

Fokalizazioa 100 metro-n

MARI JOSE OLAZIREGI
(EHU, Gasteiz)

0. Sarrera: nobelaren aukera

Euskal narratiban jadanik "klasiko" bihurtu den nobela honek, "nobela elebiduna", "nobela modernoa", "gaizki irakurritako nobela",... eta ez dakigu zenbat kalifikapen jaso ditu. Lau hizkuntzatarara itzulia, 7 argitalpen ezagutzen dituena, filmetan, eta Fakultateetako hainbat klasetan Kritika "zientifikoak" (tonu ironikoan esanda, noski) deitutakoak aplikatzeko testu aparta.

Dena dela, topikoak alde batera utziz, argi dagoena zera da, nobela honek baduela oraindik orain gaur egungo irakurleari erakargarria egiten zaion eskaintza, eta hau dela eta, hamahiru urteren buruan (hamahiru urtetako epea gure narratiba modernoaren eremu mugatuan nahikoa izanik ahanzturan erortzeko) oraindik gai gara nobela hau eskuartean harturik gure irakurketaren bidez bertan eskeintzen zaigun mezu edo eduki hori zerbaitetan gauzatu gozatzeko. Eta gauzatu diogu ezen irakurlea baita, azken finean, literatur-testuaren berridazketaren bidez honi zentzua emango diona, eta ondorioz, "efektu estetikoak" deiturikoa gorpuztuko duena.

60ko hamarkadan Alemanian Constanza-ko Unibertsitatearen inguruan sortutako Harreraren Estetikaren ("Rezeptionsästhetik") ildotik irakurleak duen garrantzi hau gogoratzea ezinbestekoa dugu. Bestalde, nahiko inozoa litzateke, eta gaur egun erabat baztergarria, Literatur testu baten berezitasuna ("literaturtasuna" hitzaz izendatua izan dena) idazketa-modu zehatz batean dagoela defendatzea, bere garaian norabide inmanente bateko Kritikak defendatu zuen bezala.

Beraz, eta batez ere autore beraren hirugarren nobelarekin gonbaratuz, nola esplikatu daiteke 100 metro nobelaren arrakasta? Ez dugu uste, *Ene Jesus* (1976) nobela baino "errazagoa" izateak hau esplikatzeko duenik, ezen Nouveau Roman delakoaren bidetik idatziriko nobela honen errekurso teknikoan aberastasunak ez bait du inondik ere erraza dela esaten uzten.

Erantzuna ez dago, gure iritziz, arrazoi ez-literarioetan ere, eta zentzu honetan liburu honen argitalpenaren inguruan sortutako iskanbilek (zensura arazoak direla medio), edo zenbaitzuk nobelan ikusten zuten mezu politikoak zailtasun gehiegierkin esplikatu luke oraindik gaur egun duen harrera ona. Halaber, euskal Literaturaren irakurlearen motibapenak ezagutzen ez ditugun une honetan, harrera honen arrazoia betebeharrak akademikoetan ikusteari ere gehiegizkoa deritzogula esan behar.

Argi dagoena da, nobela honen baliapide aberastasunaren atzean, bertan narrazioaileak eraikitzen duen "irakurle-inplizito"aren irudia nahiko identifikagarria gertatzen zaiola gaurko euskal "irakurle enpiriko"ari. Esan daiteke, nobela honetan

plano desberdinen tartekatzearen azpitik, badirela guztiari batasuna ematen dioten elementuak eta irakurketa zentzu batean egitea baldintzatuko duten ezaugarriak. Bertan, egoera diglossikoaren salaketarekin batera Hezketa zapaltzailea, Donostiako giro turistiko kirtena azaltzeaz gain militante baten ihes ikaragarria kontatzen zaigu. Eta guzti horren atzetik ingelesezko eta frantsesezko katek etengabeki munduko odol ixurketa gogoratzen badigute ere, iheslearen heriotza (sakrifizio gisara kontsideratua) egunerokotasunaren errealitate izugarrian ezabatzen da. Azken batean, nobela bukatzen duen "It turns the earth..." kantaren paragrafoak bizitzaren jarraipena gogoratzen digularik... gaintitzen gaituen errealitatean murgildurik egote hori adierazten digu. Eta uste dugu hementxe aurki daitekeela nobela honen irakurgarritasunaren gakoak: narratzaileak bere begirada zabalaren bidez, ingurune latz horretan kokatua egote hori gudan senti arazten du, eta interpretapen sinpleegiak baztertuz, esan daiteke aurkezten zaizkigun "flash" hauek gure aurrean eskenatoki batean bezala pasatzen doazen gertakizun horien ikusle izatearen zentzazioa sortzen dutela.

Eta irudiak, "flash"ak, begiradak, aipatu ditugunez hementxe kokatu nahi genuke *100 metro*-n Fokalizazio edo Ikuspuntuaren arazoak duen garrantzia. Esan daiteke, nobela honetan erabilitako teknika guztien gainetik etengabeki hurbiltzen edo urrutiratzen doan fokoaren mugimenduak, pertsonaien barru ezkutuenak zeharkatzen dituen fokoaren presentzia iraunkor horrek, sujetu-mundua lotura hori erakustez gain, gerora guk dastatu beharreko filme bat bailitzan elkarren ondoan itsatsi beharreko irudien joanetorria eskeintzen digula. Alabaina, itsaste ekintza hori gu gabe ezinezkoa denez, *100 metro*-ren irakurle izaten jarraitu beharrean gaude.

1. Ikuspuntua edo Fokalizazioa dela eta

Azterketa praktikora pasa baino lehen, ezinbestekoa deritzogu azterkizun dena argitzeari eta, beraz, kontzeptu honen inguruan zenbait esateari.

"Ikuspuntua", "idazlearen begirada", "mundu-ikuskerak",... seguraski hainbat aldiz entzundako hitzak. Baina hitzak hutsailetik sortzen ez direnez, edo izana-izena dikotomia onartuz, esan daiteke Literatur Teorian eta Kritikan ikuspuntuaren arazoak hitzegiten hasi zirenetik ordurarte ezezagun zitzairen alderdi batez ohartu zirela. Horrela, arazo honen auzia XIX. mende bukaeran sortu zenean (*British Quarterly Review* zelakoan 1866an jadanik "point of view" hitza aipatzen da) testu narratiboei berezkoa zaien teknika honetaz kezkatzen hasi ziren haiek ez zuten inondik ere espe-roko gai honek emango zuen zerresan guztia, baina harrigarri gerta badaiteke ere, XIX. mendeaz geroztik teknika narratibo guztien artean Ikuspuntuarena izan da azter-tuena, eta hau frogatzeko teknika honen inguruan sortutako bibliografia eta izen mul-tzoari "begirada" bat bota besterik ez dago (esate baterako: "point of view", "focalisa-tion", "point of observation",... ditugu tradizio ingelesean).

Gauzak horrela, ezinezkoa litzaiguke honelako artikulu batean Ikuspuntu Narrati-boaren inguruan sortutako tirabira eta ikerlan guztien berri ematea, eta bestalde, gure helburua Literatur Kritikaren esparruan egun arazo honen inguruan proposatzen den paradigma metodologikotik abiatuz *100 metro* nobelaren azterketa egitea izanik, kontzeptu teoriko honen bilakaera historikoaz ihardutea baino, askoz ere interesgarria goa iruditu zaigu bere atzean gordetzen diren kezka-galderei buruz zerbait esatea (honetarako XX. mendeko Narraziogintzaren garapenez zenbait ohar egitea itzuriez-inezkoa bada ere).

1.a Ikuspuntua edo fokalizazioa: teknika narratibo honen inguruko azterketen bilakaera

Errusiar Formalistez geroztik Testu narratibo orok bi alderdi dituela onartzen da: testuak berak kontatzen digun istorio edo edukia (FABULA) eta istorio hori kontatua dagoen modu berezia (INTRIGA, Todorov-ek 1965eko bere itzulpenean "Sjuzet" hitzaz izendatzen duena). Geroago, testua narratiboa izan dadin narratzaile batek kontatua egon behar duela kontsideratuz Frantziako Kritikari Estrukturalistek bana-keta horretan ahazten zuten hirugarren alderdia gehituko dute.

Banaketa hirukoitz honetan Ikuspuntua kontaketa moduari, hau da, eduki narratiboa azaltzeko moduari dagokio, eta Harreraren Estetikaren kritikari garrantzitsuenetarikoa den Wolfgang Iser alemaniarrek *El acto de leer* bere liburuan dioen bezala, "estrategia" desberdinen artean Ikuspuntuarena da, dudarik gabe, interesgarriena.

Garrantzi hau seriozki azpimarratu zuen lehenengoa Henry James (1843-1916) idazle ifarramerikarra izan zen. Honek 1907-1909 urteetan bere nobelen sarrera gisara "Critical Prefaces" (Sarrera Kritikoak) direlakoak idatziko ditu eta hauetan "post of observation" (Behaketagunea) delakoaz hitzegingo du lehenengo aldiz. Aipatu sarreretan eta jadanik 1884an argitaraturiko *The art of Fiction* liburuan, nobelak literaturaren barruan duen lekua definitu nahiko du. James-en lanetan nobela bizi-tzaz dugun inpresioa dela baieztatzen zaigu, eta horregatik, bere iritziz, inpresio hori sinesgarriagoa izan dadin narratzaileak pertsonai baten ikuspuntutik kontatu behar du istorioa.

Dakusagunez, XIX. mendeko nobelagintzaren ezaugarri zen "narratzaile dezimononiko" edo "orojakile"aren oinarriak zalantzan jartzen dira eta, ondorioz, Jainko baten modura dena dakien eta dena ikusten duen izakirik ez dagoenez (Nietzsche-k Jainkoaren heriotzaz hitzegiten zuen XIX. mendean) nobelagintza sinesgarriago bat lortzearen ikuspuntuaren auzia garrantzitsua izango da.

Henry James-en baieztapen honek edukiko dituen ondorioak ezagunak zaizkigu eta egun nobelagintza modernora daraman bide luzearen barruan esan daiteke ikuspuntuaren arazo hau (hots, narratzaile orojakilearen ukapenetik sortzen dena) izan dela, seguruenik berrikuntzarik nabarienetakoa.

James-en lanek oihartzun itzela eduki zuten eta bere jarraitzaile sutsuenetarikoa izan zen Percy Lubbock kritikariak zera zioen:

The whole intricate question of method in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the relation in which the narrator stands to the story (apud Gnutzmann 1984: 119)

Lubbock-en lana dogmatikoegia zela kontsideratu zuten garaiko zenbait idazlek, bertan objetibotasunaren izenean narratzaileari kontzientzi gune zehatz batetara mugatutako ikuspuntuarekin kontaktzea eskatzen zitzaiolako. Jarrera kritiko hau azaltzen zutenen artean E. M. Forster-en *Aspects of the novel* (1927) aipa dezakegu eta ildo beretik doa ere Ifarrameriketan "Chicago-Critics" taldeko partaide zen W. C. Booth-ek beranduago idatziriko *The Rethoric of the Fiction* (1961) liburua.

Aipatu ikerlariekin batera, XX. mende erdialdera teknika narratiboak, eta orokor-ki nobela aztergai duten lanak ugarituz doa, eta esan daiteke garai hauetan azaltzen joango diren azterketetan Ikuspuntu narratiboaren auziak sailkapen eta abiapuntu teoriko desberdinak sortuko dituela. Batzu aiapatzekotan: Ifarrameriketan Cleanth

Brooks eta R. P. Warren-en *Understanding Fiction* (1943an), N. Friedman-en "Point of view in fiction" artikulua 1955an, Alemanian F. K. Stanzel-en *Die Typische Erzahlsituationen* (1955an).

Dena dela, esan daiteke autore horiek proposatzen dituzten sailkapen desberdinetan, nahasketa ugari agertuko dela, eta orokorki narratzaileari dagozkion arazoak (hala nola, erabilitako pertsona narratibo desberdinen berezitasuna, edo kontaketa-modu desberdinen sailkapena) ikuspuntuari dagozkienekin tartekaturik azalduko direla. Maila honetan Frantziako Kritika Estrukturalistaren eskutik sortuko diren ikerlanak hedatu arte (eta zehazkiago 1969az gero "Narratologia" deituriko Testu narratiboen azterketa estrukturalista agertu arte) ez da sistematizaio seriorik egongo.

Baina Frantziako Kritika aipatu badugu ere, badira zenbait lan Ikuspuntuaren eremu mugatuan aurrerakuntza garrantzitsu gisara ikus daitezkeenak. Horrela Frantziar Bigarren Mundu-Gerraren ondoren Ifarrameriketako "Lost Generation" delakoaren partaide ziren idazleen (Hemingway, Dashiell Hammet,...) obrak itzultzen direnean, hauen arrakasta handia izango da eta ondorioz Literaturari buruzko, eta zehazkiago, teknika berriei buruzko liburuak sortuko dira: hala nola, C. E. Magny-ren *L'âge du roman américain* (1948), Jean Pouillon-en *Temps et roman* (1946) eta J. P. Sartre-ren *Situations I* (1947) eta *Situations II* (1948).

Aipatu idazle horien ezaugarri nabarientakoa (zinetik hartutako zenbait teknika-ren erabileraz gain) kontaketa mota "behaviorista" delakoa da. Mende haseran ematen zen aldaketa nabariena kontzientzia gune batetik abiatuz eraikitako fikzioaren idazketa bazen, orain, autore hauek idatzitakoaren bideetik, objetiboki behagarriak diren gertakizunak azalduko zaizkigu nobelan. Geroago "zine-kamara" edo "narrazio objetiboa" deitu izan zion teknika honen oinarrian, Teoria Konduktistaren ideiak ditugula ezin ukatu. Azken honek psikearen barrubizitza ukatuz, introspektzioa baztertuko du ikerketa-metodo bezala. Sartre-ren hitzetan:

El novelista puede mostrarnos el curso íntegro de los acontecimientos a través de los ojos de sus personajes y, de esta forma, hacernos compartir sus límites de visión, la imperfección de sus puntos de vista, como sucede, por ejemplo, en el caso de Joyce o de Henry James, o puede retener por completo esta realidad subjetiva y psicológica, y ofrecernos tan sólo las acciones externas, las palabras y los gestos de sus personajes, a la manera de la novela "conductista" estadounidense de los años treinta, la novela de Hemingway o de Dashiell Hammet (apud Simon 1984: 212).

Kontaketa mota objetibo hau izango da Frantzian 1950 inguruan sortu zen Nouveau Roman mugimenduaren ezaugarri nabarmenetakoa ("Nouveau Roman" en inguruan mugitzen ziren autoreen haserako lanetan bederen). Begirada hotza dugu gauzetara heltzeko bide bakarra. Gauzak, mundu-objetiboa,... egia absolutu baten irudi ez diren neurrian, gizakiok gauzak munduan egote hori adierazteko begirada dugu baliapiderik egokiena. Hau dela eta, Ikuspuntu berezi honen erabileragatik "Ecole du regard" (Begiradaren eskola) deitu izan zaio mugimendu honi. Robbe-Grillet idazle famatuak hain ongi azpimarratzen digunez:

En el lugar de ese universo de "significados" (psicológicos, sociales, funcionales) habría pues que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea ante todo por su presencia por lo que se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlas en un sistema cualquiera de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc. (1973: 24).

Gizakia munduan egoera batetan, situazio berezi batetan dagoenez, irakurlearengan egoera hori sentiaraztea izango da idazlearen zeregin nagusia. Dagoeneko, nobelagintzaren garapena emana dela dakusagu, izan ere jadanik nobelak mundu bukatu eta definitu baten azalpena baztertuz, nobelaren sorketa bera bihurtzen bait du gai nagusi. Ricardou-ren hitzak gogoratuz nobela abentura baten idazketa izatetik idazketa baten abentura izatera pasa dela esan dezakegu eta ondorioz, irakurlearen partehartzea aktiboagoa bihurtu dela.

Kritikaren arlora itzuliz lehenago aipatu autore aintzindarien lanak islada zuzena edukiko dute Estrukturalismoaren barruan Ikuspuntuari buruz egingo diren azterketetan. Alabaina, esan daiteke azterketa hauek ez direla hain oparoak izango eta ikuspuntuari dagokionez Gérard Genette-ren *Figures III* (1972) izango dela lanik sakon eta interesgarriena.

Genette-k, aipatu liburuan, ordurartean Ikuspuntuaren arazoa aztertzen zuten lanen oinarrian hutsegite nabarmena zegoela salatuko du: "Nork ikusten du?" eta "nork kontatzen du?" galderen, edo bere hitzetan esateko, Modu eta Ahotsaren arteko nahasketa. Bere iritziz, kontaketa modu batek edo pertsona gramatikal baten erabilera zehatzak ez du Ikuspuntu mota bat baldintzatzen. Ikuspuntua narratzaileak kontatzen diguna aurkezteko darabilen pertzepzio modua dela esan daiteke.

Hortik abiatuz, Genette-ren beste ekarpena "Ikuspuntu" hitza "Fokalizazio" hitzaz ordezkatzera izango da. Hitz honen jatorria zinearen eta fotografiaren arloan koka badaiteke ere, Brooks eta Warren-ek jadanik 1943an teknika narratibo honetaz hitzegiteko erabili zuten. Honetaz gain, Genette-k Fokalizazio hitza hobesteko bazuen arrazoi garrantzitsurik, batezere "Ikuspuntu" hitzak Historian zehar eduki duen erabilera zabalari begirada bat bota zionean honek bereganatzen dituen adierazi desberdinez ohartu zenean.

Hiru Fokalizazio mota bereiziko ditu Genette-k bere sailkapenean:

- a) *Narrazio ez-fokalizatua edo Zero Fokalizazioa* (Pouillon-ek "vision par derrière" deiturikoa eta Todorov-ek narratzailea > pertsonaia gisara aurkezten diguna). Kasu honetan narratzaileak edozein pertsona bano gehiago daki, Narratzaile orojakile honek inongo informazio murrizpenik egiten ez duenez, esan daiteke Fokalizaziorik ez dagoela.
- b) *Barru-Fokalizazioa* (Pouillon-entzat "vision avec", Todorov-ek "narratzailea = pertsonaia" berdintasunaren bidez adierazia). Dena pertsonaiarengandik abiatuz azaltzen zaigu, narratzaileak ez daki pertsonaiek bano gehiago, edo hobe esanda, pertsonaiek dakitena bakarrik daki. Honen barruan azpisail desberdinak bereiz daitezke:
 - b.1 *Barru Fokalizazio Finkoa*: nobela guztia pertsona baten ikuspuntutik aurkezten zaigunean.
 - b.2 *Barru Fokalizazio Aldagarria*: nobela berean pertsona desberdinen ikuspuntuak tartekatzen direnean.
 - b.3 *Barru Fokalizazio Anitza*: Aldi berean ikuspuntu desberdinak aurkezten zaizkigunean (Gutun-nobeletan).
- d) *Kanpo Fokalizazioa* (Pouillon-entzat "vision par dehors", Todorov-entzat narratzailea < pertsonaia). Narrazio objetibo edo "behaviorista" delakoa. Narratzailea kasu honetan ez da Pertsonaien sentimendu edo pertsamenduetan murgiltzen, Kanpotik, hau da, zentzuek soma dezaketeena bakarrik deskriba dezake.

Sailkapen hau dugu seguraski Kritika Estrukturalistaren eremuan hedatuena eta onartuena. Alabaina, gure ustez badago bertan zenbait iluntasun. Esate baterako, Barru-Fokalizazioaz ari garenean zer adierazi nahi dugu zehazki?: fabula barruko pertsonai bat dela Fokalizazio ekintza horren subjektua edo eta Fokalizatzen den hori psikeari (sentimenduak, pentsamenduak,...) dagokiola?, ala biak? Erantzuna, Genette-ren lanari begiratu gero badirudi nahiko zaila gertatzen dela, eta berak ere Barru-Fokalizazioa definitzeko Barthes-ek proposaturiko narrazioaren "modu pertsonal" era jo behar du (hau da, testua lehenengo pertsona gramatikalerara pasa daitekeen neurrian bakarrik esan daiteke Barru-Fokalizazioa duela).

Orokorki onartua izan den paradigma honen akatsak zuzentzeko laguntza handia eskeintzen digute Estrukturalismoaren bidetik doan Mieke Bal kritikari holandarrak proposaturiko zuzenketek. Honek bere *Teoría de la narrativa* (gaztelarazko itzulpena erabiliz) liburuan eta *Poétique* aldizkariko "Narration et Focalisation" artikuluan kritika gogorak egotzi zizkion Genette-ren sailkapenari, eta oraindik orain bi kritikari hauen arteko eztabaidak zutik badirau ere, esan dezagun oso interesgarria deritzogula Bal-en planteamenduari.

Bal-ek fokalizazioa pertzepzio prozesu psikologikoa dela onartuz, pertzepzio guztietan bi elementu bereiz daitezkeela baieztatuko du: pertzepzio ekintza horren subjektua eta pertzepzio horren sortarazle den objektua. Hemendik abiatuz Bal-ek Fokalizazioa eta Fokalizatua bereiziko ditu. Banaketa hau Genette-ren sailkapenean aplikatuz bertan soma zitezkeen zenbait iluntasun argitzen da. Horrela, Zero Fokalizazioaren eta Barru Fokalizazioaren artean desberdintasuna Fokalizatzailean legoke eta ez Fokalizatua (bi kasuetan sentimenduak,... etab ager bait daitezke). Aldiz, Barru eta Kanpo Fokalizazioaren arteko desberdintasunik nabarmenena Fokalizatua egongo litzateke. Honengatik, gure iritziz, Bal-ek proposaturiko bereizkuntza honek argitasun ugari ematen dio arazo honi, eta hasera batean hemen erabiltzen den hitz mordoak zailtasunik sor badezake ere, testuen azterketa praktikora pasatzen garanean argigarri gertatzen da.

Hauxe genuke, beraz, Bal-en sailkapen berria:

- a) FOKALIZAZIOA:
 - a.1 BARRUKOA: fabula barruko pertsonai bat Fokalizatzailea denean.
 - a.2 KANPOKOA: fabulaz kanpoko pertsonai bat denean Fokalizatzailea.
- b) FOKALIZATUA:
 - b.1 somagarria: ekintzak, objektuak,....
 - b.2 somakaitza: sentimenduak, pentsamenduak,....

Esango dugu Fokalizatu bat somagaitza dela baldin eta fabulako beste pertsonaiek (ala pertsonai batek) ezin badute somatu, eta alderantziz, Fokalizatu bat somagarria izango da fabulako beste pertsonaiek (ala batek) soma dezaketenean.

Bukatzeko, derragun somagarri/somagaitz arteko muga nahiko eztabaidagarria bada ere, Pertzepzioari legezkiokkeen arazo eta zalantza teorikoak alde batera utziz, erizpide horri nahiko egokia deritzogula testu narratiboetan ikusten diogun erabilgarritasunagatik.

1.b Bukatzeko: gure proposamena

Sarrera teoriko-metodologiko hau agian luzeegia atera bazaigu ere, uste dugu ezinbestekoa zela gai honi dagozkion azterketetan Genette-ren sailkapena ezaguna izanik

ere, ez bait da gauza bera gertatzen Bal-en teoriekin. Bestalde, hutsegiteak hutsegite, gauza nabarmenenak azaltzen saiatu gara beste zenbait puntu (hala nola, Bal-en Fokalizazio Mailei zegokiena) baztertu baditugu ere.

Guzti honen ondoren, eta inplizitoki ikusi denez, Bal-en planteamendua hobesten dugula esan beharra dago, izan ere, Fokalizatzaile/Fokalizatu bikoteari bidezkoa erizteaz gain, oso praktikoa iruditzen zaigulako.

Dena dela, Bal-en teoria onartuz ere, uste dugu agian terminologiaren aldetik zenbait aldaketa lagungarri gerta lekezkigukeela. Gainera, narratzaileari eta Fokalizatzaileari dagozkien ezaugarriak hain loturik egonik (pertsone gramatikalaren aldaketak Fokalizatzaile aldaketa sortzen duela gehienetan begibistakoa da), bien arteko terminologiak bateratzeari bidezkoa deritzogu. Hau onartuz, Genette-k "Ahotsa"-ren kapituluaren proposatzen duen terminologia Fokalizazioaren alderdirako erabiltzea interesgarria iruditu zaigu batez ere bi instantzien arteko lotura azpimarratzen duelako. Genette-k Narrazio mailei buruzko puntuan Narratzaile Intradiegetikoa eta Narratzaile Extradiegetikoa (hau da Diegesi edo Fabula mailaren barruan ala kanpoan dagoen narratzailea) bereizten zituen bezala, terminologia hori gureganatuz zera lortuko genuke:

- 1) Fokalizazio intradiegetikoa: fabula edo diegesi barruko fokalizatzaile batek fokalizatzen duenean (FI)
Fokalizazio extradiegetikoa: fabulaz kanpoko fokalizatzaile batek fokalizatzen duenean (FE).
- 2) Fokalizatua: somagarria (Fo-smgarria)
somagaitza (Fo-smgaitza)

2. Fokalizazioaren azterketa 100 metro-n

Dakigunez nobela honetan militante baten ihesaren azken ehun metroak kontatzen zaizkigu eta honen inguruan sortzen diren iruzkin eta gertakizunak. Fabula mailako eduki hori plano desberdinetan aurkezten zaigunez, plano bakoitzaren Fokalizazioaren azterketa egingo dugu¹.

a) Iheslearen plano

Plano hau dugu, dudarik gabe, narratiboki pisurik handiena duena, eta bertan topatuko dugu Fokalizazio desberdinen konbinaziorik interesgarriena ere.

Fokalizazioaz hitzegiten hasi baino lehen, Ahotsari dagozkion zenbait ezaugarri komentatzen hastea gustatuko litzaiguke. Maila honetan iheslearen istorio hau kontatzeko erabiltzen diren pertsona gramatikal desberdinen alternantzia aipatu nahi genuke.

Plano osoa 2. eta 3. pertsonan kontatua dago lehenengo kapituluaren ezik. Hemen 14. orrialdean "Arnasa hartzea automatikoki egin nahi nuke (...)" lehenengo pertsonarekin hasten da ihesaren kontaketa, segituan 2. pertsonara pasatzen bada ere. Hau horrela bada ere, azpimarratu beharra daukagu eskuartean ditugun nobelaren bigarren eta zazpigarren argitalpenetan horrela bada ere, erdarazko eta ingelesezko itzulpenetan bigarren pertsonarekin hasten dela ihesaren kontaketa. Azken arazo hau alde

(1) Hasi aurretik azken oharra: azterketa hau burutu ahal izateko liburuaren bigarren argitalpena erabili dugula esan behar da.

batetara utziz, aipatu orrialdean bakarrik aurki daiteke lehenengo pertsona hori, eta bigarrenarako pausu progresiboa markatzen duela esango genuke (fokalizazioaren aldetik bi pertsonen arteko desberdintasunik ez badago ere).

Bigarren pertsonaren erabilera dela eta ez ditugu nahastu behar *Egunero hasten delako*-n berritsuaren kontaktetan azaltzen dena eta hemen aurkezten zaiguna. Lehenengoaren kasuan bigarren pertsona hori berritsuaren solaskide ixila bilakatzen den bitartean (Camus-en *La Chute* (1956)-n azaltzen denaren parekoa), *100 metro*-n agertzen zaigun 2. pertsona hori kritikoei lehenengo pertsonaren destolestatze bezala definitzen dutena da.

Francisco Yndurain-ek "La novela desde la segunda persona" artikuluan dioenez, pertsonaren kontzientziaren solas ezkutua eta oraindik kontzienteak ez diren sentimenduak azaltzeko 2. pertsona oso egokia da,

Para lograr abrir esa conciencia, propone la 2ª persona, que sería en la novela aquel a quien se le cuenta su propia historia. Y es porque hay alguien a quien se le cuenta su propia historia, algo sobre sí mismo que él desconoce aún, al menos en el nivel del lenguaje, por lo que puede organizarse un relato en 2ª persona, que resultará por consiguiente, un relato "didáctico". Siempre que se quiera describir un proceso de la conciencia y el nacimiento del lenguaje, la 2ª persona es la más adecuada. (Yndurain 1971: 161)

Michel Butor izan zen *La Modification* (1957) nobelan 2. pertsona helburu honekin erabili zuen lehenengoa, testuan nabarmentzen den narratario (Prince-ren terminologian) horrekin daukan etengabeko elkarrizketan protagonistari ezezagun zitzaizkion hainbat pasarte argituz.

100 metro-ren kasuan iheslearen sentimendu eta zentzazio ezkutuenak begibistan jartzen dizkigun bigarren pertsona honen erabilerak Fokalizazio Intradiegetiko (FI) bat sortzen du, eta fokalizatze ekintza honek bere menpean hartzen duena Fokalizatu Somagaitza da gehienetan. Honen frogagarri testuan dugun aditz multzotik batzu aipa ditzakegu: "Atzean pausoen hots lehorra *entzuten duk*" (15. or.), "(...) zerralde eroriko haizela *intuitzen duk*". "Garbi garbi *akordatzen haiz* lehendabizi ikusi hioan gorputz parteaz (...)" (30. or.), "(...), maitasunaren preludeo maniako-depresiboaz ezin prezinditu ote daitekeen *galdetzen diok heure buruari*." (45. or.)

Batzutan iheslearen plano hau kanpotik Fokalizatua dago (F. Extradiegetikoa) eta orduan fokalizatzen dena somagarria izatera pasatzen da. Fokalizazio intradiegetiko batetik Fokalizazio Extradiegetikora dagoen aldaketa hau Ahots (Genette-ren teorian) aldaketa batekin batera ematen da gehienetan, eta hemen kokatu beharko genituzke *100 metro*-n hainbestetan azaltzen diren aditz konbinaketak (Nouveau Roman-eko nobelagintzan askotan erabiltzen den baliapidea).

(15. or.) "Dena den, ez duk, ez du burua bueltatzen..."

(32. or.) "Mutila, blusa tartetik xilborretik behera intsinnatzen zaion itzal rubioaren kontenplazioetan galtzen da. Galtzen haiz. Laster ipurdia bistan joango dituk entzuten duk atzean"

FE -----> Fo -smgarria -----> FI -----> Fo -smgaitza

Fokalizatzaile Extra. --> mutila (fo-smgarria) F. intra --> Fo-smgaitza (entzun)

3. pertsona

2. pertsona

Bestalde, interesgarria gertatzen da Fokalizatzailea extradiegetikoa denean ere eta fokalizatua somagarria nola ekintza ikusmira zabal batetatik aurkezten zaigun:

- (15. or.) “dena den, ez duk, ez du burua bueltatzen. Arkupetik gero eta gehiago aldentuz —Aiuntamentua eskubialdera utziaz— “Zamudio”ren terrazerantz zuzentzen ditu pausoak. Atzekoak berriaz basket-ekipo baten formazio eran abantzatzen dute: (...)”
- (16. or.) “Arkupetik doazenetik bat bi edo hiru metro aurreratzen da iheslearen planutik, (...)”
- (37. or.) “Hire, haren inguruan proiektatu bide zen semizirkulua azkenean osatu egin da. Ezker eskuin, puntetan, edo hegaletan, korrika dozenak —pivotaren posiziora aurreratuz— ez dute inolako interesik gehiago abantzatuz zirkulua osatzeko”.

Badirudi fokalizatzailea oso goien kokatuz, plaza osoan gertatzen dena ikusteko gai dela. Honetaz gain, “planu” hitzaren aipu esplizito horrek, eskena hau filmatzen ari direnaren sensazioa ematen digu. Azkenik, azpimarratzekoa da eskena hau basketekipo baten mugimenduekin konparatzeak egoerari kentzen dion dramatismoa.

Beste kasuetan Fokalizatzailea aldatzen denean honi ez darraikio fokalizatuaren aldaketak. Eta alderantziz ere, Fokalizatzailea (edo fokalizazio gunea) mantentzen den zerbait kasutan, aldatzen dena Fokalizatua da.

Fokalizatzaile aldaketak:

- (84. or.) “Tristura ematen dio beltzez jantziko dutela pentsatzeak. Imajinazioa entretentzea lortu du osabari heldu gara esaten entzuten dionean. Ez du, ez huen, ez duk jendez betetako babarrua ezagutu, agian herori sentitzen haiz estrainoa.”
- (66. or.) “Haren beroa sentitzen duk, sentitzen huen, sentitzen du bere ondoan etzanda lau baten forman doblatua atzea ematen dion gorputzari urreratzen zaionean.”
- (82. or.) “Hotza sentitzen du, sentitzen duk, sentitu huen berriz ere urrutian....”

Fokalizatu aldaketa:

- (37. or.) “Ezin identifikatu duan errebolber bat ikusten diok eskuartean. Kainoia oso laburra duen errebolber beltza. Ez zaik erreglamentozkoa iruditzen”.
- (45. or.) “Hire besoaz libratuz begietara begiratzen dik. (...) galdetzen diok heuri buruari”.

Plano honetan gehien azaltzen den Fokalizazio mota intradiegetikoa + Fo-somaitza izateak ihesleak azken metro horiek nola sentitzen dituen erakusten du, heriotza aurretik pasatzen diren hiru minutu horiek xehetasun osoz guri sentiaraziz. Halaber xehetasun hau hunkigarria gertatzen da iheslea zauritua dagoenean fokoak mugimendu sinpleenaren traszendentzia nabarmentzen digunean.

Baina Fokalizazioaren aldetik deigarriagoa da iheslearen azken metroetan honi falta zaizkion segundu eta metroak esplizitoki adieraztea. Hau horrela izanik, onartzen badugu ihesaren plano hau gehienbatean narratzaile-fokalizatzaile intradiegetiko batek aurkezten digula eta fokoak harrapatzen duen esparrua somakaitza dela,

nola jakin dezake narratzaile-fokalizatzaileak hil baino lehen gelditzen zaion denbora? Hau jakitea ezinezkoa dela onartuz, bi erantzun eman diezaizkiokegu galdera horri:

1. NE-FE batek iheslearen bukaera triste hori aurkezten digu, falta zaion denbora hori majuskulen bidez nabarmenduz.
2. Bestalde, batzutan NP-FP batek ihesleak falta zaizkion segunduak sentitzen dituela esaten digu. (43. or.) "Berrogeitahiru segundotako bizitza sentitzen duk altxatzeko ezkerreko zangoa doblatzen duanean"

Azken kasu honetan Genette-ren terminologian PARALEPSE delakoa genuke: fokalizazio horri dagokion baino informazio gehiago ematea, eta ondorioz fokalizazio zehatz baten mugak gainditzea.

Plano honekin bukatzeko, Fokalizazioaren etengabeko aldaketaz gain bada aipatzea merezi duen beste alderdi bat: ihesleak korrika doan uanean gogoratzen dituen bere bizitzako pasadizoak.

Hauek lirateke laburki aipatu pasadizoak:

- a) Txikitan Kontxan aitarekin gertatutakoa
- b) Michèle-rekin edukitako erlazioa
- d) Aitaren heriotza eta hileta
- e) Manuelekin izandako erlazioa eta militantziaren arazoa.

Ihesaren planutik oroitzapenen planurako aldaketa, orokorki lotura gisara jokatzen duen elementu baten bidez ematen da (giltza-Michèle, odolaren beroa-Manuel, bere heriotza hurbila-aitaren heriotza) eta, bestalde, aldaketa hori esplizitoki aditz laguntzailearen denbora-aldaketak adierazten du orainalditik lehenaldira paseaz. Lehenaldiko pasarte hauetan Fokalizazioa gehienetan intradiegetikoa da, eta fokalizatzen dena somagarria edo somagaitza izan daiteke. Alabaina, zenbait kasutan Fokalizazioa extradiegetikoa dugunean (3. pertsona) narratzaileak zenbait laguntza eskeintzen dizkio irakurlari, fokalizazio horren mugak errespetatuz beharrezkoa kontsideratzen duen informazioa emanez. Laguntza hauek Gerald Prince narratologoak "narratariora" deitzen duen instantziaren presentzia salatzen dute, argibide horiek ematean narratzaileak memento horretan irakurlearentzat beharrezkoa kontsideratzen duen informazioa ematen duelako. Narratarioraren zeinu hauek nabariagoak dira kaleko-eskenen planoan, bertan azaltzen diren deskribapenak erabat objektiboak izanik laguntza horiek egoeraren ulermen osorako ezinbestekoak gertatzen bait dira.

(18) "Iraila edo Urria behar du izan (...). Irailan batez ere, baina Urrian ere haurrek olatuekin jolastu ohi dira "Concha"-ko lehendabiziko ranpan."

(27) "lehenago ere *ikusi den* plaza errektangularra".

Bukatzeko, esan dezagun azpimarratzekoa dela azken aipuan agertzen den "ikusi den" hori, nobela honetan Fokoaren mugimenduak duen garrantzia nabarmenduz.

b) Poliziaren itaunketaren planoan

Plano hau teatrolan baten modura kontatua dago. Esan daiteke narratzailea ezkutatatu egiten dela anonimoak diren pertsonai desberdinei hitzegiten utziz (BOZ 1,

BOZ 2,...). Bestalde, elkarrizketaren barruan tartekatzen diren akotazioak guztiz inperzonalak izateaz gain entzumenari dagozkion aditzez beteak egoteak Fokalizaziorik ez legokeela esatera eramaten gaituzte. Baina Bal-en teorian narrazio testu guztietan Fokalizazioa ematen dela esaten zaigunez, badirudi kasu honetan Fokalizazio gradu txikiena ematen dela esan beharko litzatekeela.

d) Eskolako haurren planoak

Beti leku berdinean agertzen den plano hau (Kapitulu bakoitzaren haseran) Fokalizatzaile extradiegetiko batek aurkezten digu Fokalizatua somagarria (eskolako gela, patioa, eskolako haurra, ...) delarik. Ikuspuntu objetibo edo zinematografikoa deiturikoaren estiloan, Fokoaren etengabeko mugimendua nabarmena da.

Estilo zuzenean aurkezturik dauden "Lau" eta "Sei" kapitulueta ezik, besteetan Fokoa gelaren ikuspegi bat eman ondoren patioa mugitzen da KANPO/BARRU (alaitasuna/giro itogarria) kontraktasuna markatuz.

(11. or.) "Haurrak gabardina erantzi ondoren(...). Patio atzean eguzkia laino artean ezkutatu da."

e) Egunkariko berrien planoak

Narratzaile Extradiegetiko-Fokalizatzaile Extradiegetiko batek aurkezturiko plano honetan hizkerak eta bertan isladatzen den alderdikeriak Fokalizazioak baino pisu handiagoa duela nabaria da.

f) Kaleko eskenen planoak

Iheslearen heriotzaren inguruan egiten diren iruzkinez osaturik dago plano hau. Hauekin batera Liburuxka turistikoetatik hartutako Donostiaren zenbait deskribapen tartekatzen dira. Orobat deskribapen hauetan interesgarriena Donostiako Konstituzio Plazaren eta bere inguruen etengabeko deskribapena da. Kaleko eskena guzti hauek Plaza Errektangularraren aipu edo deskribapenarekin bukatzeak lekuaren garrantzi semantikoa azpimarratzen du. Honekin batera deskribapen hauetan iheslearen planoarekin erlaziotan jartzen gaituzten zenbait elementu aurki daitezke.: 108 zenbakiko balkoia, odol koagulatuz mantxatutako adokina (2. eta 3. kapitulueta), adokin bustia (4. kapitulueta), eta arkupeak (5. kapitulueta). Gure iritziz narratzaileak azken elementu hauek bereizteko eduki dezakeen arazoia iheslearen planoak eta bertan gertatzen den heriotzea behin eta berriro irakurleari gogoraztea izango litzateke.

Fokalizazioari dagokionez ez dago aldaketa handirik eta bai fokalizatzailea eta bai fokalizatua beti iraunkorrak direla begibistakoa da. Kaleko eskena hauek objektotasun handiz, zinekamara batek ikusiak baleude bezala aurkezten zaizkigu, eta fokalizatzaile extradiegetiko honen inpartzialtasuna liburuxka turiskoetatik hartutako paragrafoetako hizkuntza erretoriko eta harrokeriaz betetakoak bakarrik apurtzen du.

Deskribapen objetibo hauetan nabari daitezkeen Fokoaren mugimenduaren adibide gisara 56. orrialdekoa nahiko adierazgarria iruditu zaigu:

Perdadería kaleko perspektiba gris axatua. Calle de la Pescadería esaten duen plaza zuri obalatua. Atzean arkupeak. Arkupeetatik zintzilik ageri diren kriseluak. (...). Plaza barrena. Lurrean mantal beltzez eseriak zeuden haur batzuk altxatu egiten dira.

3. Bukatzeko

Ikusi dugunez, ihesaren planoan Fokalizazio aldaketak ugariak eta interesgarriak dira, eta ihesleak hil baino lehenago korritzen dituen 100 metro horiek beragan duten pisua erakusten digute. Halaber, planu honetan ematen den Fokalizazioa gehienetan intradiegetikoa izateak nobela honetan HERIOTZAK duen garrantzia azpimarratu nahi du. Esan daiteke gertaera honen ingurukoa extradiegetikoki fokalizatua egoteak (objetibotasun osoarekin) nobelaren gaia edo "leit-motiv" a den gertaera izugarri hori nabarmendu besterik ez duela egiten.

Iheslearen planoan Fokalizazioa bada narratzaileak bere esku duen baliapiderik nagusiena, beste planoetan fokalizazioak duen inpartzialtasunagatik maila desberdinetan ematen da egoera edo ingurune batekiko jarrera. Hau horrela izanik, Plano horietan hainbeste garrantzi duen "Ikuspuntu ideologikoa" azpimarratzea ezinbestekoa dela esan beharra dago. Eta "ikuspuntu ideologikoa" z ari garenean Boris Uspensky-k bere *Poetics of Composition* (1973) liburuan Mikhail Bakhtine-ren ildotik dioenez ari gara. Bertan, Uspensky-k nobelaren izaera "polifonikoa" defendatuz, diskurtsu sozial desberdinen islada nobelan nola gauzatzen den aztertzen du.

Baina gure helburua "Ikuspuntu pertzeptiboa" edo Fokalizazioa deitu zaiona aztertzea izan denez, eta bestalde, J. M. Lasagabaster-ek *II Euskal Mundu-Biltzarra*-ren barruan "La novela vasca al borde de la Realidad" izeneko txostenean 100 metro nobelan ematen den Polifoniaren berri hain egokiro ematen duenez, gure lan honetan ikutu gabe geratu diren alderdi horietaz jabetzeko aipatu artikulua irakurketa gomendagarria da. Horrela, idazlearen Ikuspuntua deitu izan denaren ikuspegi zabalgooa lortzearekin batera, narratzaileak bere esku duen estrategia honen konplexutasuna bere osotasunean aztertuta geratuko litzateke.

Gure azterketaren ondoriorik ematekotan Sarreran esaten genuenera itzuliz, nobela honek oraindik egun duen arrakastaren arrazoiari heldu beharko genioke. Heriotzaren tratamendu hunkigarri honek nobela honetan ikusi izan diren mezu ideologiko-politikoek gain gertakizun ilun honen ikuspegi berria eskeintzen digu. Etengabeki aurrera doazkion segunduak poliki-poliki gure begien aurrean pasatzen ikusten ditugularik, heriotzaren alderdi fisiologikoa gureganatuz, gertakizun honen lekuko harritu bihurtzen gara. Eta harridura hori ezinezkoa litzateke baldin eta nobela honek bertan aurkezten diren gertakizunen interpretapen borobila eskeiniko baligu. Azken finean, leku guztietara hedatzen den Foko horrek heriotzaren inguruko guztia azaldu besterik egiten ez duelarik, puntu horretatik aurrerakoa nobelaren gure hausnarketa pertsonala litzateke, edo beste hitzetan esateko, 100 metro-ren etengabeko berridazketa.

Bibliografia

- Alberes, R. M., 1971, *Metamorfosis de la novela*, Madril: Taurus.
- Askoren Artean, 1989, *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*. II. *Euskal Mundu-Biltzarra*. Madril: Castalia.
- Bal, M., 1977, "Narration et focalisation", *Poétique* 29, 107-127.
- , 1985, *Teoría de la narrativa*, Madril: Cátedra.
- Baquero Goyanes, M., 1970, *Estructuras de la novela actual*, Bartzelona: Planeta.
- Barthes, R., (1964) 1973, *Ensayos críticos*, Bartzelona: Seix-Barral.
- , (1966) 1970, "Introducción al análisis estructural de los relatos" in *Elkar lanean Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Booth, W. C., 1974, *La retórica de la ficción*, Bartzelona: Bosch.
- , 1970, "Distance et point de vue", *Poétique* 1.

- Bremond, C., 1970, "La lógica de los posibles narrativos" in *Análisis estructural del relato*.
- Castellet, J. M., 1957, *La hora del lector*, Bartzelona: Seix-Barral.
- Eco, U., 1981, *Lector in fabula*, Bartzelona: Lumen.
- Friedman, N., 1955, "Point of view in fiction", *PMLA*, 70, 1160-1184.
- Genette, G., 1970, "Fronteras del relato" in *Análisis estructural del relato*.
- , 1972, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil.
- , 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris: Editions du Seuil.
- Gumbrecht, H. U. et al. *Estética de la recepción*, Madrila: Arco-Libros.
- Iser, W., 1987, *El acto de leer*, Madrila: Taurus.
- James, H., 1975, *El futuro de la novela*, Madrila: Taurus.
- Kayser, W., 1981, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrila: Gredos.
- Lozano et al., 1982, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual*, Madrila: Cátedra.
- Lubbock, P., 1965, *The craft of fiction*, London: Jonathan Crape.
- Magny, Cl., 1948, *L'Age du roman américain*, Paris: Editions du Seuil.
- Pouillon, J., 1970, *Tiempo y novela*, Argentina: Paidós.
- Prince, G., 1973, "Introducción à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14.
- Reyes, G., 1984, *Polifonía textual*, Madrila: Gredos.
- Robbe-Grillet, A., 1973, *Por una nueva novela*, 2 arg., Bartzelona: Seix-Barral.
- Simon, J. K., 1984, *La moderna crítica literaria francesa*, México: FCE.
- Segre, C., 1985, *Teoría del texto literario* Madrila: Crítica.
- Tacca, O., 1985, *Las voces de la novela*, 3. arg., Madrila: Gredos.
- Todorov, T., 1970, "Las categorías del relato literario" in *Análisis estructural del relato*.
- , 1971, *Literatura y significación*, Bartzelona: Planeta.
- Uspensky, B., 1973, *Poetics of composition*, Los Angeles: University of California Press.
- Varela, B., 1967, *Renovación de la novela en el siglo XX.*, Bartzelona: Destino.
- Yndurain, F., 1971, "La novela desde la segunda persona" in Elkar Lanean, *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrila: CSIC.

Aztertutako nobelak:

- Saizarbitoria, R., 1969, *Egunero hasten delako*, 2. arg., (Donostia: Ustela, 1979).
- , 1976, *100 metro*, 2. arg., (Donostia: Kriselu, 1979).
- , (1976), *Ene Jesus*, 2. arg., (Donostia: Kriselu, 1982).