

### 3.a.- FOCALIZACIÓN NARRATIVA

En cuanto al punto de vista desde el que el narrador nos cuenta la historia, o focalización narrativa, tanto en *D<sup>a</sup> Perfecta* como en las otras novelas de tesis, se caracteriza por los rasgos siguientes:

#### 1.- OMNISCENCIA

---

El narrador es clarísimamente omnisciente, puesto que maneja de manera total el relato. Otro tipo de perspectiva narrativa, también típica de Galdós, sería aquella en la que el narrador se convierte en testigo de los hechos, se mezcla con los personajes de la obra como uno más. Esta técnica sigue siendo tradicional, es una manera de manejar el relato fingiendo la realidad del mismo, pero Galdós la utilizará sobre todo a partir de la segunda etapa.

Tradicionalmente se distinguen varios tipos de omnisciencia, pero en esta novela de Galdós se da el tipo de omnisciencia total, en la que la presencia del autor se manifiesta en un grado de sabiduría y conocimiento absoluto sobre el universo de lo narrado, tal como un Dios ve a sus criaturas (típico en las novelas de tesis). La presencia del narrador se percibe en toda la obra (cap. XIX, por ejemplo). Es como si el narrador, además de saberlo todo, quiere hacer gala de su total sabiduría a lo largo del discurso narrativo.

Galdós mismo, en el prólogo a *El abuelo* (1897), niega la posibilidad de una narrativa en la que no se haga presente el narrador:

*“Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto (Flaubert), pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del narrador, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un cano emblema de banderas literarias (...) El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre”.*

Aquí vemos claramente cómo Galdós rechaza la técnica defendida por los naturalistas de la distancia y de la objetividad del autor respecto a la obra y a sus personajes. Galdós no tiene empacho en asumir el viejo papel de novelista omnisciente y omnipresente. La técnica es la misma en las tres novelas de tesis, en sus líneas centrales. En *Doña Perfecta*, el narrador maneja totalmente el relato e incluso la atención del propio lector. Ejemplo de ello lo encontramos en el capítulo XXVI:

*“Pero como ahora nos interesa más otro asunto, dejemos a los Polentinos y al teniente coronel que se las compongan como puedan, y pasemos a examinar aquello de los manantiales arriba mencionados”.*

Por tanto, en esta primera novela de tesis el narrador está por encima de los personajes; todo lo sabe respecto a ellos: sus antecedentes, su manera de ser, lo que piensan, lo que sueñan.

Claros ejemplos de narrador omnisciente lo encontramos en el capítulo III dedicado a Pepe Rey o en el dedicado a M<sup>a</sup> Remedios, donde nos cuenta su historia familiar, sus estudios, nos describe su físico y su carácter, dentro de la más perfecta técnica tradicional. Otros ejemplos claros de omnisciencia: hasta tal punto el narrador lo sabe todo, que llega a conocer aspectos de la acción que son desconocidos a los mismos personaje; es decir, el narrador sabe más de los personajes que ellos mismos:

*“(...) Cuando Pepe Rey llegó al arquitectónico umbral de la casa de Polentinos, ya se habían hecho multitud de comentarios diversos sobre su llegada”<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Final del cap. III

O cuando describe a Rosarito:

*“Era Rosarito una muchacha de apariencia delicada y débil, que anunciaba inclinaciones a lo que los portugueses llaman ‘saudades’. En su rostro fino y puro se observaba la pastosidad nacarada que la mayor parte de los poetas atribuyen a sus heroínas, y sin cuyo barniz sentimental parece que no puedan ser interesantes. Tenía Rosarito tal expresión de dulzura y modestias, que al verla no se echaban de menos las perfecciones de que carecía. No es esto decir que era fea; mas también es cierto que habría pasado por hiperbólico el que la llamara hermosa, dando a esta palabra su riguroso sentido. La hermosura real de la niña de doña Perfecta consistía en una especie de transparencia, prescindiendo del nácar, del alabastro, del marfil y demás materias usadas en la composición descriptiva de los rostros humanos; una transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente; honduras no cavernosas y horribles como las del mar, sino como las de un manso y claro río. Pero allí faltaba materia para que la persona fuese completa: faltaba cauce, faltaban orillas. El vasto caudal de su espíritu se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas”<sup>2</sup>.*

Todo cuanto llevamos dicho sobre la omnisciencia del narrador y sobre el control que éste ejerce sobre su discurso se ejemplifica claramente en este fragmento:

*“Nada más entretenido que buscar el origen de los sucesos interesantes que nos asombran o perturban, nada más grato que encontrarlo. Cuando vemos arrebatadas pasiones en lucha encubierta o manifiesta, y llevados del natural impulso inductivo que acompaña siempre a la observación humana, logramos descubrir la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas, sentimos un gozo muy parecido al de los geógrafos y buscadores de tierras.*

*Este gozo nos lo ha concedido Dios ahora, porque explorando los escondrijos de los corazones que laten en esta historia, hemos descubierto un hecho que seguramente es el engendrador de los hechos más importantes que aquí se narran: una pasión, que es la primera gota de agua de esta alborotada corriente, cuya marcha estamos observando. Continuemos, pues, la narración. Para ello dejemos a la señora de Polentinos, sin cuidarnos de lo que pudo ocurrirle en la mañana de su diálogo con María Remedios”<sup>3</sup>.*

## 2. – INTERVENCIÓN

---

Esta última cita sirve como ejemplo perfecto para ilustrar la segunda característica del narrador en esta novela de Galdós: se trata de un narrador total y constantemente intervencionista; es decir, un narrador que además de contar la historia enjuicia de principio a fin los hechos que se suceden, los personajes, los lugares, etc. Se trata, en suma, de un relato cargado de subjetividad por parte del narrador.

*“Esta filípica, terminada con marcado tono de ironía y harto impertinente toda ella, no agradó al joven; pero se abstuvo de manifestar el más ligero disgusto y siguió la conversación, procurando en lo posible huir de los puntos en que el susceptible patriotismo del señor canónigo hallase fácil motivo de discordia”<sup>4</sup>.*

Cuando el narrador habla de la falta de habilidad de Pepe para evitar los enfrentamientos con D. Inocencia comenta:

*“Este se mostraba cada vez más inepto para acomodarse a la sociedad tan poco de su gusto. Era su carácter nada maleable, duro y de muy escasa flexibilidad, y rechazaba las perfidias y acomodamientos del lenguaje para simular la concordia cuando ésta no existía”<sup>5</sup>.*

Pero, con todo, el narrador también utiliza otras técnicas distintas para opinar. En este caso, más que opinar él, induce a opinar al lector mismo. El narrador se limita a referir algún hecho, por ejemplo, con una aparente objetividad, pero en sus palabras subyace la ironía; y a través de ella induce a la opinión del lector.

---

<sup>2</sup> Cap. IV

<sup>3</sup> Inicio del cap. XXVI

<sup>4</sup> Cap. V

<sup>5</sup> Cap. X

Por ejemplo, cuando en las cartas de D. Cayetano -epílogo de la novela- a un amigo suyo de Madrid dicho personaje da una versión de los hechos completamente falsa. O cuando comienza una de esas cartas como si nada hubiera ocurrido en Orbajosa, refiriéndose sólo a menudencias eruditas:

*“Querido amigo: Envíeme usted sin tardanza la edición de 1562 que dice ha encontrado entre los libros de la testamentaría de Corchuelo. Pago ese ejemplar a cualquier precio. Hace tiempo que lo busco inútilmente, y me tendré por mortal virtuosísimo poseyéndolo. Ha de hallar usted en el ‘colophon’ un casco con emblema sobre la palabra ‘ Tractado’ , y la X de la fecha NIDLXII ha de tener el rabillo torcido”*<sup>6</sup>.

Así, con una ironía mordaz, induce el narrador al lector a que piense: “quien se mantuvo al margen de los sucesos, quien no quiso enterarse de cómo se encadenaban ni intervenir para evitar la catástrofe final es, a la fuerza, un personaje que vive completamente aislado, como en otro mundo hecho de libros y de irrealidades”.

Otra técnica utilizada por el narrador para inducir al lector a que opine sobre aquello que está leyendo es la de los juicios equivocados: el narrador opina erróneamente sobre algún personaje, pero adrede; es decir, para que sea el lector quien, al leer, rectifique por su cuenta dicha falsa opinión. Todo el capítulo XIX, en el que se enfrentan D<sup>a</sup> Perfecta y Pepe Rey está construido con esta técnica. D<sup>a</sup> Perfecta está constantemente aparentando una beatitud de la que carece -como ya sabe el lector- ante su sobrino. Así, cuando ella misma exclama:

*“Para que veas si soy buena, si soy indulgente, si soy humilde...”*

o, como dice en otro momento,:

*“Yo soy una mujer piadosa, ¿entiendes?. Yo tengo la conciencia tranquila, ¿entiendes?. Yo sé lo que hago y por qué lo hago, ¿entiendes?...”*

o cuando el narrador nos dice:

*“Le recibía en sus amantes brazos D<sup>o</sup> Perfecta, anegado en lágrimas el rostro y sin poder pronunciar sino palabras breves y balbucientes, expresión sincera de cariño”*<sup>7</sup>

es el lector quien pasa a juzgar por su cuenta rectificando la opinión del narrador.

Ahora bien, a pesar de que el narrador tiende constantemente a la intervención en su relato y a hacer intervenir al lector durante el proceso de lectura, también se advierte en esta novela el uso de determinada **técnicas narrativas objetivadoras**: las más importantes son el diálogo, la forma epistolar, los monólogos y los sueños.

En todas ellas hay un elemento recurrente que se acentuará en las novelas de la segunda etapa y de la tercera: unas y otras son técnicas que restan presencia al narrador en favor del propio personaje, que pasa a expresarse de forma aparentemente más autónoma y libre.

El diálogo en estilo directo es una técnica narrativa aún poco utilizada por el narrador en esta novela, pero hay fragmentos relativamente importantes contruidos de ese modo, como en el cap. XI<sup>8</sup>.

Ciertos críticos han resaltado este aspecto hablando del carácter teatral de esta novela (Como demostró el propio Galdós al escenificar la historia de *D<sup>a</sup> Perfecta* en teatro años después). De todos modos, el uso del estilo directo en los diálogos de esta novela es sensiblemente inferior al del estilo indirecto.

Otro sistema para dejar hablar al personaje es el de la carta, que permite ver los hechos desde un punto de vista distinto al del narrador y que, a veces, permite observar dos versiones distintas de lo mismo. Por ejemplo, una de las funciones de la técnica epistolar es mostrarnos la oposición entre ser y parecer en los personajes, oposición que no podría justificarse si ciertas partes del relato no estuviesen directamente narradas por un personaje.

En efecto, sólo el personaje puede transmitir de un modo natural su visión individual de los acontecimientos relatados, sea ésta verdadera o falsa, comprensiva o superficial; si el narrador de la

---

<sup>6</sup> Cap. XXXII

<sup>7</sup> Cap. IV

<sup>8</sup> Págs. 143-144, 147-148, 150-152 en la ed. de Cátedra, 1984

novela hiciera eso mismo, se percibiría más el carácter superficial del procedimiento. Además del punto de vista del personaje sobre los acontecimientos, las cartas permiten, como unidad cerrada que son, romper la continuidad del relato y la posibilidad de desfasar el orden cronológico de los acontecimientos descritos y el orden de su sucesión en la novela.

El mayor número de cartas se da en la primera novela de tesis *-D<sup>a</sup> Perfecta-*, donde tres capítulos utilizan la técnica epistolar:

- XXVIII (de Pepe Rey a Don Juan Rey). Esta carta nos muestra la transformación sufrida por el personaje a causa de las circunstancias, su paso a la violencia. Tras no saber casi nada de este personaje desde el capítulo XIX, el personaje entra en contradicción con el mismo narrador; el ser pacífico y amante de la tolerancia que nos habían descrito se deja llevar por la ira y la violencia. La sinceridad con que el ingeniero se confiesa a su padre da un tono tal de veracidad al relato que al lector se le presentan más fidedignas estas palabras que cuanto ha podido decir el narrador:

*“A usted puedo hablarle como se habla a solas con Dios y con la conciencia; a usted puedo decirle que soy un miserable, porque es un miserable quien carece de aquella poderosa fuerza moral contra sí mismo, que castiga las pasiones y somete la vida al duro régimen de la conciencia”.*

- Como toda carta rompe la unidad lineal del relato y nos refiere hechos cronológicamente anteriores que nos explican ciertas ambigüedades insinuadas por el narrador en los capítulos precedentes.

- XXIX (de Pepe Rey a Rosarito Polentinos). Esta carta siguiente es, en realidad, un complemento de las escritas por el joven a su padre, porque nos muestra la decisión a la que el ingeniero ha llegado al citar a Rosarito en su huerta a media noche. Su única función es la de misiva como tal, es decir, como medio de comunicación entre dos personajes dentro de la obra ante la imposibilidad de hablarse directamente; pero, en cuanto a consecuencias funcionales, sería lo mismo si el narrador nos hubiera hablado de la cita

- XXXII (de Don Cayetano Polentinos a un amigo de Madrid). Aquí no se rompe la continuidad del relato porque se trata de un apéndice final al mismo De nuevo, se trata de una versión distinta a la que el narrador nos ha dado pero aquí el lector está avisado y sabe que la realidad es que nos ha contado el narrador y que, en lugar de ser las cartas de Don Cayetano Polentinos una técnica objetivadora, el autor ironiza sobre el uso de las buenas costumbres que intenta mantener la pequeña ciudad de provincias, como muestra la intervención final del narrador en las palabras que cierran el relato: *“Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son”.*

Función semejante a la técnica epistolar tiene el empleo del monólogo; es decir, el monólogo sustituye al narrador en el análisis del personaje y deja revelar lo que el autor quiere que el lector considere como auténtica realidad. Galdós es uno de los novelistas que más ha utilizado el monólogo en el XIX, sobre todo en novelas de la segunda época, como en *La desheredada* o en *Tormento*, pero aparece ya en estas primeras novelas, aunque todavía es poco utilizado.

En *Doña Perfecta* sólo encontramos un monólogo, el de Rosarito en el capítulo XXIV, donde ésta descubre su intimidad, donde se interroga sobre sí misma, declara su amor por su primo y acaba con una gran confesión final:

*“Señor, que aborrezco a mi madre!”*

El personaje de Rosarito, a quien el narrador había presentado como ejemplo de dulzura y sentimientos nobles, semejante, en parte a la heroína de folletín, aparece con un gran sentimiento de odio que se va debatiendo a lo largo de todo el monólogo. Estas reflexiones interiores de Rosarito son paralelas a las confesiones de la carta de Pepe Rey a su padre; así, el capítulo XXVIII en forma epistolar y el XXIV que utiliza la técnica del monólogo cumplen la misma función: revelarnos la más recóndita intimidad del personaje, aquella que avergüenza a los propios protagonistas, la violencia, que está en contradicción con la aparente personalidad que el narrador nos ha querido dar de ellos; y hacer tal revelación sin ninguna intervención del narrador, con la mayor objetividad por parte de éste.

Aunque su uso se acentuará en las siguientes novelas, ya en este relato el narrador recurre a los sueños, presagios o presentimientos por parte de los personajes.

En *Doña Perfecta* el único sueño es el de Rosario en el capítulo XXIV, sueño que sigue inmediatamente después del monólogo del personaje, con lo cual se muestra la relación entre ambas técnicas, sueño y monólogo. En su sueño, Rosarito reproduce los sucesos de la misma noche:

*“En su inseguro sueño, la imaginación le reproducía todo lo que había hecho aquella noche, desfigurándolo, sin alterarlo en su esencia”.*

A continuación se describe la escena de la reunión de Doña Perfecta, el Penitenciario y los campesinos de Orbajosa, pero en versión del sueño de Rosarito: los personajes se deforman, pero, como nos ha advertido el propio narrador, lo esencial no se ha alterado. Todas las deformaciones tendrán su sentido: el Penitenciario se descompone hasta adquirir el perfil de una especie de ave y

*“toda su figura se tornaba en un recortada sombra negra y espesa”*

Caballuco es

*“más semejante a un dragón que a un hombre” y agitaba sus brazos, que en vez de accionar daban vueltas como aspas de molino”.*

En cuanto al tío Licurgo y los otros,

*“se le presentaban como figuritas grotescas”, que “se agitaban queriendo ser personas”.*

La escena no puede ser más esperpéntica; como observan algunos críticos, este pasaje, por la técnica narrativa, vocabulario y otros detalles, está muy cerca del esperpento. La deformación material de las imágenes que ve Rosario deja traslucir la deformación moral de las almas de Doña Perfecta y don Inocencio, lo monstruoso de su acción.

Pero no sólo se trata de una deformación moral, sino de ridiculizar lo que la ciudad de Orbajosa considera sus grandes valores; es la réplica a las crónicas de Don Cayetano Polentinos. Así Don Inocencio aparece deformado en lo que realmente es, un ave de presa de la ciudad de Orbajosa y una sombra que impide se vea la luz, o sea, el progreso. En cuanto a Caballuco, tiene la fuerza e infunde el horror del dragón, pero mueve los brazos sin accionar realmente porque no es más que un instrumento sin voluntad propia a las órdenes de Perfecta y el canónigo. Licurgo y los demás campesinos son figuritas de barro, dominados también por el poder.

El narrador, pues, utiliza la experiencia inmediata del día que ha tenido Rosarito como desencadenante del sueño. Si con el monólogo nos enseña este personaje la realidad de su intimidad, con el sueño nos enseña la realidad de cuanto le rodea.

Además de símbolos y sueños hay otro tipo de técnicas sugeridoras, como la que consiste en establecer una relación entre el ambiente externo al personaje y su estado de ánimo; o en crear con dicho ambiente ciertos símbolos que auguran la tragedia. Se trata de la correlación entre objetos y personas.

Un ejemplo de esta correlación serían las imágenes paralelas de la ciudad amontonada en torno a la catedral y de la figura de Doña Perfecta descollando protectora sobre los habitantes de la ciudad. Esta técnica la utiliza el narrador para crear el ambiente de ciertos pasajes. En Doña Perfecta hay un momento clave en que se presiente lo que va a ocurrir entre el ingeniero y el círculo de Doña Perfecta; se trata del momento en que el Penitenciario entra en escena:

*“Esto decía, cuando los cristales de la puerta que comunicaba el comedor con la huerta se oscurecieron por la superposición de una larga opacidad negra. Los vidrios de unos espejuelos despidieron, heridos por la luz del sol, fugitivo rayo; rechinó el picaporte, abrióse la puerta y el señor Penitenciario penetró con gravedad la estancia”<sup>9</sup>.*

Así pues, el narrador usa en esta novela, en determinados momentos técnicas objetiva-doras encaminadas a una supuesta objetividad, como la intensificación del diálogo, la utilización de la técnica epistolar o la de fingir ser el simple transcriptor de una historia verídica o ya escrita. Esta aparente objetividad del diálogo consiste en dejar sólo las voces de los personajes frente al lector, con ocultamiento de la del narrador. Pero debe recordarse que el mismo Galdós, en el prólogo de *El abuelo*,

---

<sup>9</sup> Cap. V

consideraba que el narrador está presente siempre, incluso en la obra teatral, porque también aquí lo dicho por los personajes es una selección de palabras escogidas por el autor.

### 3. – IDENTIFICACIÓN

---

En el caso de las novelas de tesis -y *Dª Perfecta* es la primera de ellas cronológicamente en la novelística de Galdós- el narrador intenta conducir la simpatía del lector, desde el principio, hacia uno de los personajes, hacia una determinada ideología: la representada por Pepe Rey. De rebote el narrador pretende también producir en el lector el rechazo de Orbajosa.

Los primeros capítulos están ya dirigidos a preparar la predisposición de los lectores a favor de Pepe Rey: el lector siente, como el protagonista, la fealdad y la pobreza del paisaje, la arrogancia de Caballuco, la impresión negativa de Orbajosa.

Como indica G. Gullón<sup>10</sup>:

“ De hecho, la apertura de *Doña Perfecta* orquesta la narración para convencernos de que la realidad novelesca oculta un engaño, desenmascarado por el texto del narrador. Éste abre una brecha en el propio texto que deja traslucir una realidad distorsionada, nos presta sus ojos para que no caigamos seducidos por el ‘tilín-tilín’ de loa cuentos y sus símbolos falsos, ni confundamos los eriales de Orbajosa con valles amenos. Siguiendo a Rey, que persigue el brillo de la estrella de Orbajosa, Rosario, hasta la Urbe augusta, observamos que la ciudad es un mal construido nacimiento, resalta demasiado el cartón piedra de que está hecha,:

*“el río ceñía [la ciudad], como un sinuoso cinturón de hojalata.”*

Rey, que comparte la focalización con el narrador es aún más gráfico:

*“El aspecto de su patria de usted (Licurgo) -dijo el caballero examinado el panorama que delante tenía-, no puede ser más desagradable. La histórica ciudad de Orbajosa, cuyo nombre es, sin duda, corrupción de ‘Urbs augusta’, parece un gran muladar”.*

La cita indica la existencia de un modo alternativo de concebir Orbajosa y sus habitantes, un modo -el de Pepe y el del narrador- que desvela el horroroso declive de una ciudad y del fracaso del sistema de convivencia retrógrado vigente en determinadas regiones de la España decimonónica.

El narrador galdosiano enunciaba, cincuenta años antes lo que lo poetizara don Antonio Machado en los versos de *Campos de Castilla* (1912): la ruinoso pervivencia del pasado incrustado en la naciente España moderna.

Así pues, el narrador de este relato es claramente identificado, pues induce a los lectores a ver la realidad del mismo modo que el protagonista y que él mismo, enfrentándose al de los habitantes de Orbajosa. Evidentemente, los motivos ideológicos que subyacen a esta identificación son obvios.

### 4. – PLURALIDAD

---

En *Doña Perfecta* no hay un único narrador. concretamente, en los capítulos finales del relato se utiliza la técnica epistolar. En dichas cartas los personajes-autores se convierten también en narradores que nos ofrecen sus particulares visiones de la historia: Pepe Rey y Don Cayetano (Pepe Rey inmediatamente antes del desenlace, Don Cayetano después).

Como ya se ha visto antes, las cartas de Don Cayetano son una parodia del discurso del verdadero narrador: un completo falseamiento de la historia, propio de los sectores sociales e ideológicos que dominan el ámbito de Orbajosa.

### 5. – EXTRADIÉGESIS – intradiégesis

---

En este relato hay, en realidad, varios narradores, dado que en los últimos capítulos Pepe Rey y Don Cayetano se convierten en narradores al escribir en sus respectivas cartas su visión de los acontecimientos.

---

<sup>10</sup> *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*; Amsterdam, Ed. Rodopi; 1990; pág. 51 y ss.

En ese sentido, hay que distinguir un narrador externo o extradiegético que relata la historia en su inmensa mayoría y otros dos narradores -Pepe Rey y Don Cayetano- internos o intradieгéticos; es decir, frente a un narrador que no participa de ninguna manera en la acción, se distinguen otros dos que sí participan como personajes de dicha historia.

Ahora bien, en estos dos últimos narradores hay que hacer una distinción: mientras que Pepe Rey-narrador es intradieгético en grado máximo -es el protagonista de la historia-, Don Cayetano lo es en grado mínimo, dado que su participación en los hechos se limita a ser la de un personaje testigo de lo acontecido.

## 6. - REFLEXIVIDAD

---

Independientemente de los narradores internos -Pepe Rey y Don Cayetano- el narrador más importante en *D<sup>a</sup> Perfecta* es claramente reflexivo.

El narrador reflexivo se define como el que es consciente del hecho de narrar e incorpora dicha conciencia a su propio discurso o relato.

Algunos claros ejemplos de lo dicho antes son éstos:

*“Después de lo que hemos referido, duró mucho la conferencia, pero omitimos lo restante por no ser indispensable para la buena inteligencia de esta relación (...)”<sup>11</sup>*

*“Pero haciendo esta inútil, aunque rápida enumeración, no hemos observado que dos mujeres han entrado en el cuarto (...)”<sup>12</sup>*

En definitiva, en *D<sup>a</sup> Perfecta* Galdós configura el punto de vista o focalización narrativa típico de la novela de tesis decimonónica.

Sus características -independientemente del signo ideológico subyacente a cada novelista- definitorias son éstas:

OMNISCENCIA	+
INTERVENCIÓN	+
PARTICIPACIÓN	-
IDENTIFICACIÓN <sup>A</sup>	+
Nº DE NARRADORES	1
REFLEXIVIDAD	+

A Narrador siempre identificado con el personaje protagonista de la novela.

En los años 80, con la llamada “novela naturalista” entrará este punto de vista narrativo en crisis.

---

<sup>11</sup> Inicio del cap. XXIII

<sup>12</sup> Cap. XXV