émonder sa palmeraie, tu le sais. Pourquoi irais-tu travailler avec lui si tu condamnes son action d'il y a bientôt plus de dix ans. Pourquoi lui prêteras-tu ton bras? (p.101)

Además del narrador homodiegético que se presenta bajo las formas del narrador autodiegético, y el narrador-testigo que interviene a través de los personajes del texto, también hay en las dos obras, un narrador principal, una voz externa a la historia, que cuenta el desarrollo de los acontecimientos. Es un narrador que está totalmente ausente como personaje o actante del relato que cuenta, y actúa como un mero reportero de un encuentro de fútbol. Es este mismo narrador el que nos enseña sobre los personajes que toman la palabra de vez en cuando, es decir que nos indica quien habla en tal o cual momento de la historia, donde se desarrolla tal o cual escena del relato, cómo se mueven y reaccionan los personajes, en las partes II, III, y IV de *El esqueleto de un gigante* o en *Quand saigne le palmier*, existe también este narrador que no forma parte del relato. A este le podemos llamar “*el contador*”. Valga como ilustración los extractos siguientes:

“Estaba por concluir esta canción cuando alcanzaron a llegar hasta donde se hallaba Thomas, en un extremo del techado y éste les cedió amablemente un par de sillas, a su derecha”. (p.32).

“Como la noche se había cerrado por completo, con la luna oculta por las nubes, Thomas sacó una linternita del bolsillo de su bubu y así caminaron, casi a siegas, por los vericuetos de aquellas colinas fantasmagóricas”. (p.43)

“Unos meses transcurrieron en los que la alegría pareció de nuevo corretear a sus anchas entre los familiares de Ndé, pero no era porque el miembro de la maldita casta Chía se hubiese sustraído a sus prácticas habituales”. (p.66).

« La journée s’annonçait belle; des pépiements d’oiseaux emplissaient les feuillages. Le soleil n’allait plus tarder à se lever. Tous les paysans se disperseraient ; chacun vaquerait à ses travaux. » (p.11).

« Bitchoka se leva du contrefort et fit quelques pas, peut-être pour se dégourdir les membres, peut-être pour échapper au rai de lumière que la lampe décochait sur son visage. » (p.28)

« De son côté, le sage Bikop avait fixé le retour : dès que le soleil commencerait à descendre du ciel, il remercierait ses hôtes pour leur hospitalité et pour leur esprit de dialogue ». (p.41)

« Le soleil semblait s’obstiner à se lever. Les oiseaux s’obstinaient au silence. Les feuillages même s’étaient immobilisés et le ciel s’assombrissait progressivement. » (p.109)

Se nota entonces, con estos ejemplos, que la voz que cuenta está fuera de los acontecimientos. Sólo cuenta lo que ocurre, ve y sabe como cualquier otra persona que ha visto o vivido la historia. Desde entonces, se puede notar la recurrencia de los deícticos de la tercera persona, para indicar a los protagonistas de la historia que cuenta. También, el uso de algunos verbos y expresiones de incertidumbre tales como: “*pareció*”, “*disperseraient*”, “*peut-être*”; marca de la distancia entre el narrador y los hechos que relata.

Para resumir, hablando de la relación del narrador con la historia contada, tenemos en las dos obras que constituyen nuestro corpus, las dos formas del narrador a saber: el *narrador homodiegético*, es decir el que es personaje de la historia que cuenta; y el *narrador heterodiegético*, es decir el que no forma parte de la trama como personaje.

### 2.3.2 Los niveles narrativos o del narrador.

A modo de recuerdo, Genette distingue tres niveles diegéticos: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético. Estos tres niveles informan respectivamente sobre la distancia entre el narrador y los elementos internos y actantes de la narración; es decir lo que narra. En las obras que sostienen nuestro análisis, se nota la presencia de los tres niveles del narrador aun con unos matices.

### 2.3.2.1 El narrador extradiegético

Este narrador está fuera de la historia que cuenta; no forma parte de ella como personaje. En *El esqueleto de un gigante*, tenemos a este narrador en las partes II, III y IV. Después de que Francisco, el héroe de la obra, haya acabado de contar su viaje de Yaundé a Bangang y los primeros instantes de su estancia en este pueblo, interviene entonces una voz extranjera que empieza súbitamente a contar la manera como acontecen los hechos el día de los funerales a los que Francisco acompañó a Thomas. Nos encontramos aquí pues, ante una recuperación del papel de narrador por el autor, inventor de la historia que se cuenta. Desde esta postura de autor- narrador, tiene la posibilidad de emitir un juicio para con lo que acontece, y para orientar la historia. He aquí un ejemplo:

[...] y ante sus ojos volvieron a desfilar las imágenes de las mujeres que se agachaban delante suyo para barrer el suelo con las manos en muestra de entera sumisión. Demasiado entrañable, tradiciones de otra época que iban a perderse, preguntas sin respuestas sobre un modo de entender el mundo que jamás hubiera sospechado tan próximo, tan distinto. (p.90)

En *Quand saigne le palmier*, este narrador se encuentra a lo largo del relato; desde el principio hasta el final, es él que organiza y orienta la trama narrativa. El autor ha utilizado los lugares, los nombres de personas y algunos acontecimientos de la realidad para dar al relato más objetividad; pero todo es ficción, fruto de la imaginación del autor. Desde este punto de vista, se nota que es el mismo narrador que se identifica con esta voz que interviene desde fuera del relato. Es pues un narrador extradiegético. Pongamos como caso el siguiente:

Du temps avait passé. Deux fois les femmes avaient récolté leur mais, deux fois l'eau de Djuel avait baissé à la grande joie des pêcheurs à l'épervier. Le père de Bitchoka attendait toujours d'avoir un petit fils. Les femmes du village ne tarissaient pas d'accusations à l'endroit de Sondi (p.50).

Se nota aquí, como en el primer ejemplo, que el narrador que cuenta la historia habla de los demás personajes que actúan en ella, mientras que él mismo queda al margen de lo que acontece. Es entonces un narrador extradiegético-heterodieético porque cuenta al primer grado una historia desde fuera. El uso de la tercera persona verbal lo demuestra.

### 2.3.2.2 El narrador intradieético

El narrador intradieético es aquél que actúa en la historia que cuenta. Es el caso de Francisco en *El esqueleto de un gigante*, que siendo personaje, cuenta su propia historia desde dentro. También es el caso del resto de la obra donde unos personajes secundarios como Pukum, Melí, Ndé, Thomas, Blondel etc, toman cada vez la palabra para narrar lo que

acontece. Lo mismo ocurre en *Quand saigne le palmier* con Bitchoka, protagonista que desempeña el papel de narrador-protagonista y los demás personajes tales como Mbeleck, Mboua, Ngwé, Ndébi el viejo Bikop, Sondi Likund Li Njéck etc. que también narran un reletto donde actúan como personajes. Todos estos narradores son narradores intradiegético-homodiegéticos, porque cuentan al segundo grado una historia en que actúan ellos mismos como protagonistas. A modo de ejemplo, tenemos los siguientes:

- Pukum a Melí:

Los que la gente llama hijos de mis mujeres son en realidad mis hijos. Ninguna de las siete esposas que tengo vino a mi casa cogiendo a un nene de la mano. Yo los creé y su vida sólo a mí me incumbe. (p.56).

- Sondi a Lién:

Tu n'as pas eu besoin de l'être à cette époque-là... Kuumba l'épervier fut injustement accusé de ravir des poussins aux poules. Et par révolte contre cette fausse accusation, Kuumba ne vit plus que de poussins... je suis venu dans ta palmeraie. C'est Kuumba que je m'appelle. (p.97).

El uso de la primera persona verbal aquí demuestra la implicación de los propios narradores en la intriga. Es decir que cuentan los hechos desde dentro. Este narrador intradiegético tiene un destinador real que también puede actuar como personaje en la trama. Tenemos entonces un “yo” que se dirige a un “tú”, hablando de él mismo y de los demás personajes que conoce perfectamente y cuyos pensamientos y gestos puede analizar y explicar.

### 2.3.2.3 El narrador metadiegético.

Es un relato del segundo grado encerrado en un relato del primer grado; su narrador es protagonista de la historia e introduce otro relato dentro del que está contando. Este tipo de relato aparece en las dos obras objeto de nuestro estudio. Genette subraya que este tipo de relato puede desempeñar papeles distintos. Puede ser explicativo, temático o implícito. Así pues, en *El esqueleto de un gigante* como en *Quand saigne le palmier*, existe este tipo de narradores. De vez en cuando, hacen una especie de analepsis para querer aclarar unos acontecimientos. A modo de ejemplo, tenemos en *El esqueleto de un gigante*, esta historia de Thomas que, después de haberle explicado a Francisco el “fenómeno de vampirismo”, éste último quiere saber si no hay forma alguna de defenderse ante los vampiros. Thomas cuenta lo siguiente:

Bueno, de eso cuentan que una mujer del pueblo solía acoger con mucha ternura a un chico del mismo barrio al que hacía pasar a su casa para que comiera. Una vez, cuando el niño se hubo saciado de cuscús, se dirigió a ella

para decirle cómo siendo tan buena podía su madre pensar lo contrario. La mujer, intrigada por esa confesión, quiso saber lo que la madre había dicho y el ingenuo muchacho añadió que le había oído comentar que los vampiros pensaban comérsela esa misma noche. Llevado por el agradecimiento, él mismo le dio instrucciones para prevenir una muerte segura. Le pidió que se quedara velando toda la noche, con una olla abierta sobre la hoguera. Cuando oyera algunos ruidos extraños en ella significaría que los vampiros habían llegado, por lo que no tendría más que taparla para tenerlos encerrados. Naturalmente, la señora hizo eso mismo, sólo que añadiendo más leña al fuego, de modo que toda la familia vampira murió achicharrada. Al día siguiente, el marido descubrió los cuerpos inánimes de su mujer y de sus hijos en la cabaña. Sólo vivía al niño agradecido.” (Pp.45-46).

En *Quand saigne le palmier*, este nivel de la narración aparece en los proverbios ancestrales que utilizan los narradores a lo largo del relato. Pero también se puede encontrar en escasos casos de relatos del segundo grado de los personajes de la historia. Tenemos a modo de ejemplo este acontecimiento narrado por Ndebi a su compañero Mbeleck, que le califica de muy pesimista y le aconseja que tenga cuidado con lo que dice porque le puede perjudicar:

Je me souviens, reprit Ndébi, je me souviens que dans mon enfance, mon père se contenait toujours mal chaque fois qu’il m’emmenait à la pêche ou à la chasse. Quand il faisait beau temps, je me mettais à parler de la pluie. Quand il faisait encore jour, je parlais déjà de la nuit. Une fois -tu m’écoutes, fils de mon père ?- une fois j’ai eu droit à une fessée qui m’a empêché de m’asseoir pendant une semaine : nous jouions un soir de claire de lune ; mes jeunes frères et sœurs courraient se cacher derrière la case paternelle et se faisaient chercher. Alors j’ai parlé de serpent. Peu après, une de mes sœurs était mordue. On m’a surnommé « mauvaise langue », et pourtant je ne parlais de serpent que pour faire craindre un éventuel danger, afin de jouir plus longuement de nos jeux d’enfants. (p. 106)

En resumen, en esta parte de nuestro trabajo en relación con *el estatuto del narrador*, hemos hablado de la *relación del narrador con la historia contada* y de los *niveles del narrador o de la narración*. Hablando de la relación del narrador con la historia contada, nos damos cuenta de que tenemos en las dos obras narradores homodieéticos, con sus diferentes variantes, es decir, el narrador autodieético a través de los personajes principales Francisco en *El esqueleto de un gigante* y Bitchoka en *Quand saigne le pamplmier*; y el narrador-testigo a través de los demás personajes, falsos-héroes de los dos relatos. También tenemos a narradores heterodieéticos que se identifican a través de unas voces fuera de las historias contadas, pero que se encargan de organizar y contar el transcurso de los eventos; los hemos calificado de “autores-narradores”. Respecto a los niveles de la narración, aparecen los tres niveles a saber: extradiegético, intradieético y matadieético. Aunque el nivel matadieético aparece mucho más en la obra de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales.

## 2.4 El discurso del narrador.

Lo que nos proponemos hacer en esta parte, es de establecer el nivel de responsabilidad de las diferentes voces que intervienen en la historia es decir, el ángulo desde el que se sitúan en relación con los hechos que cuentan. En las dos obras que constituyen el corpus de nuestro análisis, nos focalizaremos en los tres tipos de discursos siguientes: el discurso directo, el discurso indirecto y el discurso indirecto libre.

### 2.4.1 El discurso directo

Este discurso también llamado *estilo directo* sirve a la reproducción del discurso de un personaje por el narrador, eso de manera fiel, sin ningún cambio y con marcas que sirven a su identificación.

En *El esqueleto de un gigante*, este tipo de discurso aparece a diferentes niveles desde el principio de la obra. Las cartas de Francisco a su “hermanita”. Están reproducidas tales y cuales las escribió el destinatario. Tenemos por ejemplo el extracto siguiente de la primera carta en que Francisco describe el ambiente que reina en el aeropuerto de París donde va a tomar el vuelo a destinación de Camerún.

Al pie de este acantilado del aire, sobre este pulido suelo de aeropuerto, me he dejado escurrir con mi maleta, nervioso y torpe, hasta el mostrador. [...] hermanita, los aeropuertos son como los dédalos inmensos donde todos venimos a perdernos, tejiendo redes con idas y venidas, vueltas y revueltas, como ardillas de aquella fábula que nos contaba la abuela. Es entretenido ver tanto transeúnte de diversa raza.” (p.10)

Por otra parte, el estilo directo aparece en la obra bajo los diálogos de los personajes. A modo de ilustración, tenemos esta conversación entre Foti el cazador de elefantes, y el abuelo del pueblo Tamechio.

¡Hola abuelo! –Le dijo Foti –, soy el mejor cazador de elefantes y vengo desde bastante lejos. ¿Podía usted alojarme por esta noche?

¡Bienvenido a Tamechio! Mi casa siempre está abierta a quien venga, como usted parece, con pacífica intención. Aunque mi vivienda es un cuchitril, como puede ver, póngase a sus anchas. (p.62)

Como otra manifestación del estilo directo, tenemos muchas citas reproducidas en este relato. Valga como ejemplo la cita siguiente de Menioleuca la vidente que es una recitación que cada uno de sus visitantes:

Renuncio a toda brujería y a matar mis semejantes por cualquier procedimiento. Si acaso quisiera yo sembrar la desolación en la familia, que

sobre mí caiga mil veces la muerte. Y si son extraños los que actúan contra nosotros, que la unión de nuestras aspiraciones en este unguento, sostenida por el soplo presente de nuestros antepasados y encausada por el espíritu de Meniolecua me vuelva invisible a todo ojo maléfico. (p.81)

O esta cita de Salif Keita reproducida por Francisco en su carta: « Nous pas bouger, pas moyen d’bouger ». (p.20).

El narrador también se sirve de este estilo para marcar o evidenciar la toma de palabra de cualquier personaje del relato. He aquí unas intervenciones de la Meniolecua.

¡Acercaos y mirad!. Los espíritus nos prueban la verdad (p.76)

Mire también usted, señor Pukum: la justicia de los espíritus nos dicta su veredicto. (p.76)

Espíritus de mis antepasados, de vosotros lo obtengo todo. Siempre os he servido con devoción y reverencia. Proteged el nombre de vuestro heredero y de vuestra familia haciendo que yo proclame siempre la verdad; haced que mis hermanos aquí en cuclillas no beban en esta casa sino de la sopa azucarada de la honestidad. Espíritu de mi pueblo, dadme asemejarme a vosotros, poniendo para ello a mi alcance las armas imprescindibles que son el valor y la virtud. (p.75)

Otro caso en el que el narrador utiliza el discurso directo es para un relato de recuerdos mentales. Es el caso de estas palabras del narrador, hablando de Francisco dice que: “Se le vinieron en la mente aquellas palabras, ahora descifrables: “recuérdeme que traiga una gallina similar el primer día del luto”...” (p.40)

También se utiliza este estilo en casos de analepsis para insertar cuentos u otros eventos pasados en el relato. Es el caso de este extracto:

En aquel tiempo, cuando los seres humanos hablaban con los animales, había en el pueblo una viuda que tenía tres hijos. La familia poseía una finca en las entrañas de la selva, a bastantes leguas de la casa. Un día de la estación de lluvias, estando el cielo azul y sin presagios de aguacero, la vieja se marchó con sus hijos a labrar y sembrar. [...] (p68)

Las canciones de las mujeres a lo largo del relato también son pruebas del estilo directo empleado por el narrador. He aquí un ejemplo:

¡Thomas nuestro!, woo

¡Ven que te veamos!, wooya

¿Por qué eres tan guapo?, woo

Porque comes muy bien, wooya

¡Padrecito nuestro!, woo

¡Ven que te veamos!, wooya

¿Por qué estás tan risueño?, woo

Porque tus mujeres cuidamos de ti, wooya (p.88)

En *Quand saigne le palmier*, el estilo directo es mucho más utilizado mediante diálogos entre los personajes. Es el caso en este diálogo entre Bitchoka y su padre:

- fils, tu vois ton père. Il n'a plus longtemps à régner sur le village. Es-tu prêt ?

- je suis prêt, père.

- je demande si tu es prêt à prendre femme. Il t'en faut comme il te faut des enfants

- oui, père... oui

- tu ne laisseras pas partir ton père avant qu'il ait caressé les cheveux de ses petits-fils, hein mon fils ?

-père...

- oui, fils...

- rien, père. J'ai entendu, je réfléchissais à ce que tu m'as dit. Tu veux un petit fils... (p.19).

Regularmente se expresa también por citas. Ejemplo:

Seulement, cet enfant grandissait aussi vite qu'un champignon. « On le croirait planter au milieu d'une rivière » (p.58)

Du bout de son menton, il indiquait la kola à Bitchoka. « Je n'écoute pas si tu n'obéis pas, dit-il. C'est une nécessité que tu manges cette kola » (p.68)

Bitchoka revint vers Lién : « Je ne pourrais pas », murmura-t-il. (p.28)

Que le palmier me saigne si jamais je trahis (p.53).

En estas citas, también podemos mencionar las exclamaciones u órdenes tales como: “Ngo Yomo!”, “Bija!”, “tenez-vous prêts” (p.12-13)

También se expresa a través de la narración de los pensamientos mentales o recuerdos. A modo de ejemplo, tenemos lo siguiente: « le sage Bikop regarda Bitchoka dans les yeux comme pour lui dire : « tu vois ce que je te disais. Tu as failli être distancé ». (p.38), o bien « tout le village se souvenait encore de ces dernières paroles : « cet enfant n'est pas facilement venu, mais un enfant est un enfant, quand même on a commis sa naissance ». (p.54). O más bien este extracto del relato de Lién donde cuenta su sueño en el que su padre le habla en estos términos:

Mon enfant, des années et des années, j'ai attendu cet instant. Je n'ai vécu que pour lui. La mort m'emporterait après lui que je m'en irais satisfait, car je t'aurai transmis ce que mon père me transmit jadis, et que le père de mon père chérissait. [...] Garde- toi de t'appauvrir de ta virilité, de ta fécondité...

un palmier anémié n'aurait plus de place dans la palmeraie... va, mos fils.  
(Pp.87-89)

Por momentos, son canciones, como en el ejemplo siguiente:

L'homme qui cherchait la force devait chercher Lién.  
La jeune fille qui voulait la beauté devait regarder Lién.  
La femme assoiffée de la virilité devait se donner à Lién.  
Car personne dans le village n'était son pareil.  
Car personne n'avait sa force.  
Car personne n'avait sa résistance.  
Et personne sa beauté.  
O Lién... O Lién... O Lién... (p.82)

Así pues, en dos y tantas palabras, se nota que el estilo directo no solo abunda en las dos obras, sino también que se expresa casi de la misma manera; es decir mediante citas, diálogos, relatos de pensamientos, cuentos y canciones.

#### 2.4.2 El discurso indirecto

También sirve a la reproducción del discurso de un personaje por el narrador; pero éste lo hace con sus propias palabras, es decir que asume la entera responsabilidad del enunciado. Como el estilo directo, el estilo indirecto también está utilizado por los narradores de nuestro corpus. En efecto, aun si este estilo no aparece con mayor frecuencia en *El esqueleto de un gigante*, el narrador se refiere a él de vez en cuando para pasar algunos mensajes. A modo de ejemplos, tenemos los siguientes:

Según me dijo, había invitado a Alberto a pasar el fin de semana en su pueblo y asistir a unos funerales, pero mi amigo, finalmente, no se ha animado a ir.  
(p.22)

Algunos afirmaban que era árabe, que era un falso blanco” (p. 38)  
Me explico que seguramente se había tumbado en los arbustos vencidos por una buena cantidad de vino de rafia, al que era un gran aficionado. (p.93)

Thomas explicó ante todos que, en virtud de la amistad que nos unía, con el acuerdo del pueblo había decidido galardonarme con el título de “Sofó” el amigo del jefe. (p.104)

En cuanto a *Quand saigne le palmier*, también hay muchos casos de discurso indirecto. Los narradores regularmente reproducen discursos que no son normalmente suyos, asumiendo la entera responsabilidad de éstos; es decir transformándolos en suyos. He aquí unos casos:

Cependant, Nyemb avait évolué dans le choix de ses distractions. Après les poussins, vint le tour des poules et des canards. Mais ces derniers ne

l'intéressèrent pas longtemps, peut-être à cause de leur difficulté à se déplacer. Ils les atteignaient trop vite, disait-il, et n'en voulait plus. (p.9)

Nyemb demanda à sa mère s'il n'était pas nécessaire qu'il trainât jusqu'à elle la dépouille du volatile. (p.10)

Il secoua le naufragé et lui dit bouche contre oreille qu'il allait au village chercher de l'aide. (p.27)

Nos pères disaient que le perroquet a perdu sa raison à force de jacter (p.36)

Mais mon père me disait que le lion a beau être puissant, il ne peut pas dévorer une antilope tant que celle-ci est éloignée. (p. 37)

Nos pères disaient que la palabre des sages ne dure guère longtemps (p.47)

Jamais disait-on, jamais on ne l'avait rencontré dans sa jeunesse avec une femme, jamais une femme ne s'était plainte des avances qu'il lui aurait faites (p.57)

Ils disent, prestigieux chef, ils disent que tu n'es pas le père de ton enfant. Que tu ne peux pas être père... (p.60)

Mère, père dit que le coq qui reste dans la concession ne produit rien. Il affirme qu'il ne s'est jamais valablement accouplé (p.64)

Certes Sondi n'arrivait pas à se défendre publiquement de cette ressemblance entre son fils et Lién, mais se disait-elle, c'était son mari qui avait tout ordonné. (p.95)

De toutes les solutions qu'ils balbutièrent, ils sortirent que jamais ils n'oseraient s'imaginer à la place de leur maître ; et qu'ils ne sauraient réfléchir pour leur maître. Aussi conclurent-ils qu'assurément, leur chef et maître était trop bon pour eux... (p.130)

Notamos que los narradores en esta obra utilizan mucho el discurso indirecto. A veces, es por medio del narrador principal que interpreta o reproduce lo dicho por ciertos personajes; pero regularmente, es por medio de los personajes del relato que reproducen dichos ancestrales o lo que dicen otros personajes del mismo relato.

#### **2.4.3 El discurso indirecto libre.**

Cabe señalar que es un discurso que consiste en una estrategia permitiendo la reproducción de los contenidos de una conciencia; es decir los pensamientos, sentimientos, percepciones de un personaje por un narrador. Aquí, las palabras del personaje y las del narrador son semejantes. En *El esqueleto de un gigante*, aun si este discurso no viene con mucha recurrencia, su presencia nada es despreciable. A modo de ilustración, podemos ver lo siguiente:

Ha sido una experiencia bastante extraña, que los niños me señalen y griten ¡el blanco!, ¡el blanco!, todo el mundo llamando la atención sobre mí, ¡eh, mira un blanco!, el hermano de Jesús!, o tomándome por americano: how do you do?... (p.19)

Y luego, aquellos tipos de las batas verdes avasallando, tirándoseme encima para llegar a mi equipaje, arrancándomelo de las manos, que si el veinte, el tres, Monsieur, eh, grand, c'est moi, mona mi...!!!. (p.15).

El mercado se iba envolviendo en la noche y con ella lo imaginario, lo irracional y lo desconocido, comenzaron a introducirse oscuramente en su cabeza, a conformar un labirinto de hipótesis en el que todas las voces se dejaban oír al unísono, un labirinto del que aún no podía salir. (p.41).

Se le vinieron en la mente aquellas palabras, ahora descifrables: “recuérdame que traiga una gallina similar el primer día del luto, ¿acaso Dzeusse, cuando invoco a los espíritus por segunda vez, había advertido a Thomas de lo que estaba por suceder?”. (p.40)

Aunque en la cabeza de todos seguramente ya hubiera dibujado, como por un resorte, la huella de la brujería, esa suposición no dejaba de implicar un profundo trastorno. (P.p. 40-41).

En lo que atañe a *Quand saigne le palmier*, el discurso indirecto libre es mucho más utilizado por los diferentes narradores que en *El esqueleto de un gigante*. Pongamos unos ejemplos del estilo directo en esta obra:

Maintenant, se disait-il, il ne restait plus qu'un vieux coq dans leur concession, celui auquel son père tenait le plus, à en croire les interdictions qu'il ne cessait d'opposer à quiconque attentait à sa vie. (p.8)

Cela ne pouvait pas continuer... qu'attendait cette fille des Lôg Témb pour donner un prince héritier à Bitchoka?... Et puis, qu'attendait Bitchoka lui-même pour prendre d'autres femmes ? (p.50)

En réalité, Bitchoka remuait ses souvenirs. Il s'aperçut que son seul moment de bonheur avait été celui du pacte de sang, lorsque, des années plus tôt, Lién avait accepté de lui conserver son sceptre en partageant sa propre fécondité. Bitchoka s'en souvenait bien : grâce à ce pacte, il avait éloigné sa honte ; il s'était senti renaître à la vie. (p.57)

Assurément, se dit-il, on l'avait trahi. Mais il ne se laisserait pas humilier, tant qu'il serait le chef du village. (p.61)

Visiblement inquiètes, les autres femmes de Bitchoka s'étaient terrées dans leurs cases respectives, chacune se demandant à qui serait la prochain tour. (p.63)

Et il l'avait toujours pensé qu'il eût mieux valu ne pas se marier. Et il se l'était toujours dit que... Bitchoka se perdait dans ses pensées. (p.128).

Lién lut de l'exhortation dans leurs regards. Mais comment combattre et peut-être vaincre son chef ? N'allait-il pas y perdre sa vie ? Et se laisser

humilier ! Ne perdrait-il pas l'estime de tous ? Lién n'eut pas à choisir. Il se battrait sans ménagement. (p.80)

Este estilo es presente en las dos obras; pero se usa mucho más en *Quand saigne le palmier* y poco en *El esqueleto de un gigante*. Aquí, nos damos cuenta pues de que, los narradores no reproducen los enunciados de los personajes, sino que adoptan su perspectiva. Los narradores se transponen al lugar y al momento del personaje citado para hacerse propio el discurso. Incorporan el discurso citado al discurso citando para hacerlos uno. Hablando del discurso del narrador, los tres tipos del discurso a saber el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre se encuentran en estas dos obras, aun con frecuencias diferentes.

## **2.5 Las funciones del narrador.**

El diccionario de la Real Academia Española define la función como “cada una de las aptitudes del lenguaje para representar la realidad, expresar los sentimientos del hablante, incitar la actuación del oyente o referirse metalingüísticamente a sí mismo.” Si Yves Reuter en *L'Analyse du recit* (2000) distingue siete funciones del narrador a saber la función comunicativa, la función metanarrativa, la función testimonial, la función moralizante, la función evaluativa, la función explicativa y la función generalizadora o ideológica; nos basaremos sobre Genette, (1972) que, siguiendo el ejemplo de Jakobson, se interesa más bien a cinco de estas funciones a saber: la función narrativa, la función rectora, la función comunicativa, la función testimonial y la función ideológica. A este nivel de nuestro trabajo, la labor que nos incumbe consiste en identificar estas funciones del narrador en las dos obras que constituyen nuestro corpus, para mostrar cómo participan a la estructuración de cada relato.

### **2.5.1 La función narrativa**

Hace falta mencionar de entrada que esta función es imprescindible a toda obra narrativa, porque es la que permite al narrador de narrar. Cuando se habla de una narración o de una historia contada por un narrador, también se habla de la función narrativa. Así pues, esta función se manifiesta en las dos obras a través de las aventuras de Francisco en Camerún y precisamente su estancia en Yaúnde y en el pueblo Bangang donde descubre el mundo místico de dicho pueblo por una parte, y las desaventuras de Nyemb Bitchoka por otra parte.

### **2.5.2 La función rectora.**

También llamada función metanarrativa, ella permite al narrador de organizar el relato alternando narración, descripción y las intervenciones de los personajes. Esta función se encuentra en las dos obras; los diferentes narradores cuentan lo que acontece en la novelas, establecen la organización interna de las mismas entrelazando en un mismo texto diferentes tipos de discursos. Es el caso de estos ejemplos sacados de las obras:

- En *El esqueleto de un gigante*:

Las lenguas no podían más que soltarse y, en su remolino diario bajo el árbol de las reuniones, llegar a oídos de Melí, el joven responsable de la familia Ndé.

Has oído el rumor? –preguntó finalmente el heredero tomando aparte a su hermano mayor.

No –respondió este en un gesto lacónico.

Dicen que eres tú que provoca estas muertes.

Esos chismes no me interesan ni lo más mínimo [...] (p.56)

Dejando al margen las calles principales, llenas de sacabones, y mordeduras diversas en el asfalto, todas las demás callejas que cruzan el barrio son de tierra roja, con grandes surcos provocados por la lluvia. (p.18)

- En *Quand saigne le palmier*:

Mbeleck écoutait, l'œil rouge. Les ailes du nez qu'il avait généreux palpitaient, et sa gorge, sans répit, montait et descendait.

Il n'y aura donc pas travail chez Lién, s'enquit-il.

Que dis-tu ?

Je demandais si le travail de Lién se ferait tout de même.

Il n'y aura plus de travail, bientôt le tam-tam nous rassemblera chez le chef du village. Va donc ranger ta liane.

Va bien, fils de mon père...

A bientôt chez Bitchoka. (P.p. 106-107)

Lién regardait Bitchoka dans les yeux. Malgré la défectueuse visibilité, il y lut la peur. Le prince héritier avait peur. Il tremblait des membres. Sa voix chevrotait. Bitchoka baissait la tête. (p.30)

### 2.5.3 La función comunicativa.

Como lo indica su nombre, es la función que privilegia la comunicación entre el narrador y el narratario. El narrador se sirve de esta función para asegurarse de la efectividad del mensaje transmitido y de su recepción por su interlocutor que puede reaccionar o no, porque puede estar presente en el relato o no. Así pues, esta función incluye la función fática,

que está orientada al canal de comunicación entre el emisor y el receptor, consiste en comprobar si existe algún tipo de contacto entre ellos; y la función conativa que se centra en el receptor, el emisor espera el inicio de una reacción por parte del receptor. La encontramos en *El esqueleto de un gigante* no solo en las diferentes cartas de esta obra, sino también en el resto de la obra donde los narradores-personajes tienen interlocutores presentes en el relato. Aquí, hay un “yo” que se dirige a un “tú”. En las cartas por ejemplo, el destinatario de Francisco no interviene en el relato, porque sería un personaje ficticio; pero lo cierto es que, allí hay un destinatario a quien se dirige Francisco, contándole su estancia en Camerún. He aquí unos extractos de las cartas que lo demuestran:

Querida Adriana, no pierdo de vista la puerta de la ventana electrónica que ilumina mi puerta de embarque, mi entrada al labirinto, este labirinto que va desde el tiempo que vivo hasta ese tiempo que sin duda habrá de parecerme imaginario, un tiempo lleno de cosas imposibles, de cosas que, como la lluvia de Borges, suceden siempre en el pasado. (p.11)

No sé si me entenderás cuando te digo estas cosas en estilo telegráfico. Ya supongo que a ti esto no te interesa lo más mínimo y que quieres que te consigne cosas más entretenidas. Todavía no me ha pasado nada de particular. (p.14)

Te escribo sentado en una banqueta de bambú que un tal Blondel me ha traído. Thomas me lo ha presentado como su hijo y pienso que realmente es imposible que lo sea, a juzgar por su edad. Se dirían hermanos gemelos, pues se parecen bastante, sólo que éste es un poco más corpulento. (p.23)

En el resto de la obra, podemos tomar el caso de esta conversación entre Meniolecua la vidente y la gente del pueblo Bangang que acusa a Pukum de ser autor de los muertes de su pueblo.

¿Qué pensáis hacer? –preguntó Meniolecua a Melí, al que veía muy preocupado.

Estoy algo confuso tras la intervención de Hadou. Mah, te lo ruego, ya has oído cual es nuestra opinión, ¿qué nos aconsejas? (p.80)

En *Quand saigne le palmier*, esta función se encuentra exclusivamente en los intercambios entre los diferentes narradores-personajes. Lo podemos ver en este intercambio entre Lién y Bitchoka:

Fils de mon père, qu'as-tu voulu faire ? A quel sacrilège t'es-tu exposé la veille de ton départ chez les Lôg Témb ?

...

Tu sais bien que ta tentative est mortelle ?

Je n'ai tué personne, gémit Bitchoka. (p. 27-28)

En efecto, con esta función, nos damos cuenta de que hay efectivamente comunicación entre el narrador o los narradores y sus interlocutores o destinatarios.

#### 2.5.4 La función testimonial.

Como las demás funciones, también está presente en las dos obras. Ella manifiesta el grado de certeza o de distancia que mantiene el narrador vis-a-vis de la historia que cuenta. Pongamos por caso en *El esqueleto de un gigante* los ejemplos siguientes:

- “Me doy cuenta de que mis sentidos están erizados, alerta. Demasiadas cosas que atraen mi atención me hacen la digestión muy lenta.” (p.16)
- “para no prestar excesiva atención a estos detalles, me he dedicado a charlar con algunos amigos de Alberto, quien todo el día ha llevado colgada del brazo a la jovencita que conocí en su casa.” (p.21)
- “Lo cierto es que, si te pusieras a buscarlo, resultaría difícil que encontrases en una mapa el punto exacto donde se encuentra el pueblo de Bangang, este concreto lugar al noreste del macizo africano del Manenguba, en Camerún.” (p.26).
- “Era verdad que ni vestía a la manera de otros turistas, ni tenía la actitud arrogante de los blancos al uso —algunos afirmaban que era árabe, que era un falso blanco—, pero lo que realmente complacía a los pueblerinos era el collar que llevaba.” (p.38)

En cuanto a *Quand saigne le palmier*, el narrador o los narradores también utilizan la función testimonial en sus discursos. Por ejemplo, los extractos siguientes de la obra:

- « Tout le monde l’admit: cet homme était un esprit égaré, puisqu’il oubliait qu’il n’avait pas d’opinion à émettre sur le chef... » (p.9)
- « mon père m’a dit que je n’étais pas comme les autres enfants. Le fils du chef doit avoir une cible de valeur. Les fruits ne crient pas comme le coq. Ils ne saignent pas non plus. D’ailleurs les fruits ne sont pas rois. Aucun fruit n’est roi des branches comme le coq est roi de la basse-cour... » (p.10)
- « Oui... convint-il. Un de nos pères du nom de Hipéa fut forcé de boire l’eau d’un ruisseau parce que ce dernier avait tenu à couler jusqu’à ses pieds en pleine forêt. » (p.36)
- « J’ai tout écouté, fils de mon père, et j’ai bien entendu ... L’amitié de nos peuples est confirmée aujourd’hui... est-ce que je parle au nom de tous ?... » (p.49)
- « [...] Chaque fois que tu voudras rencontrer ceux qui nous ont précédés, viens sous lui. Chaque action capitale de ta vie doit partir d’ici. Et c’est ici que tu pourras te purifier de tes éventuelles exactions. Car ce palmier est sacré : c’est notre famille. Je l’ai dit. » (p.87)

Todas estas ilustraciones atestiguan de la veracidad de las historias contadas por los diferentes narradores en las dos obras objeto de nuestro estudio.

### 2.5.5 La función ideológica.

Centrada sobre la enseñanza, ella se encuentra en las dos obras, estableciendo en ellas la relación entre los narradores y el mundo real. La función ideológica tiene un alcance didáctico y se apoya en la mayoría de los casos sobre los proverbios, máximas, o citas, proponiendo juicios sobre la sociedad, los hombres, las mujeres, los niños etc. Esta función expresada de esta forma abunda en nuestro corpus. En *Quand saigne le palmier*, tenemos los ejemplos siguiente:

- « C'est alors qu'il fermait la queue car, disait-il, l'éléphant ne surveille pas son petit en marchant devant lui » (p.33)
- « La route a beau donner soif, répondit le sage Bikop, celle qui conduit chez un frère n'est jamais fatigante » (p.35)
- «En venant ici, j'ai tenté moi aussi de taper une goutte de vin pour mes frères. Elle n'est pas aussi succulente que votre élixir, mais l'enfant refuse-t-il le sein de sa mère sous prétexte qu'il est malpropre ? » (.35)
- « Nos pères disaient que le perroquet a perdu sa raison à force de jacter » (p.36)
- « Mais mon père me disait que le lion a beau être puissant, il ne peut pas dévorer une antilope tant que celle-ci est éloignée. » (p.37)
- « Nos pères disaient que les chasseurs sont toujours nombreux à voir l'antilope dans la forêt » (p.45)
- « Celui qui demande accepte les épines du chemin qui conduit chez celui qui donne » (p.47)
- « C'est n'est pas en brousse qu'on taille définitivement les piquets de la maison qu'on veut construire » (p. 49)
- « Nos pères disaient qu'on ne donne pas le nom à un enfant sans voir son sexe. » (p.52) etc.

Respecto a *El esqueleto de un gigante*, la función ideológica no se presenta de la misma manera que en *Quand saigne le palmier*, es decir con proverbios y máximas, sino mediante cuentos contados por narradores-personajes. A modo de ejemplo, he aquí un extracto de uno de estos cuentos:

Érase una vez unos aldeanos que querían organizar una feria de vino. Como haría falta también proveer de bebida a los concurrentes se fueron a la ciudad vecina para comprar el tonel más grande que tuvieran y lo colocaron, de regreso, en la plaza del pueblo, junto al gran árbol que abrigaba sus reuniones. A fin de que hubiera suficiente para todos, cada uno en el concurso debía echar en el tonel un litro de su mejor vino de rafia. Era lo que habían decidido.

El caso fue que, creyéndose más astuto que los demás, uno de los pueblerinos pensó: “si en vez de vino echo en el tonel un litro de agua, nadie lo notará”. Así podría beber el vino de todos y luego tomarse solo su mejor vino en casa.”

La mañana del festival llegó. Fue llenándose la plaza del pueblo. La gente acudía, con sed atrasada, previendo beber hasta caerse de culo, rodeando la gigantesca barrica como panal de abejas. El momento tan esperado llegó y se giró la espita del tonel. ¡Caramba y Lope!, sólo salió agua y nada más que agua, mera agua, pues todos habían tenido la misma idea.” (P.p 82-83).

Con estos ejemplos notamos que, aunque de manera diferente, los narradores se sirven de la función ideológica en las dos obras sea para denunciar un vicio social o para transmitir una moraleja. De ahí, su alcance didáctico. El estudio de las funciones del narrador nos ha permitido pues, de conocer las diferentes funciones empleadas en cada obra y la manera cómo los narradores las emplean.

Al último postre de este segundo capítulo de nuestro trabajo, recordamos que su meta consistía en un análisis del narrador y las técnicas narrativas en *El esqueleto de un gigante* y en *Quand saigne le palmier*, obras que constituyen el corpus de nuestro estudio. De ahí, hemos destacado las similitudes y discrepancias entre las diferentes nociones que permiten el estudio pormenorizado del narrador a saber: la focalización, las formas del narrador, los niveles del narrador, el estatuto del narrador y las funciones del narrador en ambas obras. De este análisis, lo que podemos notar, de modo general, es que ambas obras presentan muchas similitudes y pocas discrepancias. Hablando de estas similitudes y discrepancias, diremos que a nivel de la focalización, en las dos obras, tenemos dos focalizaciones a saber la focalización interna y la focalización cero. En *El esqueleto de un gigante*, la focalización interna es fija en las diferentes cartas que contiene esta obra; y variable en el resto de la obra. Mientras que en *Quand saigne le palmier*, la focalización interna es esencialmente variable. Para la focalización cero, se encuentra en los capítulos II, III, y V de *El esqueleto de un gigante* y a través de la voz principal de esta obra; ahí, tenemos narradores que están al interior del relato que cuentan. Esta misma focalización se encuentra en *Quand saigne le palmier* mediante el narrador principal y los personajes-protagonistas. En cuanto a las formas del narrador, hemos destacado tres formas del narrador en nuestro corpus: el narrador equisciente, el narrador omnisciente y el narrador deficiente. Entonces, el narrador equisciente se encuentra en *En El esqueleto de un gigante*, en las cartas de esta obra donde el narrador es personaje y sabe lo mismo que los demás personajes. En *Quand saigne le palmier*, este narrador se identifica con la voz principal que no forma parte del relato como personaje, pero que tiene el mismo grado de conocimiento que los personajes de la historia contada. Por lo que se refiere al narrador

omnisciente, está presente en los capítulos II, III, y IV de *El esqueleto de un gigante* en los cuales los narradores saben más de la historia que cuentan. En lo relativo al estatuto del narrador, nos hemos basado, por una parte, en la relación del narrador con la historia contada y ahí, hemos destacado el narrador homodiegético y el narrador heterodiegético. En *El esqueleto de un gigante*, tenemos narradores homodiegéticos que se constituyen del narrador autodiegético en las cartas donde Francisco es el héroe-narrador; y los narradores-testigos que sustituyen al narrador-héroe en el resto de la obra. En *Quand saigne le palmier*, tenemos a Bitchoka, héroe de la historia, que es un narrador autodiegético y los demás personajes actúan como narradores testigos. Por lo que respecta al narrador heterodiegético, se manifiesta en las dos obras por el narrador principal que es un narrador fuera del relato. Por otra parte, hemos destacado el estatuto del narrador según los niveles de narración. Aquí, hemos hablado del narrador extradiegético, fuera de la historia contada. Éste se encuentra en los capítulos II, III y IV de *El esqueleto de un gigante* y en la voz principal de *Quand saigne le palmier*. También hemos destacado el narrador intradiegético que actúa como personaje en la trama; esto se verifica con los héroes de las dos obras, a saber Francisco y Bitchoka, y también con los demás personajes. Además, hemos hablado de la narración metadiegética, que mezcla una narración del segundo grado a una narración del primer grado. Este tipo de narración aparece de la misma manera en las dos obras; con analepsis bajo formas de cuentos y con proverbios. Con referencia al discurso del narrador, hemos destacado los tres tipos a saber, el discurso directo que se presenta casi de la misma manera en las dos obras, es decir, a través de los diálogos, citas, recursos mentales, analepsis, canciones, cuentos y proverbios; y a través de las cartas en *El esqueleto de un gigante*. También hemos destacado el estilo indirecto que aparece mucho más en *Quand saigne le palmier* y menos en *El esqueleto de un gigante*. Además, hemos hablado del estilo indirecto libre que aparece mucho más en *El esqueleto de un gigante* que en *Quand saigne le palmier*. Por último, nos hemos interesado a las funciones del narrador y hemos destacado en las dos obras, la función narrativa, imprescindible a toda obra narrativa; la función rectora también que organiza el discurso mezclando diferentes tipos de textos en la narración; la función comunicativa para averiguar la efectividad del acto de la comunicación en el relato; la función testimonial que atestigua de la veracidad de lo que se cuenta en el relato y la función ideológica que ha servido para el juicio de valores a través de los proverbios, máximos, citas en *Quand saigne le palmier* y cuentos en *El esqueleto de un gigante*.

### CAPÍTULO 3: LECTURA CRÍTICA, TEMÁTICA, IDEOLÓGICA E IMPLICACIÓN DIDÁCTICA

En este capítulo, nuestro trabajo consistirá esencialmente en mostrar en qué ámbito los diferentes conceptos básicos relacionados con el narrador que hemos definido y analizado en los capítulos precedentes, tienen una importancia en nuestro corpus. Por otra parte, destacaremos los temas más importantes de nuestro estudio; nos serviremos de estos temas y de la manera cómo los diferentes narradores organizan el relato para destacar las ideologías subyacentes en la obras.

#### 3.1 Lectura crítica

Ya hemos mencionado anteriormente que el autor es quien piensa y produce la historia contada. Para poner de manifiesto dicha historia, se sirve del narrador que se encarga de la organización interna y de la materialización del discurso del relato. De hecho, se nota que, el autor es quien orienta la trama según la visión que la quiere dar. Desde luego, en nuestros corpus, los autores se sirven de unos narradores en focalización interna y cero; también de las formas equiscientes y omniscientes para limitar las oportunidades de participación del lector en la trama. A partir de ahí, los narradores detienen la verdad absoluta de la historia. Cuentan la historia según su punto de vista o perspectiva. Así, pueden aparecer como narradores que saben todo de la historia o que tienen los mismos conocimientos que los personajes. Pueden formar parte de la historia que cuentan o no. Así que, el autor selecciona lo que quiere que sepa el lector o no sobre la historia contada. A partir de este momento, la información del narrador aparece como una verdad. El lector no tiene la posibilidad ni de añadir ni de suprimir nada del relato.

Es cierto que la presencia latente del autor se manifiesta a través de la voz narrativa que puede ser deficiente, equisciente u omnisciente, y que orienta todo lo que acontece en el relato. Esta presencia del autor se nota en las dos obras con el predominio de una voz autoritaria que funciona como la figura responsable del sistema de ideas subyacentes en el texto y que permite al lector construir el sentido a partir de los elementos enunciativos y vectores del mensaje en dichas obras. Es esta instancia que Vincent Jouve llama en *Nouvelles approches de la voix narrative* (2003:81) el « *Auteur impliqué* » :

Lorsqu'on lit un texte comme la nausée, on entend derrière la voix du narrateur fictionnel la voix de l'instance responsable du récit et qu'on peut

nommer « auteur impliqué » : c'est avec cette instance, non avec le narrateur, que dans ce cas précis, se noue le contrat de lecture.

El autor se hace sustituir de una forma u otra por el narrador para vehicular su opinión o su ideología.

En *El esqueleto de un gigante*, por ejemplo, que está escrito por dos autores; uno camerunés y el otro occidental, se puede notar, por una parte, la presencia del autor occidental que se hace sustituir por el personaje de Francisco, narrador-protagonista de focalización interna fija, Por otra parte, tenemos el otro autor, africano, representado por el personaje de Thomas, amigo de Francisco, que comprende todo lo que ocurre e intenta explicarlo a Francisco. Hay aquí la focalización variable.

Hablando del estatuto del narrador, es decir su relación con la historia contada es una relación más o menos estrecha. Eso se manifiesta a través del narrador homodiegético presente en el texto. Además del narrador heterodiegético que calificamos de voz escondida del autor, también deducimos que es el mismo narrador que quiere mantener el control de su relato a través del narrador homodiegético. Esta presencia se nota también al nivel del discurso del narrador con el estilo indirecto libre, a través del cual el narrador tiene la posibilidad de adentrarse en la conciencia de los personajes y explicar sus pensamientos. Es lo que pasa con los ejemplos siguientes:

Naturalmente, para su “padre” el problema no se planteaba en términos de vencedor y vencido, sino en resolver favorablemente la pregunta siguiente: ¿dejaría Pukum de utilizar la magia después de las amenazas que había recibido? *El esqueleto de un gigante* (p.66)

Cet oiseau de proie était venu de nuit, dans le silence. Il laisserait vides des concessions. Il désolerait des familles. Mais qui échapperait à ses serres. Et qui serait ravi? Ces interrogations crispaient toutes les poitrines et figeaient tous les visages. » *Quand saigne le palmier* (p.114).

En cuanto a los niveles del narrador, el autor se sirve del nivel extradiegético para llamar la atención del lector sobre una instancia superior que ha vivido la historia y que la pone en escena. Esta instancia que orienta la lectura y la comprensión del lector, y que es superior al narrador no es otra cosa que el propio autor. A través de esta voz extradiegética, finge estar fuera de la trama narrativa y de la historia contada, pero sigue controlándola. Es lo que confirma Vincent Jouve en *Nouvelles approches de la voix narrative* (2003:81), cuando dice que: « Si d'une manière générale, c'est bien au narrateur qu'incombe en dernière instance la responsabilité du récit, il existe au moins deux cas où, de façon évidente, le narrateur est lui-même soumis à une autorité textuelle supérieure ».

Esta autoridad del que se trata aquí es pues el autor. Para variar sus diferentes apariciones en la trama narrativa, usa varios niveles narrativos tales como el intradieético.

Al fin y al cabo, el narrador en todos sus rasgos distintivos o variaciones, no es más que un instrumento al servicio del autor que se manifiesta bajo diferentes formas, para crear un mundo novelesco de diferentes aspectos, con el objetivo de transmitir un mensaje preciso. Así pues, el narrador, en una novela no es más que la duplicación del autor. Así contesta Wolfgang Kayser citado por Bertrand Vibert en *Cahier de narratologie la voie narrative volume n°2* (2000.484) a la pregunta siguiente: ¿autor o narrador, quien cuenta la novela?

[...] dans l'art du récit, le narrateur n'est jamais l'auteur [...], mais un rôle inventé et adopté par l'auteur. Pour lui, Werther, Don Quichotte, ou Madame Bovary existent bien ; il est accordé à l'univers poétique. [...] le narrateur est le personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.

Leyendo las dos obras que constituyen los corpus de nuestro estudio, podemos notar el uso abusivo del estilo directo. Esta recurrencia del estilo directo por los narradores es la forma expresiva por excelencia para reproducir fielmente la realidad en una narración. ¿Serían pues los eventos contados en los relatos la realidad? Aun cuando el autor utiliza ciertos recursos literarios para acercarse a la realidad, y conferirle cierta objetividad o verosimilitud, la novela no deja de ser una obra de ficción. En la narración, el estilo directo es pues el recurso más adaptado para alcanzar dicha objetividad. Con el estilo directo, se crea en la mente del lector una impresión de realidad. El autor intenta convencer al lector, a persuadirle de la veracidad de lo contado. Con el estilo directo, el lector se representa la historia a través del personaje que habla, del contexto en que producen los acontecimientos formando así, y de la mejor manera, parte de la intriga. En el mismo deseo de objetividad y realismo, el autor entrega de vez en cuando la palabra a los personajes supuestamente al origen de los enunciados reproducidos. Es lo que justifica la abundancia de los enunciados entre comillas en nuestros corpus. Se puede leer, en *El esqueleto de un gigante*: “Blondel, dejando que Francisco se sentara primero, le señaló la deferencia de tal gesto. “A la derecha se sientan los notables por orden de importancia” (p.32).

Y en *Quand saigne le palmier*: « il traça une ligne sur le sol entre les gardes et lui, et, ayant pris soin d'avoir sa truie derrière lui, « qui veut me ravir ma truie passera sur mon cadavre », dit-il. » (p.112)

Además, es de notar la influencia, en estas obras, de la literatura oral, a través de los cuentos, las canciones, los diálogos, los proverbios y demás dichos. Que ilustran a perfección

la imprenta de la oralidad en las literaturas producidas en el África subsahariana. Lo cual revela el contexto sociocultural de los autores. Este tipo de discurso se desarrolla por ejemplo durante las ceremonias tradicionales como la dote en *Quand saigne le palmier*, o durante las ceremonias de funerales en *El esqueleto de un gigante*. Válganse los ejemplos siguientes en *Quand saigne le palmier*: « nos pères ne disaient-ils pas qu'on ne meurt pas de bonnes choses? » (p.35) o : « nos pères disaient qu'il n'est pas honteux de dire « frère, donnes-moi ». » (p.48); o cuentos, como los casos siguientes en *El esqueleto de un gigante*:

En cierto tiempo había una aldea perdida en la que vivía un hombre, un tipo altísimo, un tiarrón lleno de energía. Sus brazos y sus piernas, gruesos y duros como trocos, desanimaban cualquier intento de provocación. En verdad que a su treinta años, Foti, el cazador de elefantes, hacia alerta a una fuerza descomunal, propia de los héroes de antes. Y lo mismo se podía decirse de su fuerza mística, pues era capaz de dar órdenes a los animales y que estos le obedecieran sin rechistar. [...] (p. 61)

En aquél tiempo cuando, los seres humanos hablaban con los animales, había en el pueblo una viuda que tenía tres hijos. La familia poseía una finca en las entrañas de la selva, a bastantes leguas de la casa. Un día de la estación de las lluvias, estando el cielo azul y sin presagios de aguacero, la viuda se marchó con sus hijos a labrar y sembrar. Estaban encorvados desde hacía ya unas horas, formando con sus manos surcos y caballones de dimensiones extraordinariamente regulares, cuando de repente, sin saber de dónde venía ni cómo se había formado, estalló una grandísima lluvia.[...]”(p.68)

Todos estos elementos de la literatura oral africana permiten a los autores transmitir cierta moraleja y conllevan así una función ideológica.

De todas formas, se nota clara y precisamente que con el uso del estilo directo, los autores quieren dar a sus relatos un aspecto de realidad, quieren presentar los hechos en toda su objetividad. Eso les permite no sólo actualizar los eventos, sino también pintar unas realidades de la sociedad camerunesa tales y como se presentan, con el objetivo de transmitir una moraleja o de denunciar ciertos aspectos de dichas realidades.

Para resumir esta parte sobre la lectura crítica, hemos insistido sobre la interpretación de algunos elementos que hemos juzgado importantes en el análisis de nuestro corpus, de la forma del narrador, con la preeminencia del narrador equiscente y de la focalización interna; al estatuto del narrador con el narrador homodiegético, su discurso en el estilo directo e indirecto libre; y a la función ideológica del narrador, nos damos cuenta de que el autor imagina y concibe su historia, la orienta según el objetivo que quiere alcanzar, organiza la escena y elige los personajes y narradores que pone en la escena, para cumplir una misión específica bajo su propio control. Respecto a los autores de nuestros corpus, son unos autores

realistas que intentan reflejar en sus obras las realidades de la sociedad camerunesa. Partiendo de algunos aspectos de sus tradiciones, llaman la atención de sus lectores sobre lo positivo de dichas tradiciones y denunciar lo negativo de las mismas. De ahí, la importancia del estudio temático de nuestro corpus que viene a continuación.

### 3.2 Lectura temática

En esta parte del trabajo, destacaremos los temas más importantes de nuestro corpus para analizarlos y evidenciar el mensaje que los autores quieren vehicular a través de cada tema; siendo la literatura, como han demostrado varios teóricos, un producto social.

#### 3.2.1 Lectura temática de *El esqueleto de un gigante*

- **África:** el tema de África aparece desde el principio de esta obra. En efecto, la casi totalidad de la escena de la obra se desarrolla en el África negra, precisamente en Camerún. Desde luego, el narrador describe minuciosamente el país donde se encuentra por primera vez. Esta descripción se hace a dos niveles: Por una parte, desde su llegada a este país, es decir sus impresiones personales. Por otra parte, las realidades de un país hecho de contrastes:

Desde el avión todo era de una asombrosa negrura, una absoluta ausencia de luces, una nada desnuda tras la que se oyera un corazón latiendo. África tropical, llena de resonancias nunca evidentes, con una apretada y sofocante humedad, me recibió de noche.[...] Y luego aquellos tipos de batas verdes avasallando, tirándome encima para llegar a mi equipaje, arrancándomelo de las manos, que si el veinte, el tres, Monsieur, eh, grand, c'est moi, mon a mi...! [...]. (Pp.14-15)

Me he llevado una decepción. La ciudad no es ni lo bastante moderna, ni lo bastante tradicional. Acaso esperaba encontrar una arquitectura más colonial, espacios mejor dibujados, más amplios, un trazado de calles coherente en convivencia con la selva, pero aquí las casas están como en desorden y casi todas dan la impresión de una cierta negligencia. Las hay de ladrillos de hormigón, brutas, informes o caprichosas, y en su mayor parte a medio construir, como si de pronto a todo el mundo se le hubiera acabado el dinero; [...]. (Pp.18-19).

Por otra parte, se refiere a un país, a pesar de todo, acogedor, hospitalario, arraigado no sólo en la tradición sino también en la creencia en Dios. A modo de ilustración, tenemos estos ejemplos:

[...] me ha parecido que la gente se mostraba simpática en general, con el saludo en la punta de la lengua ante la mínima sonrisa, ante el mínimo indicio de proximidad. Todo el mundo parece vivir a flor de piel, para lo bueno y para lo malo, dejándose llevar por el temperamento, por las emociones. No hay mañana porque no hay previsión del mañana, solo un instante, un vivir

fugaz que se prolonga sobre sí mismo y en el que tal vez se sueñe más que se viva, de puro presente. (pp. 19-20).

Por el fervor que aquí le ponen, dentro de poco no será difícil que los católicos tengan un papa negro. Aunque no solo los católicos, [...] he visto carteles de por lo menos, siete congregaciones religiosas diferentes, algunas cristianas que jamás había oído y muchas de lo más extraño. Se conoce que aquí lo fundamental es creer, sea en lo que sea, creer en algo. (Pp.20-21).

Para resumir este tema sobre África, el narrador Francisco, en su carta dirigida a Adriana, también se dirige a todo potencial lector, africano u occidental. Quiere mostrar las diferencias entre Europa de donde viene, y África y Camerún en particular. Esta diferencia se nota al nivel social y cultural. Para él, África y Camerún en particular tiene que desarrollarse construyendo su propia identidad, a partir de su cultura. Y el occidente también tiene que integrar lo humano africano en sus modos de vida.

**-La brujería o el “vampirismo”:** Es un fenómeno vigente en África en el que, los espíritus vampiros o los brujos se usan de unas prácticas místicas o mágicas, para causar daños de diversos aspectos a sus próximos, causando en ellos, enfermedades, bloqueos en la vida social, muertes etc. Es el tema principal de *El esqueleto de un gigante*. En el pueblo Bangang, la brujería está al origen de muchas muertes, de tal modo que, la muerte ya no resulta un fenómeno natural. En efecto, la muerte es tan presente y sus orígenes tan misteriosos. Llegados al pueblo para celebrar los funerales del hermano de Ganlekán, Thomas y Francisco se encuentran con otra ceremonia de luto. Un poco más tarde, es otra mujer, Demanú, que sucumbe místicamente en la plaza del mercado. A este propósito, el narrador afirma que:

El problema hubiera quedado en una muerte súbita, sorprendente pero posible, como un ataque cardíaco o un derrame cerebral fulminante, si un viejo, avanzando hacia el interior del ^primer círculo y señalando al cadáver, no hubiera dicho con la voz quebrada de su edad, pero clara y firmemente, esta sola palabra: “vampirismo!”” (p.40)

Según explica Thomas a Francisco, el “vampirismo” consiste en que los espíritus maléficos que habitan los seres humanos y que salen de noche a la búsqueda de sangre para alimentarse. Las mujeres transmiten el vampirismo a sus hijos durante el parto. Sus víctimas pueden morir al instante o tiempo después.

Estas muertes se intensificaron con el ingreso de Pukum, primogénito del difunto jefe Ndé en la casta Chía, cuyos miembros son brujos y tienen la facultad de vender a los miembros de su familia, matándoles místicamente y enviándoles a trabajar en el otro mundo de manera mística. El narrador dice lo siguiente de esta secta: “los escasos miembros que la

componen, de los más temibles, se bastan para comerciar con las almas de los vivos.” (pp. 53-54). Entonces, un día, dos de los numerosísimos hijos de Pukum y un tío suyo murieron. De la misma manera, hubo muchas otras muertes en el pueblo; hasta el momento en que la gente se dieron cuenta de que era Pukum el autor de dichos crímenes. Esta brujería también se manifiesta a través de otras formas de prácticas místicas. Así pues, tras amenazar a Pukum públicamente, este, para vengarse de Melí “[...] colocó una mezcla de hierbas y ungüentos en la entrada de la vivienda de su hermano y padre, quien al pisarla quedó paralizado hasta las ingles.” (p.65).

Con este tema de brujería, el narrador nos da conocer la realidad del fenómeno de brujería en Camerún sus formas y consecuencias que son todas negativas.

- **La muerte:** para los cristianos, sabemos que después del pecado del hombre en el jardín de Edén, este fue condenado a morir por Dios. Sin embargo, hace falta mencionar que Dios estableció sobre la duración de vida sobre la tierra. A través su servidor David en el Salmo 90, versículo 10, en la santa biblia se nota que: “los días de nuestros años en la tierra se elevan a setenta años, y para los más robustos a ochenta años”. (*Louis Second* 1910:554). Eso quiere decir que, la muerte es un fenómeno natural establecido por Dios después del pecado del hombre en el jardín de Edén; pero uno tiene que vivir durante una margen de tiempo bien establecida. Sin embargo, la muerte en África, como podemos averiguar en la obra en el pueblo Bangang, deja de ser algo natural para tomar un sitio preocupante. Eso es debido no sólo a la manera mística, inexplicable e incomprensible como acontecen las múltiples muertes en este pueblo. En efecto, eso ha integrado en la mente de los bangangueses la conciencia de una fuerza natural, que causa las muertes. En efecto, ellos son el resultado inmediato el ingreso de Ganlekan o Pukum en la casta maléfica *Chia*. Es el objeto del debate éste entre Melí y Tatia:

- Melí: “¡Cómo va cambiando este pueblo!

- Tatia: “Y cambia negativamente. Antes crecíamos juntos a nuestros abuelos. Antes, la muerte venía como algo natural y era un descanso. Pero estas muertes de niños tan tiernos y por razones tan turbias se hacen inadmisibles.” (p.61).

-**la poligamia:** es el hecho de que un hombre se case con dos o más mujeres. Es un fenómeno extendido en África. Tiene muchos móviles, pero de forma general, es sinónimo de poder o de grandeza. Es el caso en nuestro corpus, donde los polígamos son generalmente hombres influyentes con consideraciones o estatutos sociales particulares. El jefe Ndé, por ejemplo, es

dueño de una de las más extensas propiedades secretas dotado de autoridad y poderes místicos. Éste tenía nueve mujeres. Del mismo modo, Pukum el primogénito del jefe se había casado con siete mujeres: “[...] en muy poco tiempo, ya reunía siete esposas [...] lo que le servía para proclamar su primacía sobre Melí, [...]” (p.54). En efecto, el narrador presenta la poligamia no sólo como un signo de fuerza, de supremacía, de potencia, sino también como una fuente de problemas, porque hablando de las mujeres del jefe Ndé y de sus numerosos niños, apunta que:

Sólo que no era fácil la convivencia entre tanta gente, y los nenes debían disfrutarse las manifestaciones siempre escasas del amor paterno. Por poco que se intuyera que la cabeza de la familia prefería a fulano antes que a mengano las rencillas comenzaban y, las separaciones y los bandos, peleas que acababan en ataques...visibles e invisibles. (Pp.50-51)

**-La tolerancia:** es un tema importante en esta obra. Frente a las múltiples matanzas que sufre el pueblo Bangang, todo el mundo sospecha a Pukum. Enterrado de esta situación, su hermanito Melí joven jefe de familia, le preguntó con insistencia si lo que se decía de él era la verdad; pero no llegó a convencerle a decir la verdad. Entonces, Melí decidió llevar aquél problema a juicio del pueblo entero para buscar una solución de manera colegiada. Reunidos en el patio de la casa de Pukum, concluyeron todos los presentes que el que atentaría de nuevo a la vida de sus familiares sería castigado por la comunidad. Después de este encuentro, hubo como un momento de respiro para el pueblo que pensaba que Pukum había decidido dejar sus malditas actuaciones, pero que no, porque un poco más tarde, murió de manera mística un niño suyo de siete años. Después de este niño, fue el turno de otra niña Notopon, que criaba una prima suya. Frente a esta multiplicidad de muertes incomprensibles, la familia de Pukum decidió recurrir a la vidente Menioleuca como último recurso. Después de invocar a los espíritus de sus antepasados, les confirmó la verdad: era Pukum el responsable de los asesinatos de los jóvenes de su pueblo. A la hora de castigar a Pukum, nadie se atrevió a hacerlo, entonces Melí pidió a la vidente que alejara discretamente aquel criminal para proteger el pueblo de sus prácticas ocultas. Porque según afirmó: “Por lo demás, a la naturaleza sola corresponde dar la muerte a un individuo, una vez cumplido el camino de su vida” (p.78). Al fin y al cabo, la vidente Menioleuca terminó por hacer un rito que lo llevaría: “[...] que abdicase de manera sincera y definitiva de toda brujería criminal” (p.81).

**- El conflicto de generaciones:** En un entorno donde se enfrentan modernismo y tradición, también se enfrentan dos formas de pensamientos: la de los jóvenes y la de los viejos. Eso se manifiesta en la obra en diferentes niveles. . Primero, al nivel de la comunicación que es

difícil entre los viejos y los jóvenes que hablan de una manera diferente. De hecho, los jóvenes no llegan siempre a descodificar el mensaje que les quieren transmitir los ancianos a través de cuentos o proverbios, y lo interpretan a veces, de manera errónea. Eso es el caso con Hadou, uno de los más jovencitos de la asamblea que se reúne para buscar la verdad sobre el autor de los crímenes de los jóvenes en el pueblo. Acababa de interpretar mal la moraleja de un cuento de Melí sobre Foti el cazador y el anciano quincuagenario Mimba le repuso de la forma siguiente:

Desde luego no te enteras [...]. Los jóvenes no entendéis ni jota. De lo que se trata no es de condenar la caza, sino la caza de hombres y, sobre todo, el uso indiscriminado de la magia que promueve la ambición. Ignorante, ni siquiera sabes que determinadas personas tienen el poder de desdoblarse. (p.64)

Como otra muestra de este conflicto de generaciones, es cuando los viejos deciden perdonar a Pukum después de darse cuenta de que estaba al origen de sus desgracias. No comprendían cómo se podía salvar la vida a un asesino. A este propósito, el viejo Mimba dijo:

He aquí un joven intransigente que ni respeta a su padre, ni las canas de los mayores. Los jóvenes, [...] los hacen todo sin reflexionar un instante, y sólo saben responder a la violencia con violencia. Y encima pretenden conocerlo todo y hasta se meten en las conversaciones sin que nadie les invite a hablar, pisoteando los modales.” (PP. 79-80)

A esta intervención del quincuagenario Mimba, el joven Hadou replicó duramente diciendo que:

Los que desquiciáis las cosas sois los viejos, que buscáis ahogarnos a toda costa, impidiéndonos ocupar cualquier cargo y tratándonos siempre como menores. Desde niños no nos dais sino las sobras, después de que os habéis ya puesto gordos, [...]. Aquí ya vemos que incluso estáis dispuestos a defender a los brujos que utilizáis para matarnos. Ahora que oíd lo que os digo, si vosotros no pensáis actuar, lo haremos nosotros. (P.80).

Con estos ejemplos, podemos notar que dos ideologías se oponen en la obra la de los jóvenes y la de los viejos.

**-La tradición:** De las múltiples definiciones que propone el Diccionario de la Real Academia española de esta noción, nos ha parecido conveniente el siguiente: “Doctrina, costumbres, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.” De hecho, la tradición varía de un pueblo a otro. En *El esqueleto de un gigante*, es uno de los temas principales y se trata más bien de la tradición africana y precisamente de la tradición camerunesa y del pueblo Bangang. Esta tradición se manifiesta mucho más en la obra a través de unas prácticas y creencias propias a los “bangangueses” en particular. Entre otras, podemos mencionar:

\* La celebración de los funerales que son en África en general unas ceremonias que se organiza en ciertas etnias, nueve días después del entierro, y en otras, mucho tiempo después. Depende de la voluntad de la familia del difunto. Es lo que lleva Francisco al pueblo Bangang para acompañar a Thomas a la celebración de unos funerales. En Camerún, este fenómeno cobra más importancia en el oeste del país y es de vital importancia allí.

\* La magia: También forma parte de estas prácticas y creencias. Se nota que, cada vez que hay un acontecimiento sorprendente o extraordinario en el pueblo, la gente suele recurrir a los videntes para comprender y buscar solución. Es el caso cuando Thomas va a encontrar a la hechicera Dzeusse que le anuncia otra muerte futura. Lo mismo ocurre con la familia de Pukum que va a ver a Menioleuca, la famosa vidente, para resolver el problema de la brujería en el pueblo. La magia tiene una importancia capital para los bangangueses. El narrador lo afirma cuando dice:

Desde luego las prédicas religiosas importadas para que los aldeanos evitemos consultar a los hechiceros y a todos los que se dicen capaces de hablar con las almas de los muertos no tuvieron un efecto inmediato. En aquella época la brujería y las prácticas mágicas, aún más que hoy, era cosa demasiado usual (p.73)

\*El rito de la viudez: consiste en una serie de prácticas insoportables a las que se somete a la mujer que acaba de perder a su marido; eso durante un período considerable. Es una manera de “purificarla”. Respecto a la viudez, el narrador dice:

le habló del dolor de las viudas, a las que les estaba prohibido tragar saliva mientras los restos del marido no fuesen sepultados, de cómo debían acostarse sobre la tierra, por más largo que fuese el luto, soportando pulgas e insectos, sin poderse lavar porque también el aseo les estaba prohibido. [...] aún persistiera la costumbre de despertar a las viudas a golpes cada madrugada se las llevaba con una escolta de tres flageladores armados de ramas de eucaliptos a un lugar sagrado del pueblo y allí se les practicaba una especie de exorcismo tras el cual debían regresar corriendo hacia su casa, soportando los azotes sin gemir ni protestar.” (p.p 41-42).

\* La notabilidad: los notables son miembros de la jefatura. En el oeste Camerún, son muy respetados. Constituyen el círculo cerrado de los sabios y consejeros del jefe que le ayudan a tomar importantes decisiones relativas al pueblo. A veces, tienen el derecho de vida y de muerte sobre los pueblerinos. Desempeñan un papel muy importante en la obra. Por ejemplo, son ellos quienes deciden de la sucesión al trono del jefe Ndé después de su muerte:

Por si la funesta realidad no se presentase ya lo bastante terrible, la ausencia del progenitor planteó el problema de la herencia. Bien podía poco él imaginar que en la reunión con los notables, [...] iba él a resultar el elegido, ¡nombrado

el heredero! A Meli, tan humilde en sus ambiciones como era, le pilló desprevenido. La sorpresa le duró todo el tiempo de su iniciación en la selva. (p.p 52-53)

\* El culto de los muertos: para los africanos, los muertos no son muertos. Siguen viviendo de una forma u otra y tienen la posibilidad de actuar en la vida de los vivos. En la obra, hay muchas manifestaciones de esta creencia en los espíritus de los muertos. Es el caso cuando el narrador nos habla de la preservación de los cráneos humanos por el jefe Ndé en su concesión. Hasta hoy en día, este culto a los cráneos sigue siendo practicado en el oeste de Camerún. El narrador dice al respecto:

Como todas las haciendas de su importancia, ésta tenía también su lugar sagrado, su pequeña choza detrás de la vivienda, el panteón en el que conservamos los cráneos de los muertos familiares quienes aún no acabamos de adoptar otras costumbres extrañas. Aquí venía Ndé para agradecer sus riquezas y solicitar de los ancestros, con aceite, carne de cabra y sal, como se debe, la necesaria protección para sus hijos. (p.50)

Muchos aspectos de la tradición africana y sobre todo del oeste de Camerún abundan en la obra. El narrador los utiliza para denunciar ciertas prácticas deshumanizantes pero efectivas en esta parte del país.

### 3.2.2 Lectura temática en *Quand saigne le palmier*

- **La esterilidad:** En realidad, es un sujeto de vergüenza en la sociedad africana; porque en África, la consideración de un hombre también depende de su capacidad a dar a luz. Entonces, las víctimas de esta enfermedad suelen encerrarse en sí mismos por miedo a ser sujeto de burlas por parte de su entorno. Es lo que ocurre a Bitchoka que intenta suicidarse porque él, que había escondido a su padre que sufría de la esterilidad, tiene que enfrentarse a la realidad. De hecho, su padre le exige una descendencia, pero éste no se la puede dar. Por esta razón, intenta suicidarse antes de que se sepa su desdichosa fortuna. Intenta suicidarse una noche por ahogamiento para salvar su honra y escapar de la vergüenza. Pues, no podía suceder a su padre como futuro jefe si no tuviera mujer ni hijos; ya que el poder de un jefe en África también se relaciona con el número de sus mujeres e hijos. El narrador dice lo siguiente hablando de Nyemb Bitchoka: « [...] C'est avec terreur qu'il voyait le jour se lever. Alors sa poitrine se tassait. Sa gorge se desséchait à la pensée que dans quelques jours, il vivrait l'opprobre. Non, il ne la boirait pas jusqu'au bout ; cette honte finirait assurément par le noyer. » (p.22)

**-La valentía:** se puede definir como la capacidad de una persona de realizar una hazaña, es un acto realizado con heroísmo. En la obra, la valentía se manifiesta a través la reacción de Lién, que, gracias a su valentía salva al príncipe heredero Bitchoka, del suicidio. El narrador cuenta la trágica escena de la manera siguiente: « Non sans peine, il souleva le corps trempé de Bitchoka, le coucha sur son genou droit grâce auquel il pressa le ventre du naufragé » (p.27). Lién acaba de salvar la vida del que sería más tarde su verdugo.

- **la solidaridad:** Es una virtud que caracteriza a los africanos. Ella cobra en esta obra, diversas formas y es uno de los temas principales de la misma. El ejemplo más ilustrativo de esta solidaridad en la obra es dado por Lién. Frente a la incapacidad de su hermano Bitchoka de tener una descendencia, por causa de esterilidad, preservándole así del deshonor y de la vergüenza. Ambos harán un pacto de sangre, símbolo de esta solidaridad: « J'accepte, dit Lién, la voix étrange. Mais si j'accepte c'est uniquement pour le prestige de mon village, afin que mon chef puisse marcher la tête haute, et derrière lui tout le village. » (p.53). Es finalmente este acto de solidaridad el que le costará la vida a Lién más tarde. De hecho, el secreto no pudo durar. Nyemb Bitchoka, hijo adulterino de Bitchoka fue descubierto como tal. No se pudo impedir, los rumores que corrían por todo el pueblo y que, decían que Bitchoka no era el propio genitor de su hijo. Enterrado de la situación, incriminó a su salvador Lién y le envió al trabajo forzoso donde encontró la muerte.

Otra muestra de la solidaridad es aquella que existe entre los hombres del pueblo. Lién, Ngoué, Mboua, Mbeleck, Ndébi, tienen un sistema de trabajo de turno que consiste en ir todos a trabajar un día en el campo del uno y otro día en el del otro. Y así sucesivamente. Esto permite al que beneficia de la solidaridad de sus compañeros avanzar rápidamente en su trabajo. Al mismo tiempo, se refuerza los lazos de solidaridad entre los miembros que buscan juntos, soluciones a los problemas que viven en el pueblo.

**-la mujer:** Es otro tema sobresaliente de esta obra. Se presenta a la mujer como un instrumento al servicio del hombre y éste puede usar de ella a su gusto. De niña, sus padres son los que deciden de su destino y la casan según sus propios intereses. Una vez casada, es su marido que decide de su vida. Eso se verifica en la obra cuando Bitchoka presta a su mujer a Lién para que le dé un príncipe heredero. Arregla el asunto con Lién, pasándose de la opinión de su mujer, sólo le informa de su decisión:

Femme, certains soirs tu trouveras un homme vigoureux dans ma case. N'y regarde pas de près, il ne me ressemble pas. Mais il sera mon invité. Tu lui chaufferas de l'eau ... qu'il se lave... Tu lui serviras à manger... Qu'il se

restaure... Et tu ne le repousseras pas au lit. C'est moi qui t'envoie, femme. Il faut un fils à ton mari, un héritier au chef. (p.54)

Así pues, se nota que la mujer está sometida hasta al pecado, en este caso el adultero, porque lo ha decidido su marido.

Además de esta sumisión de la mujer, también ella es víctima de los malos tratos en su hogar. Sufre de humillaciones por parte de su marido que la golpea como a él le da la gana. Es lo que ocurre a Sondi cuando su marido Bitchoka, la sospecha de haberle calumniado diciendo que no era el padre de Nyemb Bitchoka: « De toutes les femmes de Bitchoka, Sondi était depuis quelques temps la plus brutalisée. Son mari venait encore de la terraser ; il la taxait d'infidélité malgré ses protestations. » (p.95).

**-El matrimonio tradicional:** En la obra, se desarrolla en dos etapas. En primer lugar, primer encuentro entre las dos familias. Se nota que, son los padres quienes deciden del momento de casar a sus hijos. No se requiere el punto de vista de las chicas, para casarlas. Para los chicos, son los padres que deciden del momento en que deben casarse y eligen a una mujer para ellos. Bitchoka es víctima de este fenómeno. Su padre le informará que ha elegido a la hija de su amigo, el jefe de los Lóg Témb, para ser su futura esposa. Dice lo siguiente: « Mon ami, le chef des Lôg Témb, a une fille en âge de se marier. Elle serait très belle... et encore libre. » (p.20). En más, ya había contactado a la familia de la chica y programado el día del encuentro para el casamiento. Por eso, añade:

Fils j'avais oublié ...oui... j'avais oublié. J'ai fait dire à mon ami, le chef Lôg Témb, que tu voulais voir le bijou qu'il garde dans sa concession. Il t'attend avant l'apparition de la prochaine lune. Le sage Bikop ira avec toi. Evidemment tu prendras quelques serviteurs... (p.20).

Su hijo es sorprendido por la rapidez con la cual su padre lo arregla todo sin prevenirle de nada.

En cuanto a las negociaciones el día del casamiento, se desarrolla entre los viejos de las dos familias. Es una ceremonia que necesita cierta sabiduría tradicional. Los que se encargan de estas negociaciones deben dominar el arte de la palabra y gozar de cierta experiencia en la materia; porque la mayoría de los intercambios se hace a través de proverbios y demás giros idiomáticos que exigen del narrador cierta maestría. Este acontecimiento que consiste en un conjunto de ceremonias tradicionales es muy importante y suele ser muy atractiva. En la obra, eso empieza por la llegada de la familia pretendiente y su familia, acogidos por las mujeres de la familia de la novia, en un ambiente muy alegre. La futura suegra les invita a tomar un baño,

signo de hospitalidad. Poco después, se anuncia la presencia del novio al jefe de la tribu. Después del anuncio viene el encuentro propiamente dicho. Así se describe este encuentro:

Il empoigna son chasse mouche et ramassa les neuf kolas qu'il avait choisies pour la circonstance. Quand il eut renoué son pagne, il toussota d'aise et sortit.

Fils de mon père, cette concession est la tienne. Voilà ta femme et tes enfants. Accepte cette kola. Ce disant, le chef des Lôg Témb fit une accolade au sage Bikop, lui remit les kolas et l'invita dans sa propre case. A sa grande et agréable surprise, Bikop s'aperçu que des notables s'étaient réunis depuis peu, afin que le chef n'eût à chercher personne quand viendrait le moment de la palabre. (P.p. 34-35).

Después de todo esto, se sirve el vino de palma a los anfitriones que hacen también, lo mismo con su futura familia política. Mientras que las dos familias se conocen, las mujeres sirven la comida a los visitantes todo eso acompañado de bromas y demás sabores de la sabiduría africana. Después de la comida, empiezan las negociaciones del matrimonio entre un notable que representa la familia de la chica y el otro que representa a la familia del chico. Tras este momento de negociación, se entrega una lista de cosas que se necesita para la dote, condición sine qua non para marcharse con la chica. Dicha dote se desarrollará poco después. De hecho, Una vez regresados con la lista, el jefe de familia reunirá a todos sus miembros y cada uno contribuirá a su manera, al cumplimiento de las exigencias de la lista de la boda. Llegado el gran día, las dos familias se vuelven a encontrar para concluir y celebrar la unión de los dos pretendientes y Bitchoka se fue con su mujer en su pueblo:

Les deux pères de familles avaient convenu de se rencontrer à la Fontaine-Assise. Le père de Bitchoka devait arriver le premier. C'était chose admise chez ses pères : celui qui demande accepte les épines du chemin qui conduit chez celui qui donne. [...]. Sondi ne rentra plus à côté de son père. Arrivées quelques instants plus tôt, les femmes des Lôg Témb animèrent la forêt de leurs cris de joie. La mère de Sondi n'attendrait plus que la tombée de la nuit pour conduire sa fille dans son foyer. (p.47 y 50)

**La tradición:** en la esta obra, se presenta bajo ciertas creencias y prácticas propias a los africanos. Podemos averiguar la expresión de la tradición africana en el conjunto de los acontecimientos desarrollados en el relato. Tomaremos, a modo de ejemplo la manera como se desarrollan los casamientos las ceremonias tradicionales, las relaciones hombres/mujeres, padres/hijos, jefe/pueblo etc.

Además de estos aspectos de la tradición, podemos añadir otros tales como:

\* La creencia en los ancestros: a lo largo del relato, se nota el uso recurrente de los proverbios y dichos populares que transmiten la sabiduría de los ancestros africanos. A modo de ejemplo, tenemos estos:

- « La route a beau donner soif, répondit sage Bikop, celle qui conduit chez un frère n'est jamais fatigante. » (p.35)

- « L'enfant refuse-t-il le sein de sa mère sous prétexte qu'il est malpropre ? » (p.35)

- « Nos pères ne disaient-ils pas que seul le doigt souple retire la moelle de l'os ? » (p.97)

- « Nos pères disaient qu'on attrape l'oiseau par les pattes, et l'homme, au contraire, se fait attraper par ce qu'il dit » (p.87)

- « Nos pères disaient que les chasseurs sont toujours nombreux à voir l'antilope dans la forêt. »

(p.45)

- « Celui qui demande accepte les épines du chemin qui conduit chez celui qui en donne. » (p.57)

- « Mais nos pères disaient qu'aider quelqu'un à cultiver son champ n'exige pas qu'on cultive jusqu'à casser sa propre houe. » (p.89)

Los africanos también creen en los espíritus de sus ancestros que, de una forma u otra influyen en los vivos. Creen que dichos espíritus viven en los árboles, en el viento y en los ríos.

Por ejemplo, Lién que significa en bassa<sup>5</sup>, palmera, no bebía el vino de palma porque, su padre le había dicho que beber el vino de palma significaría nutrirse de su propia sangre. A este propósito, su padre le había transmitido una palmera sagrada como herencia. Este árbol era pues el fechiche de la familia, transmitido de generación en generación. Allí es donde tomaba todas las decisiones importantes de su vida. Allí es donde se hizo el rito del pacto de sangre con Bitchoka. Su padre le visitó en sueño y le dijo respecto a este árbol:

[...] cet arbre est là depuis nos grands-pères. [...] il ressemble aux autres arbres, mais ce palmier c'est nous. Il sera la clef de ton existence. [...] chaque fois que tu voudras rencontrer ceux qui nous ont précédés, viens sous lui. [Évite mon enfant de boire du vin de palme : dans ta bouche à toi, il

---

<sup>5</sup> Lengua materna hablada por unos pueblos de la provincia de la Sanaga Maritime en el Litoral y en la provincia de Nyong et Kelle en el Centro Camerún.

deviendrait du sang. [...] je suis né ici. J'ai tenu à ce que tu naisses ici, sous le palmier sacré. La fécondité sera tienne et tienne la virilité. [...] Garde-toi de t'appauvrir de ta virilité, de ta fécondité... un palmier anémié n'aura plus de place dans la palmeraie... va, mon fils. (P.p. 88-89)

\*la sumisión al poder tradicional: el jefe tradicional es un personaje muy respetado en algunas sociedades tradicionales africanas. Dicho poder se manifiesta a través de la sumisión de los pueblerinos que obedecen a sus órdenes. . En la obra, todo el pueblo debe total sumisión al jefe, porque tiene derecho de vida y de muerte sobre sus subalternos. A partir de ahí, nadie le resiste al jefe so pena de muerte u otro castigo. Por ejemplo, cuando empieza a correr el rumor según el cual Bitchoka no es el padre de Nyemb Bitchoka, se le informa inmediatamente al jefe:

Depuis quelques jours, les serviteurs de Bitchoka lui rapportaient tout ce qui se disait. Ils écoutaient derrière les cases. Ils suivaient les paysans jusque dans leur champ afin de mieux surprendre leurs propos. Leurs rapports en devenaient précis, et reflétaient la pensée et le climat du village. (p.59).

Lién, el acusado tendrá que defenderse en los términos siguientes: «Tu es mon chef. Je te suis soumis. Ce n'est pas à mon chef que je dirai qu'il ment. Mais je n'ai point trahi. » (p.69).

La medicina tradicional es otro aspecto de la tradición africana, de la que se valen las poblaciones para resolver distintos problemas como la esterilidad. Así es como Bitchoka recurre a un curandero famoso, llamado Likund Linjék, del pueblo Ndôgsul. Este último le obtiene la virilidad pero no la fecundidad.

Para resumirnos, nuestro trabajo en este apartado ha sido el estudio temático de las dos obras que constituyen nuestros corpus. De modo general, hemos destacado los temas más sobresalientes que se relacionan, en su mayoría, con el África tradicional: la brujería, la poligamia, el casamiento, la solidaridad y diferentes aspectos de la tradición africana. Se nota que el tema dominante en *El esqueleto de un gigante* es la brujería mientras que en *Quand saigne le palmier* es la esterilidad. Todos estos temas nos han conducido a las ideologías de los autores de estas obras. Para llegar a una comprensión profunda de los mensajes transmitidos, haremos, a continuación, una lectura ideológica de estas obras.

### 3.3 Lectura ideológica

El diccionario *Le petit Larousse Compacte* (2002:526) estipula que la palabra ideología deriva de las palabras griegas *Idea* que significa idea, y *Logos* que significa ciencia. De ahí, se entiende por ideología el conjunto sistematizado de creencias, ideas, y doctrinas que influyen

sobre el comportamiento individual o colectivo. Desde luego, la labor que nos incumbe en esta articulación de nuestro trabajo es la de destacar las diferentes ideologías transmitidas o vinculadas por los autores de nuestro corpus. En efecto, es allí donde culmina el conjunto de nuestro análisis y donde se ubica la originalidad de nuestro trabajo. Por eso, partiremos del método del *efecto-valor* propuesto por Vincent Jouve y que consiste en identificar los valores que un texto transmite, es decir la ideología que se destaca del texto literario. En efecto este método estipula que, el narrador dispone de muchas herramientas diferentes para expresarse. Por eso, las diferentes funciones que se atribuye generalmente al texto, son un medio para transmitir valores. La función ideológica tiene por entonces una importancia capital en este sentido. Como dice Vincent Jouve en *Nouvelles approches de la voix narrative* (2003 :79) : « que ce soit par son contenu (Sartre) ou par sa forme (Barthes), l'œuvre n'a jamais cessé d'être envisagée comme action sur le monde ».

### **3.3.1 La ideología en El esqueleto de un gigante**

El esqueleto de un gigante recoge el viaje de dos protagonistas por el particular mundo de la brujería tradicional africana. En este universo se yuxtaponen dos modos de entender el mundo y también dos modos de narrar. En un relato donde lo racional trata de integrar lo mágico, donde la fantasía y la superstición se mezclan con lo real el lector puede descubrir, si se pone a buscarlo, ese encuentro de culturas del que derivan múltiples interpretaciones.

Estas son las palabras con las que el editor concluye su nota sobre los autores de esta obra en la cuarta de cubierta. A partir de ahí, nos damos cuenta de que el relato se desarrolla en África. Pero, no se trata del África de las playas y bellas damas y caballeros, tampoco se trata del África cuna de la humanidad o de las hazañas futbolísticas y deportivas, sino del de la magia y de la brujería. Lo que más ha llamado nuestra atención en esta obra de dos autores es la diferencia de perspectiva, según que se trataba del narrador occidental que describe la realidad africana desde fuera, presentándola como algo extraño, donde casi todo lo que encuentra supera su entendimiento y el narrador negroafricano que pasea alegremente y con mucho gusto a través de los entresijos de un África arraigado en las prácticas y creencias muy ancestrales y tradicionales. Aunque destaquen unos aspectos positivos de dicha tradición, tales como la fraternidad y la tolerancia, lo más llamativo es la parte oscura de esta tradición. Se nos presenta a un pueblo que sufre la atrocidad de un brujo, Ganlekán que aterroriza su familia con asesinatos místicos repetidos de los jóvenes. El narrador negroafricano recurre también, con frecuencia, a las técnicas narrativas propias al África negra. Mediante recursos estilísticos de la oralidad, se transmite mensajes a partir de cuentos, proverbios, canciones etc.

dicho estilo oral se mezcla con las técnicas de la literatura escrita. Los autores ponen de relieve unas creencias y prácticas tradicionales atrasadas pero muy usuales en África y sobre todo en el oeste de Camerún. De hecho, la elección del pueblo Bangang en el oeste de Camerún no es fortuita. Es una región reputada por la práctica de la brujería. Allí, este fenómeno es conocido por el nombre de “*Famla*”<sup>6</sup>. Siendo Robert Marie Johlio originario de esta región, quizás ha querido denunciar esta práctica que causa mucho daño a la población. En resumidas cuentas, Podemos decir que estos autores tienen una ideología modernista. Eso puede justificarse por el estatuto de pedagogo de Robert Marie Johlio y sus diferentes estancias en Europa, también los orígenes de Pedro Pablo Viñuales que es un europeo, investigador modernista que obtuvo un Premio extraordinario de Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid gracias a su tesis sobre el cuento modernista hispanoamericano.

### 3.3.2 La ideología en *Quand saigne le palmier*

« Ce roman nous fait pénétrer dans l’Afrique traditionnelle où la parole a une force agissante irrésistible, où les êtres animés et inanimés dialoguent dans un langage ésotérique. » Tales son las palabras del editor en su resumen de la obra, en la cuarta de cubierta. A partir de esta afirmación, se evidencia la importancia que tiene la palabra en África. Esta importancia de la palabra transparente en la cita siguiente:

No pères disaient qu’on attrape l’oiseau par les pattes, et que l’homme, au contraire, se fait attraper par ce qu’il dit. Mon enfant les mots sont comme les arêtes de vipère. Tu te délectes de la chaire qu’il y a autour, mais tu es mort quand tu oublies d’éviter l’os. Médite avant de parler sous le palmier, un mot reste facilement en travers de la gorge. (p.87).

Con esta cita, nos damos cuenta no solo de la importancia de la palabra en África, sino también de la relación que mantienen los muertos y los vivos a través de la palabra. En efecto, las palabras pronunciadas por Lién y su compañero Bitchoka bajo la palmera sagrada han conducido a una fatalidad, la muerte de Lién, porque dichas palabras habían sido traicionadas por uno de los pactantes. De modo general, la manera como los narradores manipulan los conceptos tradicionales y transmiten moralejas, nos lleva a decir que Charly Gabriel Mbock aboga por una ideología tradicionalista. Para él, los africanos deben preservar sus tradiciones en un mundo donde el hombre es un lobo para el hombre. Se necesita una fuerza suprema mística, que actúe sobre los seres humanos para impedirles hacer el mal y llevarles a practicar el bien. Todo ello para alcanzar una sociedad más moralizada. Eso no quiere decir que los

---

<sup>6</sup> Es el nombre que se da al oeste Camerún a la brujería que consiste en vender los seres humanos causando místicamente sus muertes

africanos no creen en un Dios supremo, al contrario, además de este Dios universal que actúa, a veces, lentamente y que les parece un poco alejado de sus realidades, ellos prefieren confiarse en sus ancestros para moldear su entorno. A partir de los temas estudiados, hemos podido ver cómo los narradores organizan el relato poniendo de relieve la tradición africana no sólo en los mensajes que transmiten, sino también en la manera como lo hacen; con proverbios, dichos populares y cuentos, que nos sumergen en la sabiduría africana. Si consideramos que “*Mbock*” es una palabra bassa’ a -lengua materna hablada en unas tribus del litoral y del centro de Camerun- que significa *tradición*, se entiende mejor el vínculo entre este autor de su obra y su inclinación peculiar por la cosa tradicional.

En conclusión, dos ideologías se destacan de *El esqueleto de un gigante* y *Quand saigne le palmier*. En la primera obra, el autor parte del análisis de algunos aspectos de la cultura africana que ponen a la luz, para llamar la atención del propio africano sobre la importancia de hacer una introspección crítica sobre sus tradiciones, para llevar a buen cabo la modernidad del continente africano. En la segunda, el autor demuestra que con la preservación de algunos aspectos de la cultura africana, se puede alcanzar el mundo “ideal”. De todas formas, que sea en una u otra novela, de lo que se trata es la cultura africana o camerunesa, con insistencia en algunos aspectos de la tradición que ponen de relieve; en unos pueblos de Camerún; pero con orientaciones diferentes.

### **3.4 Implicación didáctica**

Las clases de explicación y comentario de textos son una articulación del currículum de la enseñanza/aprendizaje del español lengua extranjera en Camerún. Dentro de los tipos de texto a explicar o comentar, abundan los textos narrativos. La instancia narrativa resulta pues inevitable; porque no se puede hablar de narración sin narrador. Tampoco se puede comprender un texto narrativa sin saber quién cuenta la historia en dicho texto, el porqué del uso de tal o cual técnica narrativa, el porqué de la orientación del relato en tal o cual sentido (ideología) etc. Dicho esto, se nota que el conocimiento de la instancia narrativa es muy importante para la comprensión del relato. Por eso, para mostrar la importancia de tomar en cuenta dicha instancia en un sistema textual, Vincent Jouve (2000: 80) dice lo siguiente: « comme l’ont montrés les travaux de H.-P. Grice, la compréhension d’un énoncé implique la prise en compte du dessein du locuteur: le destinataire a toujours besoin de reconnaître une intension. ». En una palabra, el estudio de un texto narrativo necesita el dominio del concepto del narrador en sus diversos usos.

Desde entonces, nuestro trabajo se da el mérito de permitir al público blanco, dotarse de todos los materiales necesarios no sólo para la comprensión de los textos narrativos, sino también para el estudio de dichos textos. Eso es, precisamente en las clases de explicación y comentario de textos en la enseñanza secundaria; pero también en todos los niveles de estudio del idioma. Además, a partir del narrador, se puede desarrollar en los alumnos unas competencias axiológicas, que remiten a los valores sociales y éticos, que se pueden transmitir mediante la persona del narrador. En nuestro corpus por ejemplo, los autores transmiten unos valores tradicionales africanos, a través de los diferentes narradores. Aún más, para los potenciales novelistas, este trabajo les podría ser útil, en la medida en que, uno no puede lanzarse a la redacción de una novela si no domina los distintos conceptos del narrador que vienen analizados en esta monografía.

## CONCLUSIÓN GENERAL

En resumidas cuentas de nuestro trabajo, sobre la “Instancia narrativa e identidad cultural en *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales y *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock,” hace falta recordar que se trataba en este trabajo de los diferentes papeles del narrador, y de qué manera la figura del narrador puede llevar a la expresión de la cultura de un pueblo; cómo actúa como vehículo de valores en tal o cual obra.

Como hipótesis general, suponemos que los narradores en *El esqueleto de un gigante* y en *Quand saigne le palmier* sirven de expresión de una identidad cultural, y traducen una diversidad de valores modernos y tradicionales. Para llegar a nuestros fines, hemos recurrido al enfoque narratológico de Gerard Genette y el enfoque semiológico de Vincent Jouve. Por eso, hemos articulado nuestro trabajo en tres principales capítulos.

El primer capítulo que ha tratado del narrador, precisamente de las nociones teóricas, lo que, nos ha permitido presentar sucintamente definiéndolos, todos los conceptos básicos que se relacionan con la figura del narrador; eso es: las formas del narrador, la focalización, el estatuto del narrador y sus funciones. Para las formas del narrador, hemos presentado los diferentes puntos de vista adoptados por un personaje particular. Aquí, hemos analizado el nivel de conocimiento del narrador acerca de la historia que cuenta. Por eso, según Genette, se nota que el narrador puede ser omnisciente, es decir superior al personaje, con una visión y conocimiento de los hechos más anchos de la historia que los personajes; también puede ser equisciente, es decir que tiene el mismo nivel de conocimiento de la historia que los personajes y por último, puede ser deficiente, es decir, un narrador que tiene un conocimiento mínimo de la historia que cuenta, en comparación al de los personajes.

En la parte tocante a la focalización, se ha tratado de la perspectiva narrativa, a partir de un personaje cuyo punto de vista orienta la trama narrativa. Se destaca pues: la focalización cero, que es un relato en el que el personaje focalizador tiene una visión global de todos los componentes del segmento de relato que cuenta; la focalización interna, en la que el narrador comparte o tiene el punto de vista del personaje sobre el que se centra el relato. Esta focalización puede ser *fija* es decir cuando el relato se centra sobre un personaje, *variable* es decir cuando el relato alterna el personaje foco, y *múltiple*, es decir cuando un mismo evento es evocado muchas veces según el punto de vista de varios personajes

epistolares. La última focalización es la focalización externa. Aquí, el relato está presentado según el punto de vista de un personaje-testigo. El narrador está fuera del relato, es decir que tiene una visión desde fuera y por eso limitada.

Después de la focalización, se ha tratado de la relación del narrador con la historia contada y de los niveles del narrador. A nivel de la relación del narrador con la historia contada, hemos estudiado el narrador según sea presente o ausente como personaje en la historia que cuenta. Por eso, hemos podido destacar el narrador homodiegético, que forma parte de la historia que cuenta de dos maneras: el narrador autodiegético, que es el grado superior de la homodiegeidad, con un narrador héroe en la historia y el narrador-testigo, que desempeña un papel secundario o de observador. Después, hemos destacado el narrador heterodiegético, que no forma parte como personaje del relato que cuenta. Para los niveles del narrador, se presenta bajo tres formas: el narrador extradiegético, que es el nivel básico de la narración, su narrador está fuera de la historia que cuenta; el narrador intradiegético, es un narrador héroe o protagonista-narrador de la historia que cuenta, y por último, el nivel metadiegético. Aquí, se trata de un relato en segundo grado encerrado en otro de primer grado.

Después del estatuto del narrador, hemos estudiado el discurso del narrador. A este nivel, hemos destacado los diferentes estilos que se pueden utilizar según la responsabilidad que tiene el narrador del discurso que emite. A este propósito, hemos visto tres tipos de discursos: directo, indirecto e indirecto libre. Sucesivamente, el primer tipo consiste en la reproducción fiel de un mensaje original en otro por un narrador. Eso pasa por el uso de unas marcas lingüísticas que acompañan dicho discurso, tales como las comillas, los guiones, los dos puntos, unos verbos introductores del discurso etc. el segundo tipo se caracteriza por la apropiación de un discurso original por otro narrador, haciéndolo suyo. También este discurso tiene indicadores lingüísticos tales como el uso de un verbo introductor del discurso reproducido, seguido de la conjunción “que” etc. y el discurso indirecto libre, que se preocupa precisamente de la reproducción de los contenidos de la conciencia, en el propio espacio del narrador y su propio tiempo.

La última parte de este capítulo teórico ha consistido en las funciones del narrador. Dentro de ellas, la función narrativa que se ocupa de la narración, la función rectora, que se ocupa de la estructuración del discurso por el narrador, la función comunicativa, donde el narrador se asegura del contacto con el narratorio, la función testimonial, orientada hacia el

narrador, manifiesta el grado de certeza o de distancia del narrador con la historia. Y la función ideológica, que consiste en un juicio de valores en la sociedad.

“El narrador y las técnicas narrativas en *El esqueleto de un gigante* y *Quand saigne le palmier*”. Eso ha sido el objeto de estudio de nuestro segundo capítulo. Hemos notado que las obras presentan muchas similitudes y pocas discrepancias. Hemos destacado entre las similitudes, la focalización interna y la focalización cero; los narradores omniscientes, equiscientes y deficientes en cuanto a la forma; en lo relativo al estatuto del narrador, hemos destacado el narrador homodiegético, el narrador heterodiegético, extradiegético, intradiegético y la narración matadiegética. Hablando del discurso del narrador, hemos destacado tres tipos de discurso en las dos obras a saber el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre. Por último, hemos estudiado las funciones del narrador y hemos notado la función narrativa, la función rectora, la función comunicativa, la función testimonial y la función ideológica. Las pocas discrepancias del narrador y las técnicas narrativas en las dos obras se sitúan a nivel de sus manifestaciones internas.

El tercer y último capítulo titulado “lectura crítica, temática, ideológica e implicación didáctica”, nos ha permitido realizar que el autor se sirve del narrador en focalización cero e interna, del narrador omnisciente y equisciente, heterodiegético, y homodiegético, etc., para limitar las oportunidades de participación del lector al relato. De hecho, se nota que los autores detienen la verdad absoluta de las historias contadas; ellos orientan las historias a su gusto, seleccionan lo que quieren que el lector sepa. Con la yuxtaposición de las voces, el estilo directo, indirecto e indirecto libre y la función ideológica, el autor se hace sustituir por los narradores en los relatos, manteniendo el control sobre dichos relatos y haciéndolos lo más objetivos posible. En cuanto a la lectura temática, hemos notado que el tema principal de *El esqueleto de un gigante* es la brujería y el de *Quand saigne le palmier* es la esterilidad; pero todos los temas desarrollados además de estos dos, nos han conducido a comprender de manera profunda los mensajes vehiculados por los autores. En cuanto a la lectura ideológica, a partir de los temas destacados, hemos llegado a la conclusión según la cual, nuestros corpus presentan dos ideologías diferentes. En la primera obra, el autor parte del análisis de algunos aspectos de la tradición africana que pone a la luz, para llamar la atención del propio africano sobre la necesidad de abandonar el lado oscuro de la tradición e intentar tomar el tren de la modernidad para poder ingresar en la escena mundial. Al revés, en la segunda, el autor demuestra que con la preservación de algunos aspectos de la tradición africana, se puede

proyectar alcanzar un mundo “ideal”. De todas formas, que sea en una u otra novela, de lo que se trata es la tradición pero con orientaciones diferentes.

Por deferencia a lo que precede, podemos concluir que *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y *Quand saingne le palmier* de Charly Gabriel Mbock son dos obras en las cuales los autores se sirven de los narradores en sus diferentes aspectos para organizar sus relatos y transmitir unos valores a partir de unos temas; y con el objetivo último de asentar sus ideologías que se resumen en la identidad cultural que debe evolucionar para permitir el desarrollo y la integración de África en el concierto mundial; y por otro lado, es un culto a los valores tradicionales ancestrales; con vistas a construir una sociedad virtuosa y feliz.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### I. CORPUS

- Johlio, R, M. y Viñuales, P, P. (1995). *El esqueleto de un gigante*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano.
- Mbock, C, G. (1978). *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, Clé.

### II. Otras obras de Charly Gabriel Mbock:

- .....(1978). *Le monde s'effondre de Chinua Achebe*, Yaoundé, Buma Kor.
- .....(1980). *Le soupçon*, Paris, Agecoop.
- .....(1983). *Le renouveau camerounais : Certitudes et défis (en collaboration)*, Yaoundé, ESSTIC.
- ..... (1984). *la croix du cœur*, Yaoundé, Clé.
- .....(1985). *Cameroun, l'intension démocratique*, Yaoundé, SOPECAM.
- ..... (1990). *Cameroun : Le défi libéral*, Paris, L'Harmattan.
- .....(1992). *Comprendre « ville cruelle » d'Eza Boto*, Yaoundé, Les classiques africains.

### III. Obras teóricas y metodológicas

- Benveniste, E. (1971). *problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI Editores.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1978): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 4è ed. México, Siglo XXI Editores.
- Ezquerro, M. (1983): *Théorie et fiction le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques.
- Genette, G. (1969) : *Figure II*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1970): *Fronteras del relato, análisis estructural del relato*, Paris, Seuil, Tiempo contemporáneo.
- Genette, G. (1972): *Figure III*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, S.A.
- Lukács, G. (2010): *teoría de la novela*, Buenos Aires, Godot.

- María, J. V. y Neus, C. (1998): *la literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, S.A.
- Mballa Ze, B. (2001): *La narratologie revisitée entre Antée et Protée*, P.U. de Yaoundé.
- Pena-R. (1986) : *La dissertation*, Paris, Bordas.
- Propp, V. (1970) : *La morphologie du compte*, Paris, Seuil.
- Sawa, A. (2005): *Declaración de un vencido, edición, estudio y notas de Jean-Claude Mbarga*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, S.A.

#### **Artículos y revistas**

- Bal, M. (1985): «Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología», Madrid, Cátedra.
- Barthes, R. (1977): « Introduction à l'analyse structurale du récit » en *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Jouve, V. (2003) : « Voix et valeurs » in *Narratologie N° 5, Nouvelles approches de la voix narrative*, Paris, l'Harmattan.
- Linvelt. (1981): *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, José Corti.
- Mbol Nang, M. (2005): «La demonomanía en *El esqueleto de un gigante* de Robert Marie Johlio y Pedro Pablo Viñuales, » Madrid, Epos. XX-XXI, pp101-113
- Orihuela, J, I. (2000): «El narrador en la ficción interactiva. *El jardinero y el labirinto* », Universidad de Navarra, Eastgate systems.
- VV.AA. (2001) : « La voix narrative », in *Cahier de Narratologie Vol 1, n°10*, Paris, Centre de narratologie appliquée.
- VV.AA. (1999) : « Voix narrative », in *Cahier de Narratologie n°9*, Paris, Centre de narratologie appliquée.
- VV.AA. (2001) : « La voix narrative », in *Cahier de Narratologie Vol 2, n°10*, Paris, Centre de narratologie appliquée.

#### **IV. Otros libros**

- Podadera, L, M. (2003): *Conocer el español, cómo usar correctamente el idioma*, Nauta C., S.A. Barcelona.
- Saussure, F. (1986): *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.

- Second, L. (2001): *La sainte bible*, Traduite sur les textes originaux hébreux et grecs, The bible League.

#### **V. Tesis y tesinas**

- Akono Akono,(1999): «Aproximación narratológica a *La atención* de Alberro Moravia », tesina de DI.P.E.S II, Yaúndé, ENS, (ined)
- Ngo Nding, B-M, (2010): «Análisis comparativo de la instancia narradora en *Vie de femmes* de Delphine Zanga Tsogo y *Relato de un naufragio* de Gabriel García Márquez», tesina de DI.P.E.S II, Yaúnde, ENS, (ined)
- Nguiadem Mbogne Kamdem, M. (2013): « Le narrateur et l'organisation du récit dans *L'amour nègre* de Jean-Michel Olivier », tesina de DI.P.E.S II, Yaúnde, ENS, (ined).
- Pemboura Adjara, V. (2010): «Estudio comparativo de las técnicas narrativas en *Las tinieblas de tu memoria negra* de Donato Ndongo Bidyogo y en *El Giocondo* de Francisco Umbral », tesina de Master II, Duala, FLSH, (ined).
- Timon, V, P. (1994): *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*, Tesis de Doctorado, Madrid, Universidad Complutense.

#### **VI. Fuentes cibernéticas**

- [http://es. Wikipedia. Org/wiki/funciones\\_del\\_lenguaje](http://es.wikipedia.org/wiki/funciones_del_lenguaje).
- Revistal. Cl/index.php/resvistadll/article/viewFile/71/68
- [www.academia.edu/3077018/M\\_J\\_Vega\\_and\\_N\\_](http://www.academia.edu/3077018/M_J_Vega_and_N_)
- [www. Practicaespanol.com](http://www.Practicaespanol.com)
- [http://es. wikipedia.org/wiki/Naarrativa](http://es.wikipedia.org/wiki/Naarrativa)
- [Biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S3006101.pdf](http://Biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S3006101.pdf).

#### **VII. Diccionarios**

- *Diccionario de la RAE*, (1995): Diccionario de la lengua española, versión electrónica de José Antonio Millán y Rafael Millán, Madrid, Espasa Calpe.
- *Larousse de Poche*, (1979): Dictionnaire bilingue Français-Espagnol, por Miguel de Toro y Gisbert, Pris, Éditions Françaises Inc.
- *Le Petit Larousse Compact*, (2002) : Diccionario de lengua francesa, Paris, Cedex.