

LA FOCALIZACIÓN EN OVIDIO, *MET.* 8.1-42. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE MIEKE BAL

Elena Gallego Moya

Universidad de Alicante

El presente artículo ofrece un ejemplo de la aplicación de las teorías narratológicas modernas a la filología clásica, en este caso de la aplicación de la teoría de la focalización de Mieke Bal a un texto de Ovidio, los vv. 1-42 del libro VIII de las *Metamorfosis*.

The following article offers an example of the application of the theories of modern narratology to classical philology, in this case the application of Bal's theory of focalization to a text by Ovid, verses 1-42 of book VIII of *Metamorphoses*.

EL CONCEPTO DE PUNTO DE VISTA O FOCALIZACIÓN

El *punto de vista*, aplicado por primera vez a la literatura –concretamente a la novela– por Henry James, ha sido y sigue siendo un concepto básico de la narratología del discurso; de ahí los esfuerzos de los estudiosos por encontrar un término que se ajuste al concepto¹, así como la diversidad de tipologías surgidas en torno al mismo². Y es que si el *punto de vista* es –simplificando la explica-

¹ *Modo, aspecto, visión, perspectiva o focalización*, entre otros. Sobre la ambigüedad del término *punto de vista*, cf., por ejemplo, D. Meneghelli, "Introduzione", en D. Meneghelli (ed.), *Teorie del punto di vista* (Firenze 1998) XIVss.

² Una visión de conjunto sobre estas tipologías puede verse en A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo* (Madrid 1996) 121-150 o J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid 1989) 241-247.

ción— el modo de presentar un relato, se convierte en decisivo para el lector, que sólo puede acceder a la historia a través de aquél³.

Mieke Bal⁴, siguiendo a Genette⁵, prefiere el término *focalización*, pero además elabora un nuevo modelo teórico, con el que pretende corregir o mejorar la teoría de este autor, y del que resumimos algunos aspectos básicos⁶:

– Se propone ofrecer una definición adecuada del concepto de focalización⁷ —algo que echaba en falta en la teoría de Genette—, que consiste, según la autora, en las “relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan”⁸, es decir, entre *focalizador* y *focalizado*.

– Considera básico el estudio de esta relación, en tanto que la visión como proceso psicológico se ve determinada en buena parte por el objeto focalizado⁹.

– En el caso de una focalización compleja, es necesario, piensa, analizar además de la relación entre focalizador y focalizado, las relaciones entre los distintos focalizadores —de este modo pueden observarse los *niveles de focalización* de un relato¹⁰—, por lo que su comprensión del fenómeno de la focalización es más amplia.

– Insiste en la necesidad de distinguir claramente entre las categorías de focalizador y narrador —categorías paralelas pero pertenecientes a planos distintos, el de la historia y el de la narración respectivamente¹¹—, que el propio Genette, según Bal, termina confundiendo¹².

³ Dice I. J. F. de Jong: *We, the hearer/reader, are always confronted with a filtered view, i.e. selection and evaluation of the events and this filtering is due to a focalizer* [cf. I. J. F. de Jong, *Narrators and focalizers. The presentation of the story in the Iliad* (Amsterdam 1987) 32]. De Jong utiliza, siguiendo a Mieke Bal como veremos más adelante, el término *focalización* en lugar de *punto de vista*.

⁴ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (trad. cast. de J. Franco) (Madrid 1998 [1977]).

⁵ Las teorías de Genette supusieron, como es sabido, un avance importante en la teoría narratológica. El autor, tratando de subsanar el error en el que habían incurrido las tipologías anteriores, insiste en la distinción entre *mode* y *voix*, entre “quién ve” y “quién habla”. Prefiere el término *focalización* [que toma de la expresión *focus of narration* de Brooks y Warren, y que utiliza por primera vez en su obra *Figures II* (Paris 1969)] y establece su conocida tipología *focalización cero, interna y externa* [G. Genette, *Figures III. Discours du récit* (Paris 1972); sobre la focalización, véase pp. 206-211].

⁶ Cf. M. Bal, *op. cit.*, 107-123. Véase también A. Garrido, *op. cit.*, 138-141, donde el autor expone brevemente las innovaciones de la teoría de Bal en relación a la de Genette y las opiniones de algunos autores que muestran su acuerdo o desacuerdo con su modelo teórico.

⁷ Además, explica las razones por las que el término *focalización* es preferible a *perspectiva* (cf. M. Bal, *op. cit.*, 109-110).

⁸ Cf. M. Bal, *op. cit.*, 108.

⁹ Pese a las posibles objeciones, considero que de esta manera de entender la focalización —en la que se trata de profundizar al máximo, de entender no sólo una visión, sino el porqué— pueden derivarse valiosos análisis de texto.

¹⁰ Sobre los niveles de focalización, cf. M. Bal, *op. cit.*, 116-119.

¹¹ En el eje de la teoría de Bal se sitúa la distinción entre los tres planos del relato: fábula, historia y texto.

¹² Sobre la respuesta de Genette a estas críticas, cf. G. Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris 1993) 50-54 [trad. cast. de M. Rodríguez Tapia, *Nuevo discurso del relato* (Madrid, 1998)]. Pero también la teoría de Bal es criticada por confundir en su aplicación las categorías de focaliza-

LA APLICACIÓN DE LA FOCALIZACIÓN A UN TEXTO DE OVIDIO

El concepto *punto de vista* o *focalización*¹³ ha sido recientemente aplicado al ámbito de la filología clásica¹⁴, sobre todo a partir de I. J. F. de Jong en su obra *Narrators and Focalizers: the Presentation of the Story in the Iliad* (Amsterdam 1987), que sigue la teoría de la focalización de Mieke Bal.

Esta teoría, de la que consideramos que pueden extraerse interesantes informaciones sobre las sutilezas de un narrador, es la que hemos aplicado en este caso a un texto de Ovidio, los versos 1-42 del mito de Escila, que presenta el autor en *Met.* 8.1-150. La historia, como es sabido, es un ejemplo de *pathos* amoroso¹⁵, de pasión amorosa llevada al extremo, de *libido* destructiva y deshumanizada¹⁶, pues el amor de Escila no es correspondido por Minos; por el contrario, él la rechaza al conocer su impía acción¹⁷. Pese a ocuparnos de un número reducido de versos, en ellos se ejemplifica, en nuestra opinión, adecuadamente la focalización entendida como un proceso complejo, pues como se verá: a) observamos diversos cambios de focalización: única-compleja-única; b) la focalización compleja nos permite percibir distintos niveles de focalización o lo que algunos autores denominan “focalización incrustada”; c) y por último, tanto en un caso como en otro, se muestra la relación entre focalizador y objeto focalizado, y la influencia de éste en el focalizador, hasta el punto de poder determinar esta influencia un cambio de focalización.

1. *Focalización única. FE -p*)¹⁸ → *escenario 1 + escenario 2 (Vv. 1-10)*

Los primeros versos del libro VIII (vv. 1-5) nos cuentan el final de un relato: ha amanecido y Céfalo y los Eácidas emprenden su camino de regreso a

dor y narrador; W. Bronzwaer muestra cómo Bal en sus análisis asigna al focalizador competencia pragmático-lingüística, función que corresponde al narrador; el autor insiste en que la focalización es una categoría aspectual –nunca pragmático-lingüística– y recuerda el concepto “*mode*” de Genette [cf. W. Bronzwaer, “Mieke Bal’s concept of focalization”, *Poetics Today* 2:2 (1981) 194]. Otras críticas a Bal pueden verse en A. Garrido, *op. cit.*, 139-141.

¹³ Hablaremos a partir de ahora de *focalización*, puesto que partimos de las teorías de Mieke Bal para realizar nuestro análisis.

¹⁴ Un autor como Schein reconoce la importancia del cambio efectuado en la segunda mitad de nuestro siglo entre los estudiosos del clasicismo, opuestos en un principio a aplicar a los textos clásicos las teorías literarias modernas. Las últimas décadas están siendo representativas en relación a este cambio. El autor comenta, en este sentido, los trabajos de I. J. F. de Jong y S. Richardson, de la Universidad de Amsterdam y Stanford respectivamente [cf. S.L. Schein, “Narratology and Homeric Studies”, *Poetics Today* 12:3 (1991) 577-589, *vid.* 577-578].

¹⁵ Se encuentra, según la clasificación de B. Otis, en la tercera sección de las *Metamorfosis* (6.401-11), en la que aparecen otras historias semejantes, la de Teseo y Filomela, Biblis, Mirra, Céix y Alcíone. Todas ellas tienen rasgos en común, describen ejemplos extremos de pasión amorosa y acaban en catástrofe y metamorfosis (Cf. B. Otis, *Ovid as an epic poet* [Cambridge 1966] 166 y 169).

¹⁶ Cf. Otis, *op. cit.*, 269.

¹⁷ Sobre los tópicos o motivos arquetípicos que aparecen en el mito no insistimos por haber aludido a ellos en otro lugar: E. Gallego, “El mito de Escila en Ovidio (*Met.* VIII, 1-151)” (en prensa).

¹⁸ La focalización externa (FE) corresponde a un agente fuera de la fábula; la focalización interna (FI) pertenece a un personaje de la misma (Cf. M. Bal, *op. cit.*, 111). En relación a -p) (= per-

Atenas; se ha calmado el Euro y amables austros facilitan el trayecto; los viajeros logran llegar a puerto antes incluso de lo esperado. Es un final feliz. Los cinco versos siguientes (vv. 6-10) nos sitúan, por el contrario, en el escenario de una guerra: *Interea Minos Lelegeia litora vastat* (v. 6). Los protagonistas son Minos, que asedia la ciudad de Mégara, y Niso; las “armas” de que disponen –las destacadas en el texto– son distintas: Minos cuenta con las fuerzas de su aparato bélico (... *sui vires Mavortis...*, v. 7); Niso posee un cabello de púrpura, en medio de su cabeza y que es garantía de su reino (*magni fiducia regni*, v. 10), información importante, pues nos revela la fuerza de Niso, pero también la forma de vencerlo.

Desde el punto de vista de la focalización, se produce en estos versos la transición de un relato a otro y como consecuencia un cambio de escenario; coincidiendo significativamente con esta transición, la noche ha dado paso al día (vv. 1-2). La técnica narrativa refleja de forma magistral la técnica cinematográfica: el focalizador –“la cámara”– va desenfocando un escenario y enfocando el siguiente, al que se acerca poco a poco hasta lograr una imagen cada vez más nítida; tiene el control sobre la materia narrativa –“sobre la escena”–. Se trata de una *focalización única*, puesto que hay un solo *focalizador*, en este caso *externo o extradiegético* (FE), pues no forma parte de la fábula, no es un personaje, sino que desde fuera contempla y nos informa; puede ver dos escenarios al mismo tiempo y ofrecernos una visión más “objetiva”¹⁹ que la de cualquier personaje de la fábula.

Veamos de qué modo presenta el focalizador ambos escenarios.

El focalizador, encargado de organizar el material narrativo, de convertir la fábula en historia, decide “acelerar” el final del primer relato, que va desdibujándose a los ojos del lector; ya no interesa de él la fábula como serie de acontecimientos, sino únicamente desvelar el final, feliz en este caso, de forma rápida. Esta “decisión” del focalizador condiciona la elección de los términos²⁰ utilizados en el texto: los elementos atmosféricos son favorables –*placidi... Austri*, v. 3– y permiten que los personajes lleguen a puerto felizmente –*feliciter*, v. 4– y, sobre todo, antes de lo esperado, *ante expectatum*, v. 5.

Ambas historias son presentadas simultáneamente y esto propicia la aparición en el texto de *interea* (v. 6); la idea de simultaneidad se ve además reforzada por el paralelismo en el número de versos con que acaba una historia y comienza la siguiente, pero la información ofrecida en cada una de estas secciones

ceptible) y -np) (= no perceptible), se refieren a la relación de perceptibilidad o no perceptibilidad que se establece entre el focalizador y su objeto focalizado (cf. M. Bal, *op. cit.*, 115-116).

¹⁹ Desde el momento en que se habla de focalización, hay implícita una restricción de la visión, por lo que no puede hablarse de objetividad.

²⁰ Decimos “condiciona la elección” en lugar de “elige”, pues, como explica Bronzwaer en el *art. cit.*, si atribuimos al focalizador la capacidad de “elegir” un término lingüístico, lo estamos convirtiendo en una categoría comunicativa con capacidad pragmático-lingüística. Por tanto, el focalizador condiciona la elección de un término y el narrador lo escoge “de acuerdo con” el primero (todo esto debe entenderse en un nivel de abstracción).

es obviamente muy distinta. En contraste con la descripción temporal de los vv. 1-5, los vv. 6-10 proporcionan una cantidad importante de datos: se presenta a Minos, a Niso, la circunstancia de la guerra entre ambos, así como la posibilidad de concluirla (el cabello de púrpura de Niso es el que asegura su posesión del reino); el único personaje todavía no nombrado –el más importante– es Escila.

2. Focalización única. FE -p) → escenario 2-Escila (Vv. 11-20)

Una vez situados en el nuevo escenario, el focalizador nos acerca paulatinamente, reduciendo el ángulo de visión y centrando su objetivo (vv. 11-20). Los versos anteriores informan de una guerra, de los combatientes y de la ciudad en que tiene lugar. El focalizador, que continúa siendo el focalizador externo, “objetivo”, concreta la información: nos ofrece datos sobre la duración de la guerra y sobre el resultado todavía incierto de ésta (vv. 11-13)²¹; pero, sobre todo, nos lleva a un lugar, a un escenario mucho más reducido, pues allí está Escila, la protagonista todavía no nombrada, la que tiene el “poder” de decidir la guerra. Este escenario es la torre real (*regia turris*, v. 14), de la que se realiza una descripción en los vv. 14-16²², en la que sólo se destaca un aspecto, el estar adosada a “murallas musicales” (*vocalibus muris*, v. 14), rasgo sólo en apariencia poco significativo.

La torre es un elemento fundamental en la historia, puesto que desde allí contempla Escila a Minos, y esta visión será precisamente la causa de su desgracia; pero además, el distinto comportamiento de Escila en la torre hace que percibamos a ésta como escenario de paz o de guerra. Y aquí cobra significado el hecho de que en la descripción sólo se destaque su “carácter musical”, pues la música se identifica con una época de paz (en época de paz Escila subía a la torre y hacía resonar con una piedrecita los sillares: vv. 17-19²³), mientras que la ausencia de música –sustituida ahora por el estruendo de las armas– simboliza la guerra [ahora Escila se limita a contemplar (*spectare*) desde ella los combates: vv. 19-20²⁴].

La realidad que hasta este momento nos ha presentado el focalizador externo es una realidad *perceptible*: los distintos escenarios (el viaje de regreso de Céfalo y los Eácidas o el escenario de la guerra entre Niso y Minos), así como la información que el *focalizador externo* ofrece de Escila (sus subidas constantes

²¹ *Sexta resurgebant orientis cornua lunae, et pendebat adhuc belli fortuna, diuque/inter utrumque volat dubiis Victoria pennis.*

²² *Regia turris erat vocalibus addita muris, in quibus auratam proles Letoia fertur/deposuisse lyram: saxo sonus eius inhaesit.*

²³ *Saepe illuc solita est adscendere filia Nisi/et petere exiguo resonantia saxa lapillo./tum cum pax esset...*

²⁴ ... bello quoque saepe solebat/spectare ex illa rigidi certamina Martis.

a la torre y cómo desde ella contemplaba los combates) podrían haber sido percibidos por cualquier personaje: son informaciones del “mundo exterior”²⁵.

3. Focalización única. FE -p)?²⁶ → Escila (Vv. 21-24)

Pero a partir de ahora (v. 21), el focalizador externo nos acerca más a Escila, sabe que conoce los nombres de los guerreros (*procerum nomina*, v. 21), las armas y los caballos (*armaque equosque*, v. 22), los vestidos y las aljabas cido-neas (*habitusque Cydoneasque pharetras*, v. 22). Ha penetrado en el mundo interior del personaje; pero quizá no podamos hablar todavía de realidad imperceptible, pues un personaje que hubiera contemplado a Escila podría saber o al menos deducir con bastante seguridad esta información; en efecto, la duración de la guerra (*mora belli*, v. 21) y la asiduidad con que la joven subía a la torre a contemplar las batallas (vv. 19-20) hacían esperable que conociera bien el escenario que tantas veces había contemplado.

Pero lo que indudablemente sólo el focalizador externo puede saber es que Escila conocía, sobre todo, la figura del guerrero hijo de Europa, es decir, a Minos²⁷. La focalización es ahora *imperceptible*, pues lo que sabemos pertenece a los sentimientos de la joven. Ese conocimiento profundo del personaje y, sobre todo, de las consecuencias funestas que le aguardan, se manifiesta en el verso 24: *plus etiam, quam nosse sat est...*; lo conocía más de lo que hubiera debido conocerlo, con lo que tiene lugar una anticipación y el comienzo del suspense.

4. Primer cambio de focalización. Focalización compleja.

FE 1 -np) → [FP2-Escila → Minos] (Vv. 24-31)

Llegados a este punto, el focalizador externo, dueño de la organización de la materia narrativa, decide no seguir, no desvelar todavía el porqué, dejar que sea el lector quien lo descubra a través y a la vez que el personaje de Escila (vv. 24-31).

Una marca en el texto –*señal de acoplamiento*²⁸– advierte al lector de un cambio de focalización, el sintagma *hac iudice*²⁹. El focalizador externo cede³⁰

²⁵ Sin embargo, la visión simultánea de dos escenarios, como ocurre en los vv. 1-10, sólo es posible para el focalizador externo.

²⁶ El signo de interrogación detrás de -p) indica, como se explica a continuación, que la focalización de FE es perceptible, pero es posible la ambigüedad.

²⁷ *Noverat ante alios faciem ducis Europaei* (v. 23).

²⁸ Cf. M. Bal, *op. cit.*, 118.

²⁹ En el plano de la narración, no podemos hablar de “estilo indirecto libre” desde el momento en que tenemos la marca *hac iudice*. Se trataría de un “estilo indirecto”, aunque no introducido por las marcas convencionales; el elemento introductor no es un verbo, aunque equivale, en realidad, a “según pensaba” o “pensaba que” (no obstante, como decíamos *supra*, el verbo *spectare* –v. 20– anuncia un cambio de focalización próximo). El FE penetra en los pensamientos del personaje de tal manera que parece que los hubiera pronunciado Escila. El empleo de los tiempos verbales sigue las reglas del estilo indirecto.

³⁰ Es muy sugerente la explicación de V. M. De Aguiar e Silva a esta clase de concesión. El autor habla de concesión del “narrador” a los personajes (su teoría se mantiene, por tanto, en la lí-

–“temporalmente” (vv. 24-31)– la focalización a Escila (que se convierte así en el FP2, es decir, en un *focalizador-personaje secundario*), para que el lector perciba la “realidad” del personaje a través de él –una realidad parcial y limitada³¹, pero en definitiva, la realidad del personaje–. Pero además, así evita su responsabilidad en la percepción que va a describirse: la visión que aparece de Minos es producto de la percepción de Escila. Según ella, Minos es hermoso de cualquier modo –y esto se refleja a nivel sintáctico en la utilización de las partículas *seu-seu*, que también están implícitas en los vv. 28-31³²–; es hermoso si lleva el casco adornado de plumas (vv. 25-26)³³ o si abraza el escudo (vv. 26-27)³⁴; hábil y fuerte al disparar la lanza (vv. 28-29)³⁵; semejante a Febo al curvar el arco (vv. 30-31)³⁶.

Pero esta visión que Escila tiene de Minos es a la vez percibida por el focalizador externo, por lo que nos hallamos ante una *focalización compleja*: en la visión ubicua de FE se inserta, como objeto focalizado, una nueva focalización [FP2-Escila-> Minos]. Es lo que algunos autores denominan *embedded focalisation*³⁷ o *deviant focalisation*³⁸ y puede representarse del siguiente modo:

FE1 -np) ->[FP2-Escila -> Minos]

5. Segundo cambio de focalización. Focalización única.

FE -np) -> Escila y Minos (Vv. 32-42)

La visión de Escila continúa, pero una marca –*vero*, v. 32– avisa al lector de que va a producirse un cambio en la percepción del personaje. La contemplación

tradicional, pero nos interesa independientemente de que llame narrador a lo que hemos venido llamando focalizador) y atribuye esta concesión a la “mala conciencia” del novelista, “que, ante sus lectores, se siente muchas veces como el adulto que cuenta una historia a un niño y que, de súbito, se turba seriamente ante esta lógica pregunta de su oyente: ¿Cómo sabe que fue así?” Esto hace también que en ocasiones se sienta en la necesidad de justificar su fuente de información (Cf. De Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* [Madrid 1979 (1972)], 228).

³¹ Cf. M. Bal, *op. cit.*, 110, si bien en el concepto de focalización, como decíamos *supra*, siempre existe una visión limitada.

³² Esa misma disyunción aparecerá más adelante, en los vv. 41-42 (*Castra vel aeratas hosti recludere portas,vel si quid Minos aliud velit...*), cuando Escila está dispuesta a hacer cualquier cosa para obtener a Minos; ha perdido la facultad de decidir, ella quiere lo que Minos quiera.

³³ *Seu caput abdiderat cristata casside pennis,in galea formosus erat;...*

³⁴ ...; *seu sumpserat aerefulgentem clipeum, clipeum sumpsisse decebat*. Obsérvese además la repetición de palabras *clipeum-clipeum* (v. 27) o de términos equivalentes *cassis-galea* (vv. 25-26).

³⁵ *Torserat adductis hastilia lenta lacertis:laudabat virgo iunctam cum viribus artem.*

³⁶ *Inposito calamo patulos sinuaverat arcus:isic Phoebum sumptis iurabat stare sagittis.*

³⁷ Un NF (narrador-focalizador) cede la focalización temporalmente a uno de los personajes pero no la narración (cf., por ejemplo, I. J. F. De Jong, *op. cit.*, 101). Consideramos, no obstante, que no hay que implicar en la definición al narrador –pese a que en ella quede claro que se trata de dos categorías distintas–; bastaría, en mi opinión, con definirla como aquella en la que el focalizador (externo) cede la focalización temporalmente a uno de los personajes.

³⁸ D. Fowler la define del siguiente modo: “By deviant focalisation, I mean instances where in normal language we should expect focaliser and narrator to coincide but they do not.” Explica además que con este término se refiere a la focalización incrustada implícita de De Jong (*implicit embedded focalisation*), en la que no hay signos explícitos en el texto, pero prefiere el término *de-*

de Minos había logrado hasta el momento cautivar a la joven; lo veía hermoso, semejante a un dios (vv. 25-31); los vv. 32-34 continúan con una descripción de Minos muy similar a la de versos anteriores³⁹; pero lo que ahora cambia es la reacción de Escila ante la visión: cuando Minos deja al descubierto su rostro, Escila deja de estar en su sano juicio (*vix sua, vix sanae virgo Niseia compos/ mentis erat*, vv. 35-36). Los versos 35-36 sirven de transición al cambio de focalización; la repetición de los adverbios (*vix...*, *vix*) refleja el nuevo estado de la joven, la desazón que comienza a dominarla y que hace que ya no sea dueña de sí. También deja de ser dueña de la focalización. Vemos en este caso la importancia, subrayada por Bal, de la relación entre focalizador y objeto focalizado y hasta qué punto el segundo puede influir en el primero; en efecto, Minos no sólo nos ha aportado información sobre Escila (su proceso de enamoramiento), sino que ha “originado” un cambio de focalización.

De este modo, el focalizador externo se convierte nuevamente en responsable y arrebató a su personaje la focalización que, sólo temporalmente —cuando todavía tenía capacidad de juicio, cf. *hac iudice*, v. 24—, le había cedido. Así, observamos de nuevo en este caso la influencia sobre FE de su objeto focalizado. La joven llama feliz a la jabalina que toca Minos o a las riendas que estrecha en sus manos (vv. 36-37)⁴⁰; el focalizador describe estos devaneos interiores, sus pensamientos incontrolados, el ímpetu que le hace querer dirigirse hasta el campamento enemigo (vv. 38-39)⁴¹, o a lanzar su cuerpo desde la torre, de abrir al enemigo las puertas (vv. 39-41)⁴², o, finalmente, como decíamos *supra*, cualquier cosa que Minos quiera (v. 42)⁴³, que muestra la disposición a una entrega total, y que nos hace dudar de si nos hallamos ante la visión única de FE o también de Escila.

CONCLUSIONES

El análisis de estos versos, pese a su número reducido, nos ha permitido observar la complejidad del fenómeno de la focalización.

1. El texto presenta distintos cambios de focalización: se pasa de la focalización única de FE (focalizador externo) a una focalización compleja (en la que en la visión de FE se inserta la focalización de un personaje (FP- Escila)), para volver a una focalización única, de nuevo en manos de FE.

viant, más tendencioso, que marca con mayor fuerza el sentido de “romper las reglas” (cf. D. Fowler, “Deviant focalisation in Virgil’s *Aeneid*”, PCPS 216, n.s. 36 [1990] 42-63, *vid.* 42-43).

³⁹ *Cum vero faciem dempto nudaverat aere/purpureusque albi stratis insignia pictisterga premebat equi spumantiaque ora regebat.*

⁴⁰ *... felix iaculum, quod tangeret ille / quaeque manu premeret, felicia frena vocabat.*

⁴¹ *Impetus est illi, liceat modo, ferre per agmen / virgineos hostile gradus, est impetus illi.*

⁴² *Virgineos hostile gradus, est impetus illi / turribus e summis in Gnosia mittere corpus / castra vel aeratas hosti recludere portas.*

⁴³ *Vel si quid Minos aliud velit...*

2. Las causas de estos cambios son diversas, pero dependen en gran manera de las relaciones entre el focalizador y el objeto focalizado, de la influencia que ejerce el segundo sobre el primero (uno de los aspectos más interesantes de la teoría de Bal). Así, el objeto focalizado, además de ofrecernos más información sobre su focalizador que sobre él, puede motivar un cambio de focalización. Esto da lugar a que FE ceda la focalización al personaje (cuando todavía éste es capaz de juzgar *-hac iudice-*⁴⁴) y que del mismo modo se la arrebatase (cuando el personaje deja de estar en su sano juicio *-vix sanae mentis compos erat-*). Pero además, la razón de que el personaje de Escila entre en este estado es precisamente la visión de su objeto focalizado, Minos.

Representamos de forma esquemática las distintas situaciones que hemos ido analizando a lo largo del artículo:

- a) Focalización única. FE (vv. 1-24): -p) → escenario 1 + escenario 2 (vv. 1-10); -p) → escenario 2-Escila (vv. 11-20); -p)?-> Escila (vv. 21-24).
- b) Focalización compleja (vv. 24-31) (primer cambio de focalización): FE 1 -np) → [FP2-Escila→ Minos].
- c) Focalización única (vv. 32-42) (segundo cambio de focalización): FE -np) → Escila + Minos.

Por último, este tipo de análisis ofrece, en nuestra opinión, una mirada distinta y complementaria a otra clase de análisis más tradicionales. En efecto, por una parte, la complejidad de la focalización se corresponde⁴⁵ con unos niveles mayores de realización artística; pero, además, si esta clase de análisis se aborda previamente, puede implicar u orientar a su vez la búsqueda de unos más o menos (según la complejidad de la focalización) valiosos y artísticos elementos formales en el texto literario.

⁴⁴ Otras razones, a las que aludíamos *supra*, pueden haber motivado la cesión de la focalización (no responsabilidad de la nueva percepción, etcétera).

⁴⁵ Así lo hemos podido comprobar en el estudio que hemos llevado a cabo sobre estos mismos versos en el artículo citado en n. 17.