

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ELEMENTOS PARA UNA TEORIA DEL NARRADOR

T E S I S A
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A
MARCOS ALBERTO PAREDES ZEPEDA

XLH
1980
PAR



MEXICO, D. F.

1980



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTO

A Germán Dehesa, asesor
de este trabajo y maestro
a lo largo de mi carrera.

And what are these different substances (those of "the making of a novel"), and how is a mere reader to learn their right use? They are the various forms of narrative, the forms in which a -- story may be told; and while -- they are many, they are not in-- deed so very many, though their modifications and their commixtures are infinite. They are not -recondite; we know them well and use them freely, but to use them is easier than to perceive their demands and their qualities.

-Percy Lubbock

PROLOGO

El objetivo de este trabajo es apuntar con cierto orden algunos de los conceptos esenciales -los más posibles- que necesariamente deben considerarse en el momento de estudiar al narrador en un cuento, una novela o cualquier otra manifestación del relato literario; y que también deben, estos conceptos, estar presentes si se desea conformar una teoría del punto de vista, del narrador, que es uno de los aspectos formales de máxima importancia de toda obra literaria que cuenta una historia.

Esto que presento nació de mi interés por la teoría del -- punto de vista que distintos autores de orientaciones diversas están contribuyendo o hacer en nuestros días. Pero de una manera más directa e inmediata es fruto de una investigación más extensa: el narrador en los cuentos de Julio Cortázar. Al iniciar mi trabajo tuve la evidencia de que las bases teóricas que requería no se constituían, dentro de la bibliografía existente, en una obra coherente y acabada. Distinguí tres escuelas principales, el formalismo ruso de principios de siglo, los estructuralismos franceses y la nueva crítica inglesa. Pero entre las -tres -más los eclecticismos de aquí y allá- se crean puntos de conflicto, en ocasiones de terminología y en ocasiones de perspectiva analítica. A esto se añade otra irregularidad, hay puntos que cada escuela ha interpretado a su modo pero hay otros - que no se han estudiado. Por eso en este trabajo se verán secciones apoyadas por citas de diversas fuentes y secciones en -- las que he, forzosamente, elaborado mi propio discurso pues no encontré referencias anteriores. De este modo, mi labor consiste en la puesta en orden, la armonización, de los elementos ya debidamente estudiados, rastreándolos en sus diversos orígenes; por otro lado, me dediqué a cubrir las lagunas que mi recopilación descubrió. Todo esto organizado por un criterio teórico de base.

Me resulta muy claro que el origen de este opúsculo -estudiar al narrador en los cuentos de Cortázar, formular una primera teoría global del narrador- impuso cierta orientación. Orientación - que es limitación: aunque el trabajo quiere en su mayor amplitud - abarcar la generalidad narrativa, lo dicho apunta específicamente a la literatura narrativa del siglo XX. Ese es el centro de su blanco. Algunos de los fenómenos narrativos en que me detengo son más característicos del siglo XX que de los anteriores, algún otro, quizá -el narrador en segunda persona-, le es exclusivo. De hecho el cuento nació al promediar el siglo pasado, y en el nuestro ha visto su esplendor. Y es por el lado del cuento que mi investigación tiene su segundo límite: la novela (y otros géneros narrativos como biografía, diario, memoria, epopeya clásica, anécdota, etc.) por esta vez estuvo en mi mente sólo en tanto lo que tiene - en común con la narración -que no es poco- y con el género que me ocupa, el cuento, nunca como presencia dominante.

Lo que aquí entrego es, pues, la base para un futuro análisis del narrador en un cuentista -Cortázar-; aun así, algo de lo aseñado contribuye en la formación de la teoría general del narrador que es ya imprescindible. No de otra forma debe verse esta obra.

I. CONCEPTOS PREVIOS

Los tres primeros conceptos que merecen atención son los de cuento, novela y relato. Cuento y novela por ser los géneros narrativos de mayor importancia y difusión; relato porque para lograr una definición funcional como la que aquí intento de cuento y novela, se allana el camino si se parte sensatamente de considerarlos como literatura narrativa, esto es, como formas de relato. Apunto las notas esenciales de lo que es un relato para indicar lo que se entenderá por cuento y novela.

Relato

Es toda obra de literatura de ficción que se constituye como narrativa. Es decir, una organización literaria que erige su propio universo donde hay acontecimientos (pasan "cosas" a "personas") que deben interpretarse como reales en la lectura para que la obra en cuestión funcione.

Cuento

Es un relato cuyos fines se encaminan a la obtención de un solo efecto o de un efecto principal. Todo en la escritura del texto -descripciones, manejo y funcionamiento de personajes, selección, desarrollo y solución del tema, etc.- se organiza en miras de un efecto único y final.

Sin dejar ni un punto en su composición al azar ni a la intuición -que el trabajo avance, paso a paso, a su consumación con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático. (1)

Dicho en palabras de Poe, fundador del género y teórico del mismo. Esto impone ciertas peculiaridades al relato que es un cuento. La brevedad arquetípica del cuento es una necesaria conse --

cuencia estructural de su conformación: dado que la primera regla del juego es contar un tema y obtener un efecto de éste, el trabajo narrativo del cuentista concluye al lograr el efecto del tema dado. Continuar el trabajo una vez obtenido esto o ampliarlo en el curso de su desarrollo por la búsqueda de varios efectos de la misma importancia, significa rebasar los supuestos del cuento, - transformar al texto en otro género de relato.

La cita anterior de Poe, su razonamiento en favor de la unidad y del texto como máquina perfecta, lo hizo, como es sabido, - no sobre el cuento sino sobre el poema lírico. Sin embargo, es -- tan aplicable al poema lírico como al cuento, y aplicable de una manera que llega al centro de sus organizaciones literarias. Esta coincidencia en la raíz ayuda a establecer otras características del cuento. Este, como el poema lírico, se rige por una extrema - intensidad y suscita un estado especial, de raptó o alucinación;

cierta gama de cuentos nace de un estado de trance anormal para los cánones de la normalidad al uso y (...) el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second". (2)

Este "'état second'" de que habla Cortázar no sólo es una peculiaridad de la génesis del cuento, de ciertos cuentos; es más -- bien una lucidez excepcional dada por fulguraciones de la conciencia que el autor busca comunicar al texto mismo y que el lector reexperimente dentro de sí. Es innegable que así como la unidad - extrema define con buena precisión al cuento, otra constante es - la atmósfera -lograda, por muy irreal y subjetiva que parezca, por una organización efectiva de sus elementos- de revelación privilegiada que produce el cuento y dentro del cual sucede su pequeño -- universo literario. Conocimiento especial que, por cierto, también caracteriza al poema lírico. Y, en uno y otro, todo esto marcado - por el signo de la intensidad.

A la luz de lo anterior puede revisarse la afirmación común de que el género próximo al cuento es la novela. A mi entender, - es el punto intermedio entre la novela y la poesía lírica. Tiene

en común con la primera los elementos participantes: contar una historia en base a personajes, y se identifica con la segunda en el tratamiento que les da, la estrategia discursiva: buscar un solo efecto, comunicar un estado de conciencia excepcional y hacerlo bajo una intensidad peculiar. De esta suerte se unen las coordenadas en el punto que es el cuento: por las características comunes con la novela (y demás géneros narrativos) es una clase de relato y ello sumado a lo que tiene de los recursos líricos lo hace esta clase de relato que es un cuento.

El tema también queda bajo el influjo del objetivo primordial. Hay siempre un criterio de selección inherente que el cuentista interpretará. (3) Se prefieren los temas que no tengan demasiadas facetas ni obliguen a perseguir y desarrollar un gran número de derivaciones. Los temas que mejor casan con el género son los que muestran una fuerte unidad anecdótica y que se adecúan a la obtención del efecto final con todas sus características. Temas que en potencia contienen la esencia del género cuentístico, lo que se acaba de explotar por el tratamiento que les da el autor, siempre persiguiendo el mismo fin .

Claro que el tema de un cuento puede ser uno de los extensos y proverbiales de nuestra cultura (la libertad humana, el amor, la muerte, la injusticia social, etc.). No son, como se podría decir ingenuamente, cotos vedados; no hay tal. Lo que sucede es que, de hacerlo, el cuento remite a ese tipo de temas a través de una anécdota particular que se desarrolla según la mecánica esbozada. El gran tema, entonces, no se agota con la última frase del cuento sino que éste es una apertura que permite que autor y lectores contemplen, de acuerdo a una coherencia particular, de frente ese problema.

Asimismo el tema remite, de nuevo, a la intensidad del cuento. Esa intensidad, que es un apoyo esencial en la obtención del efecto único y final, no se da a menos que el tema (la historia -

que lo transmite) sea evidente en su unidad y trabajen en favor, el tema y su intensidad, de esa minuciosa ordenación de todos los elementos alrededor de un centro único.

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de -- transición que la novela permite e - incluso exige.(4)

Por su parte, los personajes (como los otros integrantes de un cuento) también reciben un tratamiento específico. Se ha dicho que en un cuento los personajes importan menos que el tema y por eso no tienen por lo común las dimensiones que alcanzan en la novela donde el tema les queda subordinado. Esto es otra clave para acercarnos a la verdad (pero no debe aceptarse como sentencia tajante). En lo que aquí llevo dicho, el criterio básico en esta definición genérica es el del relato organizado hacia la obtención de un efecto único y final, criterio respaldado por Poe y Cortázar. Es consecuente suponer que todo depende de eso. Así sucede -como acabamos de ver- con la intensidad, con el tema (y por ende con la trama, que es la organización efectiva del tema en el relato)... y con los personajes. Estos, en tanto que elemento literario, también trabajan en favor del fin prioritario del cuento. Y las relaciones que entre ellos entablen, su injerencia en el tema y la trama, el desenvolvimiento que alcancen en miras de dejar su "retrato psicológico" al lector, todo esto, se pone al servicio del efecto que he dicho. Lo que no quiere decir que los personajes no puedan desarrollarse ("crecer" y "vivir") en el cuento, - pero sí que su desarrollo no es independiente sino secundario y - que debe orientarse en función de otro objetivo. Esto no constituye una ley erigida ex profeso en contra de la vitalidad de los personajes implicados pero sí un escollo importante que deben sortear (o mejor dicho, su autor al momento de escribirlos). De hecho hay escritores creadores de grandes personajes dentro del cuento, uno de ellos -nuestro clásico contemporáneo- es Juan Rulfo.

Otro tanto sucede con el acto narrativo propiamente, con el narrador. Este se desenvuelve en virtud de lo que mejor convenga al efecto final. Este principio rige la selección y el uso de sus armas (ser primera persona o segunda o tercera, la ordenación cronológica, el estilo narrativo, en fin todo lo que se ve páginas adelante). El desarrollo que logre darle a otros elementos, como la creación de los personajes y el interés que despierte por ellos, la creación y el interés que él mismo conquiste en virtud de ser el narrador, resaltar otros momentos o partes del tema, etc., - siempre será una conquista extra (mas no gratuita) que armonizará y contribuirá a su manera a la realización del objetivo para el cual y por el cual existe la organización literaria que es el cuento.

Quede pues, para los fines de este trabajo que son estudiar los principios generales del narrador de una obra de ficción, definido el cuento como un género de relato organizado primordialmente hacia la obtención de un efecto único y final, y que forzosamente es breve e intenso.

Pero antes de abandonar el tema, una palabra sobre la sorpresa en el cuento. Otro lugar común de la teoría literaria es que un cuento, todo cuento, cuenta una historia con suspense y oculta al final una sorpresa al lector, lo que es cerrar el cuento con broche de oro. Esto también se puede remitir al criterio hasta aquí seguido. Se da, efectivamente, tensión o suspense narrativos pues el relato se va desenvolviendo hacia la obtención de un efecto implicado desde el inicio pero todavía no existente en el presente narrativo ni consumado. Esto el lector lo advierte y está atento en espera de "algo", empieza a especular la naturaleza de aquello. Por supuesto que la organización de la escritura del cuento no puede desprenderse de esta consecuencia y la toma en consideración en su trabajo, es decir la usa en favor del efecto final... para favorecer el efecto y destacarlo, generalmente insiste en el suspense y lo aumenta, concentra la atención en la sorpresa. De este modo la sorpresa es un corolario del cuento y -

nace del enfrentamiento de dos realidades: la búsqueda implacable de un efecto final y la ignorancia que el lector tiene de éste. Un buen número de cuentos explotan las sorpresas para añadir complejidad y riqueza a su escritura y para subrayar la importancia central del efecto.

Si se quiere ser un poco más concreto puede establecerse -- que la sorpresa tiene dos maneras de existir. La hay porque se cumple inexorablemente aquello que el lector o el personaje sospechaban, temían -incluso-, que sucediese y ellos quedan como -- testigos impotentes ante los hechos que contemplan desenvolverse y en los que participan, todo sucede con el rigor del destino literario imperturbable; un retorcimiento extra, en los cuentos -- con esta clase de sorpresa, por parte del autor (quien lucha contra la obviedad del desenlace) es la manera particular en que se cumple aquello. O hay sorpresa, segundo caso, porque sucede algo distinto, lo opuesto quizá, de lo que el lector y personaje esperaban y a lo que parecía conducir el cuento.

Pero hay otro numeroso conjunto de cuentos en los que es -- innegable que no hay sorpresa. Piénsese en Chejov (a fines del siglo XIX), en el Borges de El libro de arena (1975) donde en -- realidad no hay, o porque se cumpla o no, final imprevisto. (En caso de haber sorpresa debiera decirse que todo el cuento es la sorpresa. Lo imprevisto no es la culminación de ciertos acontecimientos sino el acontecimiento mismo.) Sucede en estos casos una relación de norma y ruptura en los términos de Riffaterre. La -- norma del cuento, aquello que sucede con más frecuencia y crea -- una expectativa, es la sorpresa -extraña norma de esperar lo -- inesperado-. Así se estableció originalmente el cuento, hace más de cien años, y sigue funcionando así buen número de cuentos. Pero el buen desempeño de toda norma literaria exige su contradicción, que suceda lo opuesto a fin de enriquecer, en este caso, al cuento como género. Hubo entonces cuentistas de ruptura, ya -- Chejov, ya Henry James, y formaron legión, el último es el Borges reciente; es así como estos textos narrativos se integran al

cuento (cumplen con las que he señalado características esenciales) y lo innovan. Finalmente, existe un número tan considerable de -- cuentos y cuentistas de la no sorpresa que de hecho han erigido -- una segunda norma (que es lo que fué la ruptura de la anterior). Pero como siguen escribiéndose cuentos, también en buen número, - con sorpresa, hay ahora una doble relación de norma y ruptura.

Si me he extendido tanto en el cuento es porque ha sido víctima de definiciones, teorías y análisis equívocos y de planteamientos ambiguos. Se le ha estudiado elevando algunos ejemplos al rango de - modelos reguladores, tomando lo secundario o sintomático como esen - cial o hasta diluyéndolo en otros géneros. Mi estrategia fué hacer un reconocimiento del cuento en función de lo que bien puede verse como su característica básica para después considerar y englobar - en relación a ésta otros elementos primarios y específicos (tema, personajes, intensidad). El conjunto y la relación de estas partes es lo que mejor ayuda al teórico en una recta comprensión del cuen - to.

Me detengo mucho menos en la novela porque su estudio está -- considerablemente más avanzado y es una materia mejor conocida que el cuento. Además que se puede definir en oposición directa a este último.

Novela

Un procedimiento relativamente común en teoría narrativa es defi-- nir al cuento en oposición al género novela; aquí, por la organiza - ción de la investigación, sucede lo contrario. Pero el resultado - es el mismo. Novela viene a ser el relato cuyos elementos no actúan en función de la búsqueda de un solo efecto primordial ni mucho me - nos exclusivo, obtenido a partir de un cierto orden del núcleo - temático y de los demás recursos literarios en su conjunto. Pero es conveniente también señalar algunas características positivas -

- y no únicamente aquello que no es. Este género narrativo se distingue por su holgura y amplitud, da con toda naturalidad cabida a varios temas y a destacar parejamente varios y distintos aspectos dentro de cada tema o entre un tema y otro. De esta forma la regla de subordinación que establece el cuento es substituida por la de coordinación con capacidad de subordinaciones múltiples: puede haber varios temas con la misma importancia estructural y en cada -- uno puede haber varios aspectos de "máxima importancia", y cada uno puede introducir series de elementos secundarios. En consecuencia no hay "efecto único y final" sino múltiples efectos frutos de la sucesión interna del relato. Todo esto hace que si el cuento es la narración de un suceso, la novela sea la narración de una vida, de un destino.

• Si el cuento se rige por la sustracción (" la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias"), la novela es el pulpo literario de la adición, todo cabe y todo enriquece su naturaleza de relato episódico en el que el transcurso temporal es con frecuencia el aliado que trae la considerable cantidad de "novedades" de que la novela está ávida.

La misma amplitud que permite una variedad de temas e incluso la promueve, actúa en favor de la multiplicidad de narradores. La búsqueda del efecto único en el cuento por lo común se facilita, - en el taller del escritor, si hay una sola voz narrativa de principio a fin (aunque no dejo de lado que en ocasiones es el cambio repentino de narrador lo que consigue el sorpresivo efecto final, -- por ejemplo), y la novela es terreno de suyo propicio para la aparición sucesiva o alterna de varios narradores, de varias perspectivas. Tal multiplicidad es favorable a la descripción de los muchos sucesos que es una novela: Una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino, dijo Stendhal citando a Saint-Réal.

Y esos muchos sucesos, por lo que toca a los personajes, suelen dirigirse, como ya dije, a configurar una vida y su destino.

Por lo que es cierto que la novela propicia el crecimiento de los personajes: no sólo porque éstos se encuentren en un medio más --holgado y menos tiránico que en el cuento típico sino porque el --nuevo medio tiene como uno de los principales objetivos dar vida a los personajes, esto es, detenerse en ellos, profundizar en su conocimiento, describirlos en tanto que ellos mismos y no en virtud de un efecto que se cumple a través suyo; se llega, por esta vía al caso tan común de que los acontecimientos (el tema) dependan del personaje y estén ahí para ilustrarlo en su individualidad. Tal es el caso de la llamada novela psicológica. Pero la amplitud de la novela no conduce a esto inevitablemente, la misma amplitud potencial puede trabajar en favor de que los sucesos se an lo principal y los personajes estén para hacerlos acontecer --(piénsese en la novela de aventuras o en la novela política).

Ya a esta altura es obvio oponer a la brevedad e intensidad propias del cuento lo prolijo y extensivo de la novela. Lo que sí debe señalarse sin dejarlo al aire ni menoscabar su gravedad es --que las diferencias aquí propuestas y descritas entre uno y otra no conllevan ningún juicio de calidad. Son características de lo que hablo, no de virtudes y defectos (o en tal caso: todo, todas las características son virtudes en potencia). La oposición cuento-novela no es para preferir uno y desechar el otro sino para me--jor definirlos al reparar en sus notas comunes (clase de relato --dentro de la literatura) y aquellas que le son exclusivas y opues--tas a cada uno.

Historia y trama

"Aquello que se cuenta" ha sido denominado con unos cuantos nombres diversos: historia(Forster), trama (formalistas rusos), --fábula (Foucault), relato (estructuralistas franceses), etc. Aquí recibe el de historia y se define de acuerdo a lo estudiado por B. Tomachevski:

Llamamos (historia) al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La (historia) podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra.(5)

Es decir que la historia "es lo que ha ocurrido efectivamente" -- en ese mundo propio que es la obra de arte narrativa,

Debe notarse, como lo hace Tzvetan Todorov, que aunque la historia siempre se organiza a partir de una categoría ajena y superior (que aquí se llamará trama), por sí mismos los acontecimientos ya tienen un orden propio más acá de la segunda organización en la trama: "Parece evidente que, en un relato, la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica".(6)

La trama, que es llamada así por Forster, pero también argumento (formalistas rusos), ficción (Foucault) y discurso (estructuralistas), la define Tomachevski como distinta y opuesta a la historia.

(La historia) se opone a (la trama), la cual, aunque está constituida por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan.(7)

O sea que "es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido", mismo que es el del autor al escribirlo.

(...) es raro que el discurso literario sea tan transparente que deje pasar ingenuamente el relato y que los conceptos que nos transmite se visualicen espontáneamente en objetos. Usualmente opone su trama, su juego sintáctico a la representación imaginaria del hecho. De este modo dos --

universos toman cuerpo en su desarrollo: el universo del relato donde los seres y los objetos se mueven según leyes específicas, y el universo lingüístico, donde normas sintácticas rigen las frases e imponen a estos elementos un orden propio. El discurso puede someterse a la representación, borrarse para hacer surgir el hecho o, al contrario, no retener -- más que algunos elementos útiles a la figuración. (8)

Se puede inferir que la historia nunca existe por sí misma -- pues sólo se presenta como un elemento más de la configuración literaria, lugar en el que está supeditada a la trama.

La historia es en consecuencia una convención, no existe más que en el nivel de los meros acontecimientos. (...) La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe "en sí". (9)

De este modo la obra, en su aspecto narrativo, se debe a la conjunción de los dos elementos descritos. El estudio crítico debe basarse en la comprensión y distinción de cada uno y en el análisis de sus relaciones. Relaciones que pueden ir del "discurso transparente" que simule el mayor realismo objetivo a la opacidad total del discurso en desmedro del "realismo" de la historia que queda relegada. Lo cual se manifiesta, por ejemplo, por el punto escogido de organización de la trama (el narrador) y por el tratamiento de la temporalidad de la historia (respetarla y transferirla en mayor o menor grado), el apego de la obra en su conjunto a la lógica de los hechos. Incluso las violaciones a ésta lógica -- son significativas.

Aún si un autor no obedece a esta lógica, debemos conocerla: su desacato toma todo su sentido en relación a la norma que esta lógica impone. (10)

En cuanto estructura narrativa toda obra de ficción precisamente narrativa es el resultado del juego de estos dos elementos y sus auxiliares (narrador, personajes, etc.).

Discurso

Es la trama (esa peculiar organización del texto) referida a su -- campo lingüístico; en otras palabras, es la estructuración y organización lingüísticas del relato, una realización particular de -- las propiedades de la lengua (de ciertas propiedades y en cierto -- modo) para generar el texto. Es en suma su enunciación. Si la trama es la organización total de los elementos -lingüísticos o supra lingüísticos-, el discurso, aquí, es el primer estrato de esa totalidad: el habla literaria única que es cada texto.

Modos de narración

Se entiende por modo de narración, en algunas teorías narrativas - (11), el grado de presencia de los hechos evocados en la obra, Las variantes modales se refieren a los discursos evocados en el propio discurso literario, a las maneras de transcribir los discursos de los personajes por parte del narrador. La narración de los acontecimientos ficticios no tiene modos en este sentido.

Existen solamente cuatro modos (también llamados "estilos" o "discursos"). El primero es el modo directo; en él está tal cual - el discurso efectivo del personaje, respetándose por completo su - ejecución gramatical y semántica (se le "cita" "textualmente"). En el modo indirecto el narrador transmite el discurso (mejor dicho - su información) respetando por completo el supuesto contenido primario, pero en sus propias palabras; o sea, a partir de una construcción gramatical que es exclusiva al narrador. El tercero es el modo indirecto libre, en él el narrador usa su propio discurso -- para referir el del personaje (como en el indirecto) pero --

conservando a su propia conveniencia rasgos y matices peculiares de este último. Finalmente está el discurso contado o modo del discurso contado en el cual se registra el contenido del acto de la palabra del personaje sin retener ninguno de sus elementos. - Se sabe que hubo un discurso y su tema, pero se ignoran su desarrollo y realidad concreta.

Los personajes

El personaje es el ser humano ficticio que aparece en toda obra - narrativa y participa en ella. Actúa en la historia (es un actante) y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones que forman la trama. Es la "gente" de que habla Forster, aquella que puebla la novela o el cuento y vive en ese mundo singular.

(...) una novela es una obra de arte con sus propias leyes que no son las de la vida diaria, y (...) un personaje en una novela es real cuando vive de acuerdo a esas leyes (...). No son reales (los personajes) no porque sean como nosotros, aunque pueden serlo, sino porque son convincentes. (12)

Como miembros de la obra son elementos que funcionan en ella; su funcionamiento específico los constituye en una clase propia de elementos. Teniendo en cuenta esto es que llevan su vida literaria. "Cada personaje sólo existe en sus relaciones con lo que le rodea: personas, objetos materiales o culturales." (13) Sin embargo en justicia a los personajes

No debe creerse que, en virtud de que el sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás, todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes. (14)

Hasta la actualidad se han intentado varias clasificaciones de los personajes. El criterio que sigo es el de su incumbencia en la acción de la historia. De este modo se reduce en lo posible la

arbitrariedad que subyace a toda clasificación de "gente" (literaria o no). Y se muestra, esta clasificación, útil para el análisis pues considerar a los personajes como agentes en la historia es considerarlos miembros de la estructura literaria que es a fin de cuentas la realidad que importa.

Se define entonces un personaje como protagonista si es el centro de la historia. Si todas las acciones (o la mayoría) lo afectan de un modo u otro, y si puede considerarse que se desarrolla el suceso total dependiendo de este personaje (contar su vida o un acontecimiento fundamental de ésta o ilustrar el carácter del personaje, etc.). Evidentemente esta clasificación (que puede representarse gráficamente) admite la posibilidad de uno o varios personajes protagónicos pues hay textos que tienen varias individualidades centrales. Forzar las cosas a un solo protagonista es a veces una deformación injustificada.

El personaje secundario es aquel que participa en algunos de los acontecimientos y se requiere su presencia para que la historia del protagonista sea. Así, el personaje secundario puede ser un antagonista, un ayudante o el ser objeto del deseo del protagonista. Ocupa su lugar en la obra (tanto historia como trama) en relación y dependencia al protagonista y su vida.

La diferencia básica del personaje incidental respecto al secundario es de grado: es un personaje aun más relegado. El incidental es un personaje que interviene muy esporádicamente en el transcurso de la historia y a menudo una sola vez. Su acción, con frecuencia, no es una de aquellas que son capitales sino secundaria, lateral o subsidiaria al núcleo de la historia. (Aunque se presenta en el siguiente caso: una acción fundamental realizada por alguien que no tiene más juego que esa acción, antes y después se pierde en el texto; éste también es un personaje incidental). Su relación con el protagonista, en cuanto a sujeto de una historia, también se rige usualmente por la mediatización.

Aquí se vislumbra una posibilidad de juego: ya que el personaje es incidental (o no) en relación a la historia, puede agrandar su figura en otro terreno, la trama, y entonces, quizá, no sea tan "incidental". Esto se hace extensivo al personaje secundario. Lo anterior es cierto, pero cuando así sucede es que el personaje es un ser dual: personaje-narrador. No hay otro modo de -- que agrande su figura en la trama. Pero incluso entonces, es incidental o secundario como personaje.

Sobra decir que a veces, en este punto particular, el crítico queda librado a su buen juicio para separar un personaje incidental de uno secundario, ya que la diferencia definitoria es una gradación que puede ser muy sutil de los mismos elementos.

Aun hay otro tipo de personaje: aquél que no interviene categóricamente, en la historia contada pero de todos modos está en el texto como ser humano ficticio. Su ser lo realiza, en consecuencia, en la trama. Son los casos del personaje que encuentra un su puesto escrito (el texto real que él sólo introduce, edita o comenta) o al que le refieren los hechos de viva voz o el personaje-testigo (todos estos son de hecho tipos de personaje-testigo) que observa todo sin la menor intervención.

En este punto de mi presentación de los conceptos elementales de la narración, surge muy principalmente un problema teórico resultado de las relaciones novela-cuento. Las presentaciones sumarias aquí hechas pretenden abarcar en su conjunto al relato como tal sin detenerse en particularizaciones -es el mismo espíritu que siguen la mayoría de las autoridades citadas en apoyo bibliográfico-. Pero inevitablemente el género narrativo de más fuerza y el más estudiado, la novela, tiende ciertas trampas. Hay conceptos de validez general (narrador, historia, trama, personaje) en el sentido que aquí son entendidos. Otros no lo son, o lo son de un modo demasiado problemático: ¿ hasta dónde se puede hablar legítimamente en un cuento de personaje incidental ?, por ejemplo.

La naturaleza del cuento es adversa a ese tipo de individuo. Por un lado su carácter de esfera apretada donde apenas cabe lo esencial está contra las apariciones incidentales, es fácil reconocer que la mayoría de los cuentos no tienen personajes que pueden clasificarse, a la usanza clásica, como incidentales. Complementariamente, la misma "esencialidad" del cuento favorece el fenómeno de que todas las intervenciones humanas sean cuantitativa y cualitativamente importantes, básicas, por lo que el hipotético personaje incidental pasa a secundario. Es el contexto -- del cuento lo que dificulta la aparición de personajes incidentales, y que los personajes presentes se repartan en protagonistas y secundarios. Es en el terreno amplio y holgado de la novela, - en la extensividad esencial del relato novelístico, que los personajes incidentales encuentran su medio propio.

Aun así (el problema no se resuelve declarando que nunca -- hay personajes incidentales en el cuento), hay ciertos personajes de cuento que se adaptan más y mejor al molde del incidental que al del secundario; por escasos y problematizados que sean -- esos personajes. Por ello, ocasionalmente y con todas las previsiones del caso, se habla en cuento de personajes incidentales. Esto vale mientras no se emprenda una teoría completa del cuento como estructura narrativa.

NOTAS

- (1) POE, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition" en Poems and Essays. p 166.
- (2) CORTAZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores" en La casilla de los Morelli. p 110.
- (3) Aquí debo hacer una nota para dejar claro que en ningún momento quiero dar a entender que los cuentistas hacen todo este -- planteamiento teórico en forma consciente a la hora de producir el texto. No se busca, aquí, dar una receta para escribir cuentos (ni siquiera enunciar un "Decálogo del perfecto cuentista"...) sino desandar el camino que parte del autor y concluye en el texto y su lectura para comprender aquéllo que es un cuento, tratando de iluminar las facetas de su escritura, - que con frecuencia yacen en la inconsciencia del autor. Para - escribir un cuento no hace falta comprender cabalmente su estructura acompañada de todos los procesos que suscita, para -- analizarlo sí.
- (4) CORTAZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento" en op. cit. -- p 145.
- (5) TOMACHEVSKI, B. "Temática" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. p 102.
- (6) TODOROV, T. "Les catégories du récit littéraire" en L'Analyse Structurale du Récit. p 131.
- (7) TOMACHEVSKI, B. art. cit. p 202 y s.
- (8) DUBOIS, C. Rhétorique Générale. p 175.
- (9) TODOROV, T. art. cit. p 127.
- (10) *ibid* p 132.
- (11) cf. las pp. 58 a 60 de ¿Qué es el estructuralismo? Poética. de Todorov.
- (12) FORSTER, E. M. Aspects of the Novel. p 69.
- (13) BUTOR, M. Sobre literatura, II. p 109.
- (14) TODOROV, T. art. cit, pp. 132-133

II EL NARRADOR

Narrador, narratorio, autor y lector.

La persona que cuenta la novela o el cuento no es, propiamente, - el autor, sino aquel ser implícito al texto que tiene su existencia en los límites precisos de éste y es una proyección singular del autor en el ámbito literario.

(...) toda narración segrega la imagen implícita de un autor escondido tras los bastidores y que no es ni el hombre de todos los días ni el creador de otras obras, realizadas o por realizar. Sin duda se podrá traducir el concepto de implied author (usado por W. C. Booth) por persona, es decir, esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción. (1)

Lo fundamental aquí es reconocer que el narrador es una entidad propia, real por sí mismo y distinto a categorías como la de autor.

El narrador es el sujeto de esa -- enunciación que representa un libro. (...) El es quien nos hace ver la -- acción por los ojos de tal o cual -- personaje, o bien por sus propios -- ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. El es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacemos una descripción "objetiva". Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos -- captarlo, situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja -- acercar y reviste constantemente más caras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera. (2)

Así como hay una figura del autor dentro de la obra, también hay una entidad que se desprende del lector para estar en el texto: el narratorio (que algunos prefieren llamar narratario).

La imagen del narrador no es una -- imagen solitaria: en cuanto se aparece, desde la primera página, está -- acompañada de lo que podría llamarse "imagen del lector". Evidentemente es ta imagen tiene tan poca relación con un lector concreto como la imagen del narrador con el autor verdadero. Am-- bas están en estrecha dependencia y -- apenas comienza a destacarse más neta-- mente la imagen del narrador, el lector imaginario se encuentra también -- dibujado con más precisión; la con -- ciencia de leer una novela y no un do-- cumento nos lleva a representar el pã-- pel de ese lector imaginario; y al -- mismo tiempo aparece el narrador, el que nos refiere la narración, puesto que la narración misma es imaginaria. Esta dependencia viene a confirmar la Ley semiótica según la cual "yo" y -- "tú", el emisor y el receptor de un -- enunciado aparecen siempre juntos. (3)

Siguiendo este aspecto de la totalidad del fenómeno narrativo,
Gérald Prince

demuestra el valor de un análisis narratológico basado sólo en la acota-- ción de las "señales" del narratario: el estudio de una obra narrativa considerada como acto de comunicación, -- como una serie de señales dirigidas a un narratario e interpretadas en función de él, de sus relaciones con el narrador, los personajes u otros narratarios, en función asimismo de las distancias más o menos grandes que le separan de los lectores (reales, virtuales o ideales), puede desembocar -- en una más exacta caracterización de la narración al permitir sacar a luz los engranajes de su funcionamiento; del mismo modo, podría conseguirse -- una tipología más rigurosa del género narrativo. (4)

De lo anterior se desprende con naturalidad que las personas de autor y de lector ocupan un nivel más externo a la organiza -- ción de la obra. El autor es el ser humano concreto, histórico que de

hecho escribió ese libro (y tal vez otros más), llámese Homero o Gustave Flaubert o Jorge Luis Borges. Y el lector es ese otro individuo que efectivamente aprehende el libro por la operación intelectual y afectiva de la lectura.

Personas narrativas

La "imagen fugitiva" del narrador de que habla Todorov recurre - fundamentalmente a tres "personas" o "máscaras", y es por ahí que empieza a dejarse definir. Distingamos que los sujetos narrativos, por muy variados y singulares que sean, se expresan y son en esencia las tres personas gramaticales: yo, tú, él (es sabido que los plurales ocupan un lugar minoritario). Debe ser así puesto que todo relato es la enunciación de un discurso, y ese discurso lo emite por fuerza alguna de las personas del paradigma pronominal.

Cada vez que se da un relato novelesco, entran obligatoriamente en -- juego las tres personas del verbo:-- dos personas reales, el autor que -- cuenta la historia, y que en la conversación usual correspondería al -- "yo", el lector a quien se le cuenta, el "tú", y una persona ficticia, el héroe, aquel de quien se cuenta la -- historia, el "él". (5)

Claro que en el acto especial de la comunicación que es la - literatura -comunicación a partir de la ficción- esas personas -- gramaticales, sin abandonar su categoría, toman matices propios:

(...) pero, en la novela, no puede - haber una identidad en el sentido estricto de la palabra, dado que la -- persona de quien se habla, al care-- cer de existencia real, es necesaria-- mente un tercero en relación con es-- tos dos seres de carne y hueso que - se comunican por mediación suya.

Sin embargo, el hecho mismo de tratarse de una ficción, de que no se -

pueda constatar la existencia material de ese tercero, que no podamos nunca llegar a tocar su cuerpo, su exterioridad, nos demuestra que en la novela esta distinción entre las tres personas de la gramática pierde gran parte de la rigidez que pueda tener en la vida cotidiana; estas personas se comunican entre sí. (6)

Cualquiera que sea el caso (cualquiera que sea la persona usada y el tipo específico de esa persona y el comportamiento singular de ese narrador), el texto se constituye, en su escritura y lectura, a partir de una persona gramatical que lo "dice", persona gramatical que es también narrativa.

Al leer una obra de ficción, el lector no tiene una percepción directa de los acontecimientos descritos en ella. Al mismo tiempo que los acontecimientos, percibe, aunque en modo distinto, la percepción que tiene de ellos el que los relata. (7)

Además, es perfectamente discernible que cada una de las personas narrativas tiene efectos múltiples y complementarios, ejerce su influencia en tres direcciones específicas: el texto literario en sí mismo, el autor y los lectores. La elección de un narrador frente a todos los demás (y de una modalidad del narrador) establece lo que se puede llamar haces de influencia o relación en que se imbrican de una manera peculiar la organización del texto y las presencias implícitas de las personas del autor y los lectores. Es decir que narrar un texto en primera persona a partir del protagonista repercute en diferencias (en la formación de la historia, de la trama, de los personajes, etc.) respecto a lo que sería el "mismo" texto contado por una tercera persona omnisapiente. Asimismo, una u otra elección sintomatiza la manera de ser específica del autor del texto en cuanto escritor, es un dato que lleva de la obra al pensamiento general, a la cosmovisión, del autor. Y también es innegable que el lector ocupa un sitio distinto (de proxi-

En la presentación de las tres personas narrativas que sigue intento abarcar someramente los tres haces de relación.

-Tercera persona

Los relatos a partir de un "él" son aquellos en que el autor ha creado una categoría especial y de distinta clase de realidad que los personajes para contar la historia y formar el universo verbal. Ninguno de los personajes, de los seres humanos ficticios, se encarga de la crónica de los hechos; hay, en cambio, una entidad aparte que los cuenta y organiza.

Entidad que al no participar en la historia ni tener atributos humanos aparte de ser el individuo relator (caso del personaje-narrador-testigo), no es un personaje, un ser de esta clase; pero como es aquello que emite el discurso del relato y dentro de todos los elementos que intervienen en la configuración de la obra es precisamente el responsable de la manera peculiar en que se organiza (además de que lingüísticamente se detecta como una persona morfológica), por toda esta actividad que desempeña en la trama, lo más adecuado es llamarla persona narrativa. Esta denominación la refuerza, finalmente su homología con el personaje-narrador de los textos en primera persona, cumplen la misma función de estructuración narrativa, cada una en su texto (aunque de todos modos la tercera persona reviste un carácter especial por la zona difusa en que se mueve, por no ser alguien "de carne y hueso" como lo es la primera persona -así sean carne y hueso ficticios).

El texto en tercera persona es el modo más seguro por el que un autor se desentiende de su obra. Se coloca virtualmente frente a los hechos y los describe (reservándose, por supuesto, la libertad de en cualquier momento suspender el curso de los acontecimientos para comentarlos); la obra se erige como un universo en el cual él no está inmiscuido, a lo sumo es su cronista: contempla y refiere lo sucedido. Ello puede connotar diversas actitudes.

Que el autor sea, formalmente, ajeno de su obra y esté incapacitado para "meterse" en ese mundo y narrar desde ahí, desde un personaje que fuera su portavoz. También puede significar (a veces en complemento de lo anterior) una creencia en el conocimiento total de su obra y así enuncia "objetivamente" los hechos; es la visión completa, pura y simple de lo sucedido. O en otros casos un autor mucho más subjetivista puede realizar ejercicios, imponerse la tarea de escribir en tercera persona para disminuir, quizá, una excesiva particularización subjetiva de su literatura y regresar parcialmente a una zona menos enrarecida, de más fácil acceso a la colectividad -- que apela. Este tipo de escritor también recurre a la tercera persona para lograr exactamente lo opuesto, para establecer con mayor vigor y firmeza su personalísimo mundo literario. Lo propone para que sea aceptado todo completo tal cual es, no como una visión peculiar del mundo real común a lectores y autor, ya no como la proyección estética de una mentalidad singular, sino como un orbe que existe independiente y está ahí. Esto es sobre todo visible en la literatura fantástica y maravillosa.

El lector, cuando participa de un mundo literario mediante la tercera persona, también se coloca "frente" a eso. Es aquí cuando más dispuesto está a participar en la falacia realista (olvidarse de que eso es ficción literaria y creer en una representación fiel de acontecimientos del mundo real), en tomar la literatura como ventana transparente por la que se asoma al mundo. Es también cuando más inclinado está (si no incurrió en el caso anterior) a aceptar ese mundo literario plenamente. Le confiere al texto libertad y capacidad absoluta de ser una unidad que funciona autónomamente donde todo está dado, hecho y resuelto (incluida su interpretación a menudo) y en la que su opinión es un añadido que no afecta a la obra. Puede aceptarla o rechazarla pero no alterarla.

Hay tres variantes de la tercera persona, la primera que se distingue es el narrador omnisapiente. Es aquel que por excelencia no se

identifica con ninguno de sus personajes, ajeno y superior a ellos así como a la historia, "narrador olímpico". Tiene conocimiento total de personas y situaciones, da los hechos y su interpretación definitiva. Dispone su discurso de acuerdo a un dominio pleno de sus elementos. Es a él que se refiere Flaubert al afirmar:

Uno de mis principios es que no -- hay que escribirse. El artista debe estar en su obra como Dios en la -- creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás. (8)

A este narrador Jean Pouillon, quien en Tiempo y novela ha hecho un estudio y una clasificación acertados de la tercera persona, lo llama narrador (o visión) "por detrás" ("par derrière"). Todorov resume su manera de entenderlo:

La narración clásica utiliza casi siempre esta fórmula. No se preocupa de explicar como ha adquirido este conocimiento: ve a través de las paredes de la casa lo mismo que a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Naturalmente esta forma presenta grados diferentes. La superioridad del narrador puede manifestarse bien en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que ese mismo alguno ignora), o bien en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), o bien sencillamente en el relato de acontecimientos que no percibe un solo personaje. (9)

Todo lo anterior sugiere, correctamente, que el narrador omnisciente es más un arquetipo de narrador que su ejecución concreta en tal o cual obra, pues aun las narraciones más "olímpicas" -La Iliada, precisamente- en ciertas partes de su desarrollo dejan esa perspectiva para adquirir alguna otra más conveniente en algún punto particular. Esta persona narrativa es, entonces (ésta más - que las otras pero sin excluirlas) más una categoría, una abstrac-

ción del estudio, que una realidad textual.

El narrador onnisapiente es quien mejor tipifica al autor del conocimiento total y de la presentación objetiva de los sucesos. Es en él que de un modo potencial está más preparada la falacia realista por parte de los lectores y aun de la suya. Estos textos elevan la opinión que el autor tiene de su mundo ficticio a juicio irrevocable (lo que se tipifica en comentarios explícitos intercalados en la narración y en la suerte final -recompensa o castigo- que tienen los personajes). El autor gobierna totalmente a su texto, desde la proposición inicial que inaugura -su mundo literario, hasta el destino al que todo -acontecimientos y personajes- se amolda necesariamente. El lector debe abandonarse a esa presencia total o rechazarla en un grado bastante alto y, en dado caso, hacer él mismo en su lectura "su" novela -o cuento.

Otra manifestación de la tercera persona es el narrador avec -- (bautizado así, igualmente, por Pouillon). Aunque el narrador -- mantiene su tercera persona al diferecnar su voz de aquellas de los personajes, la posición que adopta para contar sí es la de uno de éstos (o de varios). El narrador somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que intervienen en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador, al modo indirecto libre. Sólo se narra lo que el personaje, de acuerdo a las relaciones que establece con los demás y a su funcionamiento en el texto, puede saber, ver o conocer. Todo funciona de acuerdo a un personaje constituido centro del acto narrativo, aunque solapadamente.

Es "con" él que vemos a los otros protagonistas, "con" él vivimos los hechos contados. Sin duda vemos lo que le sucede a él, pero sólo en la medida en lo que le pasa a alguien se hace evidente a este alguien.(10)

La literatura de Kafka hace especialmente visible -La metamorfosis, por ejemplo- al narrador avec.

Por otro lado debe destacarse que es posible determinar con qué personaje se relaciona el narrador avec; lo cual es importante para el estudio del aspecto narrativo de un texto: saber si el personaje "junto" al que se coloca el narrador es el protagonista o - uno secundario o incidental o, aun, uno al que el narrador ha vuelto intencionadamente inidentificable. Importa, en consecuencia, no sólo determinar la modalidad avec de un determinado texto en tercera persona, sino, además, saber a qué personaje se circunscribe la voz narrativa pues diferencias importantes de perspectiva, comprensión e interpretación, dependen, en estos casos, del personaje -- "junto" al cual está el narrador.

La posición avec dentro de la tercera persona da posibilidades diferentes a las del narrador omnisapiente y sugiere una mentalidad distinta en el autor que hizo tal elección: por un lado renuncia a la omnisciencia y por el otro participa de una subjetividad humana. El autor manifiesta, con este narrador, su opinión en el sentido de que es imposible el conocimiento total de un acontecimiento dado, el narrador omnisapiente está vedado y si mantiene su intención de contar desde la tercera persona, ha de escoger una variante que se acople con la comprensión a medias, el narrador -- avec, aquél que es una inteligencia limitada por colocarse "junto" a una inteligencia limitada, o sea a un personaje.

Esto, claro, es cierto si se habla específicamente del autor de un texto escrito mediante un narrador avec referido a ese texto, aunque parezca una tautología. (Una narración con este narrador dice que su autor implícito -fórmula, ésta de Booth- participa de -- una cosmovisión con ciertas características, ajena a la omnisciencia.) Pues la misma persona física e histórica que es el autor puede producir un relato con narrador omnisapiente, por ejemplo, que apunte a otra cosmovisión. (11)



Por otro lado la elección del narrador avec (como la de cualquier otro) se hace de acuerdo a la efectividad del texto. El narrador no es nunca un añadido al discurso literario sino uno de sus constituyentes íntimos y por tanto ciertos tipos de obras -- exigen su narrador avec. Esto si el autor no quiere abortarlas o, en el mejor caso, convertirlas en otras muy distintas. Así, los relatos góticos en que participan muy activamente el misterio y el suspense tienen un contrario muy poderoso en el narrador omnisciente que aclara todo desde el principio, lo explica conforme va sucediendo y deshace ambigüedades. También los autores interesados en hacer estudios de la psicología o moralidad de sus personajes y que conciben cada individualidad o cada relación humana -- como un complejo irreductible a un esquema, sistema o fórmula de pensamiento definitivo (es decir como un fenómeno sobre el que se puede tener un conocimiento aproximado mas no un veredicto rotundo), también esos autores se orientan hacia el narrador avec. Este narrador facilita la "obra abierta", bien porque el desenlace final no esté dado sino sugerido al lector o porque deje a éste la tarea de formular su interpretación y juicio sobre lo leído, o -- por las dos cosas.

Y es la obra abierta, ajena a la perfección cerrada de la -- omnisciencia, la que mejor transmite entre líneas la cosmovisión de conocimiento humano parcial y falible. Del mismo modo ciertos literatos políticos (es decir cuyos temas y su tratamiento son -- fundamentalmente conflictos políticos) usan el narrador avec al -- escribir en tercera persona. Son aquellos que manifiestan conciencia de la complejidad de los fenómenos históricos y que los resultados de un análisis nunca superan las limitaciones --también históricas-- del individuo que lo efectúa. Esto es visible en obras -- organizadas como búsqueda de un culpable donde el final consiste en reconocer que ninguno de los participantes --incluido el ejecutor-- recibe el total de la responsabilidad y que todos los inmiscuidos en el hecho cargan su parte de culpa (obras como Los albañiles de Vicente Leñero y La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa).

Este es el mensaje del autor a sus lectores. Esto es lo que los lectores deben entender cuando la tercera persona del relato que leen se obstina en la contigüidad con las notas de subjetivismo y parcialidad propias de lo humano mediante un narrador -- que se ha desplazado de la omnisciencia divina a lo humano, que se ha desplazado hasta colocarse junto a un personaje determinado. El lector puede aprovechar ese movimiento del narrador para --mediante la comunidad de la subjetividad humana-- ser, como el personaje, como el autor, una de las personas junto a las que está el narrador. Cercanía y contacto que llevan, por ejemplo, a su participación libre y activa en la obra abierta de que hablaba antes.

Generalmente está tercera persona es preferida por los escritores subjetivistas, aquellos que escriben básicamente su obra en primera persona. Cuando deciden el uso de la tercera persona no acceden, por lo común, al narrador omnisapiente, sino a este otro (y al que se verá más adelante)), pues ofrece correspondencias sólidas con la primera persona. Es la tercera persona de los escritores en primera, aquella que no refuta su cosmovisión.

Los autores cuya cosmovisión se rige por el narrador omnisapiente puro, aquellos del conocimiento olímpico, pueden, estratégicamente, usar el narrador avec ocasionalmente. Lo usan, entonces, como un contrapeso que aligere la monotonía excesiva de su narrador típico. Es el más cercano que hay entre todos los demás al suyo propio y al que le tiene que hacer menos concesiones -- (basta con que el narrador avec no sea demasiado limitado). También pueden usarlo para efectuar un movimiento en favor de la --subjetividad humana, una disminución cautelosa de su seguridad y confianza en el conocimiento total. Madame Bovary alterna constantemente, dentro de la tercera persona, al narrador omnisapiente y al avec; según se va ahondando más en la psicología de los personajes se marca un predominio del narrador avec, cuando la novela había empezado con un uso mayoritario del omnisapiente. En general se constata que los dos casos apuntados del autor que favorece la omnisciencia se presentan juntos. son, para recordarlo, el caso del autor que busca variaciones formales en su obra y el del que limita su omnisapientia.

Sin embargo, no debe perderse de vista que el narrador avec sigue siendo una tercera persona. Por ahora me he detenido especialmente en su confrontación con el narrador omnisapiente. Hay una razón muy simple, de estructuralismo elemental, para ello: -- cada elemento se define por sus semejanzas y diferencias que -- guarda con los otros elementos de su grupo. Por eso es necesario confrontarlos con la otra tercera persona (hay una tercera persona que es en realidad una intensificación del narrador avec, por lo que no ha sido necesario hacer la confrontación), aquella con la que muestra diferencias de indiscutible importancia. Además, -- la tercera persona omnisapiente es pertinente por otra razón más. Dentro de la categoría literaria que son las personas narrativas, la tercera es una de sus subcategorías y es ahí donde se coloca el narrador avec. De esa subcategoría su realización tipificada, epónima, es sin duda alguna el narrador omnisapiente. Las diferencias que muestra el narrador avec dan cuenta de un desacato, de un movimiento contra las peculiaridades de la tercera persona y en favor de la primera. Es por ello que la doble confrontación -- con el narrador omnisapiente y con el narrador omnisapiente como representativo del espíritu de la tercera persona, es necesaria para definir al narrador avec. Por esta misma razón he hablado -- del narrador avec teniendo siempre en mente otro narrador: la -- primera persona. Pues el movimiento del narrador avec es hacia -- la limitación subjetiva de ésta. Es una tercera persona a medio camino de la primera.

Como tercera persona que de todos modos es, teniendo en -- cuenta al escritor de la omnisciencia y al de la parcialidad sub jetiva, mantiene vigentes ciertas notas básicas. Aún cuando se -- acerca a la mirada en primera persona, el autor, no se identifica por completo con la perspectiva totalmente individualizada de un personaje determinado. El narrador --y el autor detrás del narrador-- no es uno de los seres humanos ficticios de su obra, solamente se les asemeja en su funcionamiento. Las limitaciones y posibilidades características de la primera persona son suyas de

un modo restringido. Por principio de cuentas, aunque el narrador avec se contamina de subjetividad no accede rotundamente al "realismo en bruto de la subjetividad sin mediación ni distancia" de que habla Sartre respecto a la primera persona. Ahí están la mediación y la distancia potenciales y siempre operantes de la tercera persona. La capacidad de que el narrador separe su mirada de la del personaje y obtenga una perspectiva propia. Es el juego de acercarse, confundirse, alejarse y volverse distinto (del personaje, claro) lo que mejor define a los intereses del narrador avec. La oportunidad de la tercera persona de ser el personaje conservando la libertad de dejar de serlo.

Como es de suponerse, a este narrador acude el autor subjetivista cuando quiere hacer un relato desde una perspectiva individualizada pero que no llega al grado extremo de encauzarse obligatoriamente al depender de un personaje porque su narrador es ese personaje; esto para acudir en ciertas instancias (críticas desde el punto de vista de la comprensión de los hechos) al conocimiento esencialmente omnisciente de la tercera persona.

La tercera posibilidad de la tercera persona es la falsa tercera persona. Gramaticalmente el discurso está en tercera persona, pero se narra con apego absoluto a la perspectiva de un personaje, la cual se transmite en el estilo del personaje mimetizado por el narrador.

Es el modo indirecto libre que rige la narración. Hay una tercera persona gramatical que semánticamente (por identificación) corresponde a la primera, al yo del personaje en cuestión; en realidad la falsa tercera persona es una intensificación extrema del narrador avec (en este caso el narrador mantiene un margen de distinción con el personaje tras el que se oculta).

La falsa tercera persona ofrece, lógicamente, posibilidades propias. Apunto dos: El autor puede comunicar una versión parti-

cular de los hechos (la del personaje concreto) simulando, por - apoyo implícito del narrador onnisapiente que funciona inconscien- temente en los lectores cuando aparece la tercera persona, que -- esos son los hechos "objetivos" y ésa su única interpretación vá- lida. (En realidad la voz de la tercera persona onnisapiente dice a su público: "esto pasó" y la de la primera persona: "esta es mi versión de lo acontecido".) En otros casos, conservándose la -- higiénica tercera persona, el autor consigue el efecto de contar desde el interior de los hechos mismos: dentro de la misma terce- ra persona hay una humanización del dios lejano que es el narra- dor onnisapiente.

La falsa tercera persona ofrece las relaciones más enrareci- das entre el narrador y el personaje. El lector se acerca desde dos lados: Puede interpretarla como una tercera persona incapaz - de desarrollarse como tal y necesitada de arraigarse en algún per- sonaje, un narrador que para ser recurre obligadamente a la perso- na, voz a través de una máscara, de uno de los personajes. Pero - esa máscara lo oculta parcialmente en cuanto a tercera persona -- pura y, al ser su vía de expresión, modifica su comportamiento e identidad, es una "tercera persona primera". O puede interpretarse como un personaje-narrador que ha optado por la estrategia de con- tar escondiéndose, de remitirlo todo en tercera persona (apelando a sus connotaciones), de remitirse a sí mismo incluso como a un - él (ajenidad usada para el autoanálisis o para evitar la confron- tación íntima y desnuda del yo, etc.); un personaje que no puede o al que no le conviene tomar su voz narrativa y está precisado a recurrir a una persona que le es ajena -la tercera-, a la cual se adapta en dependencia parcial. Es una "primera persona tercera". Desde donde se mire, se tiene por cierto que hay dos entidades - (personaje y narrador-tercera persona) fundidas en una unidad. El análisis queda obligado a comprender cómo conviven ñas personas dentro de la misma piel. Téngase en consideración que es el único caso de todos los narradores y sus variantes en que esto sucede, dos individuos de suyo plenamente identificables que engendran y

se convierten en un tercero (narrador tercera/primer persona) - que posee cualidades de ambos y otras nuevas resultado de la combinación. Todo esto produce complejidades nuevas en el texto. Es por ello que se hace adecuado intentar el análisis desde los dos puntos terminales (tercera persona, primera) y llegar a la elucidación del centro.

Si la tercera persona omnisapiente (considerada como la -- "tradicional") incurre en una falacia de realismo por pretender que lo descrito corresponde íntegramente al referente extraliterario sin modificación alguna, el narrador colocado en falsa posición de tercera persona es doblemente falaz pues ni siquiera - se desempeña como narrador omnisapiente.

Además, al igual que con el narrador avec, se puede identificar, convenientemente, al personaje que oculta (y que se oculta en) el falso narrador: protagonista, secundario, incidental o alguno anónimo. Ello es provechoso para conocer cabalmente la naturaleza del narrador en cuestión: en primer lugar, un narrador que aparenta ser una tercera persona ajena a la subjetividad de los personajes pero que en realidad corresponde a uno de éstos; en segundo lugar, ese narrador, subrepticamente, es un personaje concreto y particular de entre todos los que están contenidos en la obra y su desempeño narrativo equivale al que en la historia tiene su personaje. "La condena" kafkiana es un buen ejemplo de esto.

Parte del juego que monta el autor en estos textos para los lectores que se acerquen consiste, justamente, en una cacería - del narrador. Hay en estos textos las suficientes notas que proclaman la falsedad de la tercera persona y que alguien se encubre ahí (esas notas son la perspectiva e interpretación obviamente subjetivas, el modo indirecto libre de narrar, etc.). Al descubrir esto el lector inevitablemente queda en acecho del personaje que es el narrador, orienta su lectura a la solución del misterio. Y esto debe ser así, no se trata de un entretenimiento

de paso en su lectura, pues la mecánica del texto, su entramado, funciona teniendo en cuenta y dependiendo de ese ocultamiento. De otro modo el autor no hubiera "trampeado" su relato y hubiera entregado una tercera persona sin complicaciones o una primera - declarada. Tanto la escritura como la lectura (la recta lectura que obtiene el máximo posible del texto y lo interpreta con legalidad) se organizan en función de uno de los personajes ocultado como narrador, y de su potencial descubrimiento que explica - el comportamiento narrativo de esa tercera persona actuante.

Las connotaciones de autor de esta persona narrativa son básicamente las mismas de aquéllas del narrador avec, salvo una diferencia de grado. Aquí el autor hace el juego de la subjetividad humana hasta el fondo. Obtiene todas las posibilidades de ser un punto de vista parcial e involucrado en los hechos pero pierde - la capacidad de regresar, en un momento dado, a la perspectiva - típica de la tercera persona. Formalmente la falsa tercera persona tiene todas las características cognoscitivas de la primera - persona y ninguna de la tercera, es ya una primera persona. Ha - renunciado al juego del narrador avec de estar a medio camino -- entre una y otra posiciones narrativas y valerse de recursos de ambas. Se obtiene la máxima intimidad (hasta volverse indistintos) entre narrador y personaje, incluyendo los riesgos de permanecer en la primera persona cuando la perspectiva de la tercera podría "aclarar" mejor los acontecimientos. (Este riesgo, por su puesto, da nuevas riquezas al texto cuando el autor lo explota - con pericia.)

El mensaje al lector no está ya para nada en la omnisciencia de la tercera persona (casos de narradores omnisapiente y -- avec) sino en la subjetividad de la primera persona (que se trata adelante) y en dos preguntas que el texto le formula: ¿Por qué el autor no se decidió por la primera persona? ¿Cuál es el personaje que funciona como punto de vista? Lo que el autor le entrega es un universo literario creado y contado desde la perspectiva -

típica de la primera persona pero que aparenta ser tercera y evoca sus connotaciones. El lector ha de identificar, dentro de la obra, quién es el personaje narrador que finje ser una tercera -- persona y qué persigue mediante esa operación. Sus intenciones -- pueden ser aparentar la omnisciencia, o más probablemente, pues -- el lector por lo común advierte el truco, llamar la atención sobre el mismo narrador y que el lector observe sus estrategias narrativas y, en segundo lugar, pase de contemplarlo como narrador a contemplarlo como personaje completo; o también que el lector -- observe cómo uno de los individuos que participa en los acontecimientos ficticios pretende imponer -si no ya al lector- su punto de vista a los demás personajes y que todo funcione según su voluntad impuesta.

Poullon reconoce una cuarta variante de la tercera persona, que se encuentra en obras como la de Hammett y Hemingway. Es la "visión" por fuera ("du dehors"). Todorov la sintetiza:

(...) el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por supuesto, este pero "sensualismo" es convencional, ya que semejante narración sería incomprendible; pero existe como modelo de cierta escritura. Las narraciones de este género son mucho más raras que las otras, y la utilización sistemática de este procedimiento no se ha -- practicado hasta el siglo XX. (12)

Es el narrador que registra todos los hechos sin comprenderlos, en la primera persona, la Maisie de Henry James, el Benjy de -- Faulkner. Un individuo (identificado o no con algún personaje) en medio de los acontecimientos pero incapaz de razonarlos, de integrarlos en un discurso coherente y causalista. Narrador que ha sido tomado como emblema de la escuela conductista y es uno de los procedimientos del Nouveau Roman.

Los autores que acuden a este narrador, manifiestan, en mayor o menor grado, un pesimismo epistemológico: los hechos existen en bruto y toda la alquimia verbal a disposición del artista radica en su capacidad de transmitirlos como realidad incomprensible y de -tal su victoria- edificar con ellos, no obstante, una obra de -- arte. Al lector no le queda sino ejecutar su lectura y comprender la naturaleza indescifrable de los hechos, o armar él mismo el relato de un modo racional, hasta donde la comprensibilidad poten -- cial del texto lo permita. O también, como tercera variante, lo -- grar una comprensión bastante completa, reescribir en su lectura -- el discurso hasta evidenciar su coherencia. Entonces su tarea es -- convertirse en una especie de narrador al sesgo que se superpone -- al primero y lo complementa (el narrador propiamente dicho es un -- informante y el narrador-lector procesa los datos).

El narrador sólo existe para transmitir los datos y que el -- autor les de un malicioso aspecto caótico, la función obligada del lector es razonarlos (o acabar de razonarlos) y allanar el camino de su inteligibilidad. Frecuentemente, cuando este fenómeno se pre -- senta, el lector califica al narrador como un ser de escasos recur -- sos mentales. (13)

-Primera persona

Es el caso en que la función propia de la persona narrativa se deja a cuenta de alguno de los personajes. Es así que se tiene un -- ser doble, por un lado se desempeña en la trama como narrador (al igual que la tercera persona) y por el otro es un individuo de la historia; bajo una sola unidad se presentan el sujeto de la enun -- ciación y el del enunciado: narrador-personaje.

En las narraciones en primera persona, es bueno recordarlo -- con Butor,

El narrador, en la novela, no es -- una primera persona pura. No es nunca el propio autor, estrictamente -- hablando. No hay que confundir a Robinson con Defoe, a Marcel con --

Proust. El mismo es una ficción, pero entre este pueblo de personajes ficticios, todos naturalmente en tercera persona, él es el representante del autor, su persona. No olvidemos también que es el representante del lector, exactamente el punto de vista en el cual el autor le invita a situarse para apreciar tal serie de acontecimientos, para gozar de ellos, para aprovecharlos.
(14)

El control de la dualidad entre narrador y personaje, ya sea que decida una armonía o un enfrentamiento, por ejemplo, es el problema que inmediatamente se presenta al autor.

En cuanto a la faceta, de esta entidad, de narrador, hay dos grandes grupos: narrador que cambia y narrador estático. El primer caso se da, a grandes rasgos, cuando el autor hace coincidir por principio el tiempo de la historia y el de la trama. Es decir, el personaje cuenta la historia más o menos al momento en que la va viviendo; y así como los hechos le imponen una transformación en su realidad humana (evolutiva a menudo: se trata de un aprendizaje), la reflexión de aquéllos y su verbalización acarrearán su transformación en cuanto ser que narra. También se puede obtener el narrador evolutivo cuando éste inicia su relato al final de su vida de personaje, cuando ya vivió las aventuras y se dispone a contarlas. Sucede, quizá, que la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en un discurso, le descubren vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento en que vivió los acontecimientos; la obligación de relatarlos lo hacen consciente o consciente de una manera distinta de la que lo era al experimentar la historia.

En oposición está el narrador estático. Existe cuando el autor lo dota de una formación y opinión definitivas a lo largo del texto. Se encuentra, naturalmente, en uno u otro de los extremos de la historia. Al principio; cuando el narrador tiene ya un juicio, un prejuicio, sobre su realidad y los acontecimientos sucesivos no sirven más que para robustecer el pensamiento de partida (a

memudo deben sufrir esos acontecimientos "ajustes" de alguna envergadura para no destruir el pensamiento rector). O al final; cuando el narrador hace el relato después de que sucedió todo y emprende la minuciosa evocación con una opinión definitiva que se erige como inalterable independientemente de lo que muestre el relato de los acontecimientos en su particularización.

Lo interesante en el último caso, siempre que el pensamiento del narrador no sea demasiado chato, es el vaivén entre la aventura y su narración; la confrontación entre lo que vivió el personaje, su comportamiento ante los hechos, lo que pensó entonces y la interpretación posterior (que es de suponerse más lúcida en virtud de la lejanía) por parte del narrador.

Nuevamente debo advertir que esto no es sino un esquema que propone modelos teóricos. Es prácticamente imposible encontrar una novela o cuento en primera persona que ostente un narrador de una pieza. Ninguno de los narradores es impermeable al embate de los hechos contados. Sin embargo sí es reconocible por completo que -- hay textos -- novelas autobiográficas del tipo David Copperfield -- en que ésta es la actitud funcional del narrador. (15)

Lo anterior vale aun en las posibilidades extremas que se imaginan. Esas posibilidades son el relato en que casi nada sucede y el "gran acontecimiento" está omitido o es apenas una inminencia (El banquete de Severo Arcángelo de Marechal, Farabeuf o la crónica de un instante de Elizondo), o es mínimo y trivial (Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina de Julieta Campos); o el suceso que por sí sigue siendo de cierta monta y hay acontecimientos, -- historia, pero sucede a otro que no es el narrador, como en Los adioses de Onetti donde la progresiva enfermedad y degradación de un exbasquetbolista es contada por el almacenero del pueblo, quien "simplemente" contempla los hechos y los cuenta.

Incluso en esos casos el personaje-narrador "vive" en cuanto personaje, queda inmerso en los hechos, aunque éstos sean mínimos

en cantidad o importancia o se refieran a otros seres, pues sólo así puede seguir teniendo vigencia como personaje y, además, conectarse a los hechos para poder narrarlos.

En lo concerniente al autor, el cambio de la tercera a la primera persona es decisivo. Cuando el narrador se ubica a sí mismo en la primera persona deja de lado la consoladora falacia de la tercera persona omnisapiente mediante la que se tenía confianza plena en que lo contado correspondía por completo a la realidad. El narrador (y los lectores) sabe ahora que no puede poseer "La Verdad", ya no mira los hechos desde una altura olímpica que lo libra de ataduras; no hay "Verdad" y los hechos se contaminan de su persona al momento de escribirlos (así como él sufre influencias, también, por el contacto). Está dentro del universo narrativo -no arriba ni enfrente ni atrás- y, efectivamente, es una de las personas que lo transita. (Como ya se vió, dentro de la tercera persona los narradores avec y falso operan en esta dirección.)

Sobre este punto Sartre ha dicho:

Nuestro problema técnico se reduce a hallar una orquestación de conciencias que permita reproducir la pluri-dimensionalidad del hecho. Además, al renunciar a la ficción del narrador omnisciente, hemos asumido el compromiso de suprimir a los intermedios entre el lector y las subjetividades-punto-de-vista de nuestros personajes; hemos de procurar que aquél penetre en las conciencias como en un molino, incluso es preciso que coincida sucesivamente con cada una de ellas. De esta manera aprendimos de Joyce a buscar una segunda clase de realismo: el realismo en bruto de la subjetividad sin mediación ni distancia. (16)

Realismo que es el de obras centrales dentro de la narrativa de nuestro siglo como El ruido y la furia, Mientras agonizo y la producción general de William Faulkner.

Antes de proseguir, obsérvese que el relato en primera persona, con sus connotaciones de subjetividad asumida, se refiere estrictamente sólo al personaje-narrador. Los otros personajes están narrados en tercera persona, ellos siguen sin organizar el discurso y siguen siendo objeto pasivo de éste. Como en el texto en tercera persona, aquéllos que no son el narrador en el texto en primera, continúan siendo ellos. El importante matiz diferencial radica en que ahora los refiere uno de sus colegas personajes. Son unos ellos de una visión limitada, subjetiva, partidaria; quedan sujetos a la naturaleza (sus conveniencias y caprichos) peculiar de otro ser humano ficticio como lo son ellos mismos.

Queda definitivamente cancelada la posibilidad de que el narrador se desprenda de la individualidad a la que está circunscrito con mucha precisión. No hay visión panorámica posible, todo está escrito (es decir, concebido, descrito y juzgado) desde una primera persona efectiva. Si se recuerda que el autor es el responsable, el organizador del texto y que el narrador es la categoría -- dentro de la obra encargada de la misión estructurante; en las narraciones en primera persona, el alter ego al que el autor delega la parte más delicada e importante de su trabajo es un ser humano participante del universo que lo ve actuar. De este modo el autor puede verse reflejado en su personaje-narrador, pues él también es un ser humano que actúa en su mundo -poblado de seres humanos y -- sus acontecimientos- e intenta darle una lógica personal.

Es en este sentido que Butor entiende que la primera persona narrativa "representa" al autor dentro de su obra: individuos que se asumen como tales y que se proponen contar (otorgar comprensión estética) su universo desde sí mismos.

¿En qué posición queda el lector? El autor de la cosmovisión - en primera persona y su texto invitan con insistencia al lector a que también se proclame como individualidad subjetiva y extraiga - las riquezas que esto conlleva, aceptando su responsabilidad. Está más que nunca franqueado el camino para que el lector cierre el --

triángulo de identificación de personas. Así como el personaje-narrador es el alter ego del autor (con todas las presiones naturales del cambio de medio en que cada uno se desenvuelve), el lector queda invitado a pronunciar ese yo con que irrumpe el texto - (recuérdese la frase inicial, definitiva y descarnada de David -- Copperfield, novela de forma autobiográfica: "I am born") en voz alta y de ser él mismo ese yo que vive y cuenta desde su posición personalísima.

Esto, claro, lleva directamente al problema de la lectura -- enajenada y la consciente. Una lectura enajenada asume el yo del personaje y proyecta la vida propia en la de éste y obtiene una especie de catarsis pasiva de su lectura como todo resultado. "Catarsis pasiva" en el sentido que desahoga y expía ciertas tensiones propias en la lectura, pero lo hace sin rebasar los límites del texto, sin hacer que esa identificación y contemplación de un conflicto lo lleve a un mayor o mejor enfrentamiento con sus conflictos. E incluso se favorece un proceso de inconsciencia respecto de la propia vida. La lectura consciente no será aquella que rehuya de entrada la identificación con la subjetividad del narrador (y las de las otras personalidades) procurando evadir la trampa. De esta manera sólo se reduciría el rendimiento de la lectura. Lo óptimo es aceptar la identificación con la perspectiva individual mediante la que se narra el texto a sabiendas de que se está operando este proceso. Identificarse con el personaje-narrador para observarlo todo desde ahí y comprender esa subjetividad. Comprende el lector, además, el carácter subjetivo de ese personaje y del relato que produce y, finalmente, se comprende mejor a sí mismo como otra subjetividad.

Por otro lado, el autor de cosmovisión de omnisciencia, --- aquél cuyo narrador característico es la tercera persona omnisciente, también aparece, ocasionalmente, en la primera persona. Lo hace de modo distinto de lo hasta aquí visto. Puede resumirse su estrategia de esta manera: Cuando un texto suyo está contado en primera persona, esa primera persona no se reconoce como capa

ciudad de inteligencia limitada y subjetiva sino como "Dios en la tierra", el personaje es el "representante" (de nuevo) del autor que comprende todo con perfección. Es la encarnación de la inteligencia total que organiza de un modo definitivo su material literario; es una primera persona que apunta con intención de honestidad a su autor: una persona individual dentro de los acontecimientos pero cuyo discurso no opina, mas declara lapidariamente. Lo que le hace al lector, entonces, es descubrirle más que en la tercera persona omnisapiente su sistema de trabajo: enunciar desde su yo una versión panorámica de los hechos que se propone como definitiva. El lector no completa los hechos (no hay obra abierta) ni los organiza con alguna libertad según su propio juicio; el lector no opina, contempla estático. Acepta o rechaza.

De igual modo que la tercera persona, la primera tiene subgrupos. Si los subgrupos de aquélla se definían en cuanto a la relación de identificación o no entre el narrador y los personajes; en este caso que el narrador es un personaje, las subdivisiones vendrán en cuanto al tipo de personaje que sea.

El narrador-protagonista es alguien contando su propia historia. Se destaca especialmente la doble naturaleza del personaje-narrador: cronista y ente humano ficticio. El carácter central del personaje es lo que da cabida, principalmente, a que el autor puede desarrollar en buena medida y de modo autónomo cada una de las dos facetas del sujeto literario.

Además, éstos son los textos que mejor enseñan el doble aprendizaje ya dicho. Pienso en una novela como El Lazarillo de Tormes en la que tan fascinante es el work in progress del muchacho Lázaro, su aventura en el mundo (en la España no por literaria menos contundente del siglo XVI), como el del narrador, su aventura para contar y hacer una novela, nada menos que El Lazarillo de Tormes. Es uno de los mejores ejemplos de la evolución paralela y coordinada de cada una de las facetas del narrador-personaje. Y así como Lázaro al comienzo es mucho más ingenuo, simple y desdibujado que lo será al final de su aventura, es visible que el narrador tam --

bién es más astuto, maduro y complejo al final de la novela -contarla fué su aventura- de lo que lo fuera al empezar a escribir su texto; es la crónica maravillosa de dos pícaros.

El narrador-protagonista es aquél que mejor puede llamarse "representante" del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones. En esa posición emprende su intento de interpretación de su realidad y la comprensión en un discurso organizado. Se muestra ante el lector y muestra a su protagonista en el cumplimiento de ese proceso y lo invita -al lector- a seguirlo y a unirse como una persona más en ese concierto de subjetividades.

En el narrador-personaje secundario se constata en general, y -- sobre todo si se compara con lo que acontece con el narrador-protagonista, que una de las dos funciones se acrecienta en desmedro de la otra; ya sea que el personaje sea un medio de ilustrar y llamar la atención sobre el narrador o que el discurso que emite se oriente no tanto sobre sí mismo ni sobre su productor en cuanto tal sino en cuanto a ser humano ficticio pleno (ahondándose, -por ejemplo, en su psicología).

Una particularidad más de este narrador, es que el autor -- enfrenta más directamente que nunca al lector ante el fenómeno de la "subjetividad-punto-de-vista". El lector está evidentemente ante la mirada limitada y partidaria -por fuerza comprometida- de una subjetividad, la del personaje que le transmite la historia: el narrador no comprende todo y a esto se suma la -- transformación inherente a su interpretación de los hechos (que no son referidos, ni pueden serlo, en un hipotético estado puro independiente de la exégesis: están creados a partir de ella), - interpretación siempre condicionada por su subjetividad. A las transformaciones debidas a la interpretación y juicio del personaje en cuanto narrador, se añade con frecuencia un desconocimiento parcial de la historia; estas lagunas las resuelve en su

discurso con suposiciones, añadidos y reordenaciones. Todo esto, pues, tñe de su personalidad la historia que entrega al lector.

Este, en un efecto del complejo mecanismo montado, se siente cercano al narrador y tiende a identificarse, pues como él, es una persona que mira desde su posición individual y lateral los acontecimientos descritos, se involucra en ellos tangencialmente, los recrea en su mente y los interpreta para finalmente juzgarlos y -calificarlos.

También existe el hecho, como un medio más de contacto entre el texto y el lector a través del personaje-narrador, que éste en trega generalmente la novela o el cuento "a medio hacer", no totalmente concluidos (sólo el narrador omnisapiente puede "cerrar" hasta la perfección su texto y decirlo todo). Apela al lector para que le ayude a terminar su labor. En efecto, a menudo esta cla se de narrador da las pistas (sin que él las aclare con rotundi--dad) para que el lector complete las partes omitidas o acabe de -interpretar los sucesos. (En ocasiones el narrador encauza el dis curso a las ambigüedades: el lector puede "acabar" el texto en -- más de un sentido, a veces con notable divergencia entre uno y -- otro.)

Hay todavía más caminos abiertos al personaje secundario -- cuando es narrador. Puede apropiarse (o intentarlo y permanecer - el texto en esa tensión, en el fiel de esa balanza) del centro de atención y desviar la narración del protagonista aparente o acontecimiento principal, también en apariencia, hacia sí mismo e introducir una secreta historia tal vez más importante en el texto que la evidente, que de principal ha pasado a superficial. (17)

Por su cuenta el novelista y teórico francés Michel Butor - también se ha preocupado del sentido que tiene que un autor elija un narrador y deseche los otros. Sobre el narrador-personaje

secundario da una muy interesante y polémica opinión que es aplicable a un cierto tipo de narrador dentro del personaje secundario:

(...) con frecuencia encontramos novelas en las que el narrador es un personaje secundario que asiste a la tragedia o a la transfiguración de un héroe, de varios, de lo cual nos cuenta las etapas. Por lo que respecta al autor, ¿quién no se da cuenta que entonces el héroe representará lo que él sueña, y el narrador lo -- que es?. La distinción entre los dos personajes reflejará en el interior de la obra la distinción vivida por el autor entre la existencia cotidiana, tal como la soporta y esa otra existencia que su actividad novelesca promete y permite. Y ésta es la distinción que quiere hacer sensible, incluso dolorosa para el lector. Ya que no quiere contentarse con proporcionarle un sueño que le alivie; -- quiere hacerle sentir toda la distancia que subsiste entre ese sueño y su realización práctica. (18)

En estos textos el autor se asume y presenta (mediante el narrador, claro) como un "testigo de la historia" (y de la Historia). Reconoce que además de los sucesos que lo involucran directa y protagonicamente, existen otros que él nada más contempla y en los -- que, cuando mucho, es una figura secundaria. Declara, al elegir -- este narrador, este alter ego, que parte de su trabajo profesional es referir -volver literatura- su vida y que la otra parte, no menos significativa, es referir las otras vidas. Reconoce, en estos casos, que además de subjetividad, es una subjetividad entre muchas otras, las cuales también ocupan, cada una, un punto central en algún sistema de relaciones. El es la persona que contempla y escribe. Su personaje-narrador es el que participa tangencialmente del universo literario y se encarga de hacerlo posible, de emitirlo como discurso.

Antes de pasar al siguiente narrador, retomo el comportamiento del que he llamado autor de la omnisciencia cuando se desenvuel

ve en la primera persona. Ya dije que su primera persona no manifiesta para nada ni acepta una virtual limitación de su amplia perspectiva. Es un Dios que se presenta individualizado, para declarar. Cuando se presenta como personaje central se trata de un protagonista que se instituye como presencia absoluta. Muestra -- muy claramente que funciona como un ser poderoso alrededor del cual llevan su vida los otros personajes y que es aquél que posee la clave descifradora de los hechos. A él delega el autor (para que lo acepte su auditorio) el trabajo de la organización definitiva y cerrada. Este personaje guía paso a paso la lectura, -- misma que es la aceptación del código del protagonista (y frecuentemente significa la identificación por parte del lector). Sólo -- hay un camino para que el narrador omnisciente sea personaje secundario. Es cuando los participantes de la historia no comprenden -- totalmente aquello que entre ellos y por ellos está sucediendo; -- pero uno de los personajes que deambulan por la historia (sin que, a menudo, lo adviertan sus compañeros) lo observa todo y logra -- comprenderlo a satisfacción. Y es este individuo quien presenta -- al lector el espectáculo de esa novela o cuento. La moraleja de -- estos casos es que el autor ha necesitado o ha creído necesario -- despegarse un poco de los hechos para narrarlos como universo perfecto en su comprensión. No se puede --leemos entre líneas-- comerciar con la propia vida, la cercanía es perniciosa, pero sí con -- las de los demás.

En el narrador-personaje incidental se repite básicamente lo apuntado sobre el personaje secundario, incluyendo las connotaciones y los haces de relación que se establecen con autor y lector. Lo único que se da es una diferencia de grado. Ya que la diferencia entre el secundario y el incidental, como seres participantes en la historia, es el grado de acción que tienen, el mayor o menor número y relevancia de hechos en que se involucran, en cuanto narradores la distinción también estriba en las "cantidades" de la mezcla de sus dos elementos. Es decir que es en el narrador-personaje incidental donde se hace más clara una de las posibilidades --

apuntadas del personaje secundario, que su figura como personaje empalidezca y el sujeto en cuestión interese (hasta volverse fascinante a veces) mucho menos por su hacer que por su contar (tómense en cuenta el Alonso de Ercilla de La Araucana o el Ismael de Moby Dick). Y hasta llega el autor al punto, en algunos textos, que este individuo sigue teniendo realidad de personaje, se le concede cierta participación en los hechos, para permitirle - que esté ahí (justificando su presencia de este modo) y haga todo su juego como narrador testigo. Es sobre todo con estos personajes que se hace visible cómo una conciencia subjetiva transforma los hechos sucedidos e importa tanto la historia como la alquimia verbal. (Acudo de nuevo a Onetti: el almacenero de Los adioses -aunque esté entre incidental y secundario- es un ejemplo excelente de esta clase de personajes que viven la historia para narrarla a su modo.)

Esto, por otro lado, es consecuencia natural de la clase de personaje en cuestión. Pues de suyo el personaje incidental (sin ser narrador) es una figura menor en la historia, un comparsa, - y al dejársele la tarea narrativa se impone ésta en un primer -- plano. Y no porque se hable de una avidez de realidad de ese sujeto que aprovecha la oportunidad inigualable que se le brinda - (lo que podría decirse en una crítica bastante imaginativa e idealista), sino por la simple razón de que teniéndose una unidad A con dos funciones en distintos planos, una de ellas incidental - en el que le concierne (personaje) y la otra protagonista en el propio (narrador), el peso se carga hacia la función protagónica.

La variante más rara e inusual del narrador en primera persona es el que me atrevo a llamar narrador morfológico o primera persona morfológica. Apenas un paréntesis en relación al juego de las -- otras primeras personas. Gramaticalmente, de acuerdo al morfema -- pronominal de primera persona, el narrador es una primera persona. Estos textos ostentan frases con un yo contando. Pero a ese yo -- narrativo no corresponde ningún personaje. Más que un personaje -

contando una historia, hay un pronombre personal emitiendo un discurso literario.

Ese pronombre no es personaje -ser humano ficticio- puesto - que no actúa en la historia y ni siquiera se concede suficientes atributos humanos para existir (lo que él podría hacer en un auto retrato hipotético en una digresión del supuesto objetivo central de su relato), así fuera como el más desdibujado y neutro de los testigos. Lo define, entonces, que enuncie un discurso a partir de un yo detrás de cuya realidad morfológica no hay nadie. Así, funciona como sujeto morfológico, dicho en términos gramaticales. Análogicamente al caso del narrador en falsa tercera persona, éste será un caso de falsa primera persona que oculta una tercera, un él indiferenciado.

Se reconoce que la intención del autor es aprovechar los recursos de la tercera persona sin abandonar la naturaleza subjetiva de la primera persona, que aparece formalmente. Es, en correspondencia con la falsa tercera persona, una primera persona que - funciona como tercera ya que, el autor, está convencido de la conveniencia de su epistemología y de su organización literaria. Un texto en el que ya no cabe hablar de la subjetividad que crea y emite esos acontecimientos sino de la validez autónoma de los - acontecimientos. Pero de todos modos con la posibilidad (puesta en práctica) de teñir de subjetividad el universo narrativo. Es -- -cuando menos referido al texto particular- la tercera persona -- del autor en primera persona que no abandona su posición definitoria. Un relato organizado efectivamente en tercera persona que -- mantiene intactas, estratégicamente, sus señas de identidad de - primera persona, la "marca de fábrica" de su autor.

Repito que es exageradamente inusual la aparición de este narrador, una de sus apariciones más rotundas la tiene en la obra de Julio Cortázar. Se trata del cuento "Circe" cuya narración tiene la perspectiva innegable de la tercera persona, pero aparece -

en dos o tres ocasiones a lo largo del relato (sin abandonar tal - perspectiva) el yo morfológico sin personaje que lo corporice.

Otro buen ejemplo puede ser el relato de Kafka "De la construcción de la muralla china". El relato está escrito a partir de un yo, pero ese sujeto no se realiza como personaje, permanece en estado larvario. De él tenemos cuatro datos: que es de un pueblo del sur de China, que -como cualquier compatriota suyo- estudió albañilería para trabajar en la construcción de la muralla, que en una ocasión hace una visita fallida a La Conducción -el centro de mando de las operaciones de la construcción- y que hace una investigación de carácter histórico sobre la muralla, el Imperio y el sentido de ambos (esa investigación presumiblemente es el propio relato kafkiano).

Propiamente no es un narrador morfológico pues cuenta con -- cuatro mínimos atributos en su texto; pero ya que él mismo se ve - como algo tan incidental y ni siquiera intenta hacer de sus cuatro atributos tema narrativo, este sujeto está más cerca de la primera persona morfológica que del narrador-personaje incidental acostumbrado.

El cuento de Juan Rulfo "Acuérdate" (El llano en llamas) es un ejemplo tan claro y definitivo del narrador morfológico como -- "Circe". Hay un yo que se identifica con uno de los antiguos muchos del pueblo, no declara su nombre ni importa como personaje si no como alguien que cuenta un suceso (no existe como personaje - ese yo sino como narrador). Sus acciones son pocas y carecen de relevancia estructural. Es, un poco más que en el caso de Kafka, un yo sin personaje, una voz sin cuerpo.

Es probable que este yo inidentificado corresponda (o pueda - hacerlo) a la voz coral del grupo humano dentro del cual sucede - la historia, que sea un locutorio. Un yo suma de los individuos -- que forman la pequeña colectividad del relato. Ese yo puede deri--

var en un nosotros (narrador morfológico plural), como en "La novia robada", donde efectivamente se pasa del yo al nosotros. Hay dos narradores, un yo que aparece primero y que no permite ser identificado "Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces." Así se llega al plural y "Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poner orden, dejó el yo y simuló perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo." O en la sección final del primer capítulo de la "Primera parte" de La ciudad y los perros de Vargas Llosa; o también en El otoño del patriarca de Gabriel García Márquez, texto en el que se evidencia la naturaleza coral de la primera persona morfológica (plural, en este caso).

-Segunda persona

La segunda persona narrativa siempre se distingue, para empezar, -- porque su presencia es la más esporádica e irregular en el campo narrativo. El narrador usa la extraña persona tú para dirigirse a su personaje o personajes. Estos son designados por la segunda persona. Se podría dar por sentado que el narrador se ubica en una primera persona, un yo desde donde les habla. Pero como no hay ninguna auto designación, este narrador no alcanza a constituirse ni como primera persona morfológica. Así pues, irrefutablemente se tiene una narración en segunda persona. Y los dos miembros del ciclo narrativo, narrador y narratorio (ya que el texto se dirige al personaje, éste es su receptor o narratorio -lo que es una peculiaridad importante de esta clase de relato), son segunda persona, es decir, tú.

En general la segunda persona, el tú, se refiere a uno solo de los personajes, aquél que es interpelado por su narrador. Como en los textos en primera persona, un personaje recibe el tratamiento individualizante (yo, tú) por el que se tipifica todo el relato, -- mientras que los restantes son de todos modos ellos.

La segunda persona se manifiesta en un estado primario en los diálogos de los personajes. Ahí los dialogantes cumplen recíprocamente, mientras dura el diálogo, las funciones de narrador y narratorio.

Dice Michel Butor (quien con La modificación ha escrito uno de los textos más logrados de esta clase) sobre la segunda persona en general:

Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y -- ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato -- "didáctico". (19)

Y sobre los diálogos que hacen funcionar la segunda persona:

Así, en Faulkner, encontramos -- conversaciones, diálogos, en los -- que unos personajes cuentan a -- otros lo que estos últimos hicieron en su niñez, algo que han olvidado o de lo que nunca llegaron a tener más que una conciencia muy -- parcial. (20)

Es, siguiendo a Butor, una investigación sobre la verdad, - sobre cierta verdad, en la que el narrador es el inquisidor y el personaje el motivo de la investigación.

Si el personaje conociera por completo su propia historia, si no tuviese ningún inconveniente en contarla o contársela, se impondría la primera persona: se limitaría a informar sobre sí mismo. Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque - miente, porque oculta o se oculta - alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso en caso de que los posea, porque es incapaz de

ensamblarlos convenientemente. Las palabras pronunciadas por el testigo se presentarán como islotes en primera persona en el interior de un relato en segunda persona que provoca su emersión.

Así, siempre que se quiera describir un auténtico proceso de la conciencia, el nacimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será la más eficaz.

En el interior del universo novelesco, la tercera persona "representa" este universo en cuanto es diferente del autor y del lector, la primera "representa" al autor, la segunda al lector; pero todas estas personas se comunican entre sí, produciéndose desplazamientos incesantes. (21)

Los relatos en segunda persona producen la imagen de un autor que reconoce y acepta la existencia plena y autónoma del fenómeno narrativo y que está, el autor implícito, ante eso. No obstante que él erige el mundo literario, presente que éste tiene sus reglas propias; lo que le confiere su validez. El autor se coloca, entonces, en posición de testigo. Su primera participación que lo responsabiliza individualmente a pesar de la supuesta autonomía del mundo que él "sólo" testimonia consiste en que él elabora su relato-testimonio desde su precisa subjetividad. El "contempla" los hechos y los "refiere", pero en buena medida elige sus visiones (observar esto y no aquéllo, esto primero que aquéllo, esto como acontecimiento principal y aquéllo como lateral, etc.) y redacta su testimonio sin poder nunca desprenderse de su circunstancia personal. Claro que en buena parte los autores de relato-testimonio lo saben, saben que la autonomía del relato concede a éste una relativa objetividad, nunca absoluta. Hay una segunda manera por la que se retrata en su persona el autor implícito del relato-testimonial (en el sentido dicho) en segunda persona. El narrador se dirige directamente a todo lo largo de su texto al protagonista, éste es un tú al que le habla. Por ello se establece una relación personal entre aquél que observa y describe y aquél que es observado y actúa. Relación personal por la que el narrador se señala a sí mismo como individualidad... ya sea de modo explícito (segunda persona aparente) o implícito (segunda persona plena).

Lo anterior, volviendo a plantear esta clase de textos como relato-testimonio, equivale al narrador-personaje secundario dentro de la primera persona: en ambos casos hay un mundo literario que -- alguien observa y cuyo discurso literario es testimonio de esa contemplación que se reconoce ahí mismo como subjetiva. Lo cual se contrapone a las narraciones que en tercera persona instauran el mecanismo testimonial, pues en estas últimas el narrador no se produce (ni a su autor implícito) como individualidad que testifica sino -- que, en cambio, refuerza la objetividad del mundo literario.

La segunda persona aparente es la primera clase de la segunda per--sona. Hay ciertos textos escritos en primera persona que descubren ante sí mismos y explotan algunas peculiaridades de su naturaleza - de acto comunicativo. El narrador no simula al lector que eso que lee son acontecimientos en sí, "vida", no crea esa ilusión; lo interpela directamente y dice que le va a contar una historia. No se trata de que el lector espíe por una rendija virtual un suceso sino que esté atento y reciba un discurso, y escuche el cuento que le va a - hacer uno de los participantes en el acontecimiento.

De este modo el texto mismo indica su naturaleza discursiva -- pues revela al personaje-narrador como relator, al texto como relato y al lector como lector. (aunque en ocasiones el texto mismo incluye su personaje-receptor: Gran Sertón: Veredas). Pasan a primer plano un yo contando y un tú al que se dirige. Lo que queda sustentado e identificado desde la aparición, a este nivel de la organiza--ción, de los pronombres morfológicos yo y tú.

Este es el punto en que surge, como ilusión, como personaje -- falso, la "segunda persona aparente". Hay un narrador que se identifica gramaticalmente con un yo y que es uno de los personajes; pero establece relaciones de segunda persona con el narratorio (o lector implícito). El tú al que se remite con insistencia el discurso "con--tamina" de segunda persona al narrador. Es decir que si hay dos --

personas, una emitiendo el texto y otra recibíéndolo -yo,tú- separadas por la barrera que es justamente el texto (cada una está en una de las terminales, el texto de por medio) y que se distinguen por una clara identificación morfológica; se marca tanto el acento en uno de los dos extremos que éste -tú del narratorio- desborda - su sección delimitada e impregna a la otra persona coludida, el narrador, de tú.

Y esa impresión, por mucho que se la quiera localizar en la subjetividad del lector y que se pruebe su falsedad en el texto -- (escrito en primera persona), se debe también a la organización peculiar que llegan a alcanzar en ocasiones los textos en primera persona. Cuando así sucede, es un efecto general de segunda persona producido por el texto en primera. Es un caso, obviamente, de personaje-narrador, semejante a los ya vistos. Lo que se debe, como en los anteriores, a que hay un yo personaje narrando la historia.

Por supuesto que no todos los textos con narrador-personaje presentan este fenómeno. Al contrario, se trata de una rareza, pocos son los casos que lo muestran. Lo común es, por un lado, que los textos en primera persona exploten las riquezas de su propia área, y por el otro, si ésta es la intención, que el texto use la segunda persona plena. (Tal vez por la escasez numérica y por la ambigüedad de la persona narrativa, la crítica desatiende especialmente esta variante.).

El cuento de Rulfo citado, "Acuérdate", es un ejemplo privilegiado de la segunda persona aparente. Todo el cuento está dirigido a "alguien", a una persona de ese mundo narrativo ("Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas" etc.) que es un tú (inidentificado a propósito), desde otro alguien también sin identificación pero que se basa en el yo ("Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo."). Este cuento desde su título es prueba de las aseveraciones de Butor en el sentido de la segunda persona -

como un proceso de nacimiento de conciencia en el personaje interpelado.

Hay, finalmente, segunda persona plena cuando el narrador ya no se ubica en la primera persona y se establece la relación de segunda persona con el narratorio (que es el personaje). Aquí sí ambos corresponden íntegramente al tú. El narrador acepta sin coartadas -- ser una segunda persona y ya no es personaje. Es entonces cuando -- tienen mejor campo de desarrollo las posibilidades apuntadas de la segunda persona.

Los dos tipos de personalidades en que hasta aquí he clasificado gruesamente a los autores bien pueden usar y ejercer la individualidad del autor implícito de los textos en segunda persona. -- Esas dos personalidades son el autor en tercera persona (de la omnisciencia) y el autor en primera (de la limitación subjetiva). No considero que la segunda persona, en su globalidad, esté tan desarrollada como para alcanzar su autonomía a este nivel de cosmovisión frente a los otros dos; no ha creado todavía una cosmovisión propia, clara y distinta, por el contrario, refiere su pensamiento hacia la primera o tercera persona.

Resumiendo, el autor en primera persona usa, como es de suponerse, la individualización del narrador para insistir en la naturaleza subjetiva del mundo o, al menos, del conocimiento humano -- del mundo y de la literatura y su ejercicio. El autor en tercera persona para manifestarse, también, como individuo, por supuesto, pero privilegiado en cuanto a capacidad de conocimiento y que no opina sino que sentencia. Así, puede interpelar a su universo narrativo mediante el protagonista y ordenarlo (y ordenarle) en su discurso.

Cuando mucho, la narración en segunda persona introduce ciertas connotaciones (ya señaladas) que se suman a la cosmovisión -- de primera o tercera persona -- a la que se orienta el texto. Esas con-

notaciones serán un aspecto secundario -pero nunca inexistente y siempre operante, por tanto digno de atención- de la obra en -- cuestión. Otra vía abierta a la segunda persona es crear una atmósfera de afectividad, de "lector amigo" o "personaje amigo" en tre el narrador y el narratorio por el hecho de haber entre éstos una inmediata relación personal.

NOTAS

- (1) BOURNEUF y OUELLET. La novela. p 99.
- (2) TODOROV, T. Literatura y significación. p 109.
- (3) *ibid* pp. 110-111
- (4) BOURNEUF y OUELLET. *op. cit.* p 89 y s.
- (5) BUTOR, M. Sobre literatura, II. p 77.
- (6) *ibid* p 78.
- (7) TODOROV, T. *op. cit.* p 99.
- (8) Citado por Bourneuf y Ouellet en La novela. p 98.
- (9) TODOROV, T. *op. cit.* p 100.
- (10) Pouillon citado en la obra de Bourneuf y Ouellet, p 100.
- (11) Pero es innegable que el autor real que produce a ese autor implícito, a través del texto, simpatiza con el pensamiento que conlleva. Que lo que es cierto sobre la cosmovisión del autor implícito, es un dato bastante probable en la configuración de la cosmovisión del autor real. Es lógico suponer que este último extiende su idea del conocimiento parcial a su obra en general -de donde surge el autor implícito que -nuestra lectura detecta- y a sus otras formas de relación con el mundo.
- (12) TODOROV, T. *op. cit.* p 101.
- (13) Es significativo que a este narrador lo llame Pouillon "por fuera" y que Cortázar, el autor que me preocupa singularmente, se manifieste como un escritor que hace los relatos --según él-- "desde dentro"... Nada más claro para comprender esta incompatibilidad y ausencia: en la obra de Cortázar no aparece el narrador "por fuera".
- (14) BUTOR, M. *op. cit.* pp. 79-80.
- (15) La oposición cambiante/estático referida al narrador no es, en realidad, pertinente al personaje. Aun teniendo presentes los casos que Lukacs señala en su Teoría de la novela -de protagonista estático ("idealismo abstracto" y "romanticismo de la desilusión"), la condición narrativa del relato (texto que cuenta el desarrollo de una historia) obliga a -que los personajes asuman la movilidad, pues son ellos qui

nes desarrollan la historia y mediante esa vida literaria -- van cambiando.

- (16) SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura? p 270.
- (17) La obra de Borges tiene esto como una característica fundamental, cuentos como "El congreso" y "El indigno" lo ofrecen con transparencia a la lectura. Otro tanto sucede con Onetti; Juntacadáveres, por ejemplo, que narrada por Jorge Malabia muestra la riqueza y complejidad de la narración a cargo del personaje secundario.
- (18) BUTOR, M. op. cit. p 80.
- (19) *ibid* p 83.
- (20) *ibidem*.
- (21) *ibid* p 84.

III EJEMPLOS ADICIONALES

Lo visto en los dos capítulos anteriores constituye en esencia los elementos simples y de carácter básico que están a disposición de la organización del texto desde su aspecto narrativo. Aunque muy interesantes y ricos en sí mismos, la realidad literaria es todavía más compleja. De hecho estos constituyentes primarios dejan -- ver cómo se pueden mezclar y desarrollar para aumentar el juego narrativo y su complejidad.

En este breve capítulo hago una especie de catálogo de los mecanismos de interrelación más evidentes y usuales, dando, al mismo tiempo, ejemplos de cada caso en cuento y novela, tomados de la literatura latinoamericana reciente.

Advierto, sobre todo, tres tipos de juego narrativo que pueden darse entre los elementos. Por un lado está la dicotomía "realista"/"literario": que el texto simule que lo contado es la transcripción fiel de algún acontecimiento de la realidad fáctica y extraliteraria, o que se declare ostensiblemente como fenómeno literario-cultural, es decir, que aproveche o denuncie la falacia realista inherente a todo acto estético narrativo.

En segundo lugar, hay otra forma de enfocar la manera en que el texto representa la realidad, ya no en cuanto a los hechos descritos -reales, ficticios- sino en cuanto al discurso; narraciones que se presenten a sí mismas como discurso oral (un personaje -- hablando, por ejemplo) o escrito (el diario de un personaje). Sin olvidar los textos que sean neutrales a este respecto, aquéllos -- que no tienen marcas de oralidad ni de transcripción interna y -- que son en realidad, estos textos, la normalidad literaria.

Ya se puede advertir que la primera estrategia clasificatoria no excluye a la segunda: son instrumentos distintos de conocimiento que obtiene cada uno la información que le compete. (De este modo, por ejemplo, existen textos que aprovechan la falacia realista

ta y simulan ser el discurso oral del protagonista.) También se -- vislumbra que hay grados en la presentación de los dos fenómenos -- anteriores. Así, un discurso escrito puede pertenecer al personaje de la historia (su diario o correspondencia, digamos), al "editor" enigmático interior al texto gracias al cual el lector tiene contacto con la realidad literaria, etc. Relatos, también, que usan -- alternativamente un discurso oral y uno escrito.

Finalmente, es posible en un texto determinado reconocer el -- uso de varios narradores. Un caso muy claro es cuando el relato es -- tá escrito en tercera persona con comentarios aparte e independien -- tes de algún personaje hechos en primera persona. Otras narracio -- nes (además de las simples que usan un narrador de principio a fin) se valen de varias primeras personas: dos o más personajes a cargo de los cuales está "decir" el texto. Respecto al uso múltiple de -- tercera persona cabe hacer una precisión extra. No todos los cam -- bios de narrador --de voz narrativa-- implican cambios de persona na -- rrativa. Para comprender esto es conveniente detenerse un poco, -- precisamente, en el cambio de persona narrativa.

El cambio de una a otra persona se detecta en el discurso del texto por dos tipos de señales: 1) cambio de morfema de persona -- gramatical (pasar de un yo o tú o él a otro pronombre personal); 2) cambio de estilo en el habla del narrador (ciertas peculiarida -- des lingüísticas indican que la personalidad hablando es otra que la anterior o posterior). Para que se consume el cambio de persona narrativa basta con que se cumpla uno de los dos cambios recién se -- ñalados y produzca sus señales. Por supuesto que si hay señales de diferencia en los dos planos, se vuelve más rotundo el cambio de -- narrador (caso de pasar de la primera a la tercera persona con es -- tilo distinto). Pero eso no es necesario, y puede haber, en conse -- cuencia, cambios de una a otra persona narrativa dentro de la mis -- ma persona gramatical; por ejemplo, los relatos integrados por los monólogos de varios personajes o por la correspondencia que pueden llevar. Asimismo son posibles --y existen-- narraciones con varias --

terceras personas. Pero para que esto exista debe satisfacerse lo dicho en el inciso 2), con sus señas inequívocas de irrupción de otro estilo, pues lo más frecuente, cuando parece que se presenta este fenómeno, es que haya un narrador en tercera persona que use varias voces o modalidades. O sea que es usual que un texto escrito en tercera persona por una sola persona -personalidad- narrativa, lo que se detecta y comprueba por la unidad estilística de base, acuda a diferentes perspectivas de lejanía o acercamiento, -- tal como una cámara cinematográfica que va del gran acercamiento -relacionada probablemente al narrador avec o a la falsa tercera persona- a un alejamiento extremo de plano general -narrador omnisciente-. Por lo que es muy importante deslindar en los textos en que aparece la tercera persona ejecutando sus movimientos entre los cambios de persona y los cambios de modalidad: el paso de una forma narrativa de la tercera persona a otra no implica necesariamente el cambio de persona sino la posibilidad de que esto suceda o un cambio de modalidad dentro de la misma persona, lo -- que se sabe por el estudio de la personalidad (o personalidades) que emite el discurso, por el estudio del estilo con que el autor ha desarrollado las diversas terceras personas. Esto es importante en la práctica pues, dado que en realidad ningún texto en tercera persona mantiene rígidamente una perspectiva de principio a fin, no tenerlo en cuenta equivale a suponer que la gran cantidad de relatos con un narrador en tercera persona son relatos con muchas terceras personas cuando bien puede suceder que hay un solo sujeto narrando que goza de cierta movilidad.

"Realista"/"literario"

- a) Falacia realista: Los relatos representativos del siglo XIX (literatura "decimonónica"). Tomás Carrasquilla y Baldomero Lillo en cuento y Manuel Payno y Mariano Azuela en novela.
- b) Ficción literaria: Macedonio Fernández en cuento ("Cirugía psíquica de extirpación") y novela (Museo de la Novela de la Eterna).

Discurso oral/discurso escrito

- a) Oral: Algunos cuentos de Juan Rulfo en El llano en llamas (como "El día del derrumbe", "Anacleto Morones", "Acuérdate").
 Novela: Gran Sertón: Veredas de João Guimarães Rosa.
- b) Escrito: Buena parte de la obra de Borges, como aquellos cuentos ("El jardín de senderos que bifurcan", "El inmortal", "El informe de Brodie") en que un "editor" presenta, publica y anota un texto breve hipotéticamente escrito por uno de los participantes de los hechos narrados (por lo que, entonces, hay dos relatores por escrito, el "editor" y el personaje-cronista). En novela es célebre La tregua de Mario Benedetti.
- c) Oral-escrito: El cuento "Victorio Ferri cuenta un cuento" -- (contenido en Infierno de todos) de Sergio Pitlor y Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante yuxtaponen, con buena fortuna, varios narradores que usan el tono oral algunos y el escrito otros.

5

Varios narradores

- a) De la misma persona: Los aludidos cuentos de Borges presentan varias primeras personas narrando ("editor" y "cronista"); -- "La novia robada" de Onetti usa la primera persona singular y la primera persona plural. La traición de Rita Hayworth, novela de Manuel Puig, recoge la herencia faulkneriana de producir el texto narrativo con la suma de discursos de los personajes sin pasarlos por el filtro de un narrador ajeno y superior a éstos.
- b) De distinta persona: De nuevo recuérdese "Victorio Ferri cuenta un cuento" donde hay primera persona y tercera persona. En "La historia de Jacob y el otro" de Onetti hay dos primeras -- personas (Díaz Grey y el príncipe Orsini) y una tercera (llamado ahí mismo "el narrador") haciendo el relato. En novela

es oportuno recordar el temprano texto de Leopoldo Marechal - Adán Buenosayres que se vale de tercera y primera persona.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, TODOROV. et.al. COMMUNICATIONS, 8. L'Analyse Structurale du Récit. Eds. du Seuil, Paris, 1966, 172 p.
- BOOTH, Wayne C. La retórica de la ficción (Tr. S. Gubern Garriga -Nogués). Antoni Bosch, editor, 1 ed., Barcelona, 1978, -- 423 p.
- BOURNEUF y OUELLET. La novela (Tr. E. Sulla). Ed. Ariel (Letras e ideas, Instrumenta, 9), 1 ed., Barcelona, 1975, 272 p.
- BUTOR, Michel. Sobre literatura, II. (Tr. C. Pujol). Ed. Seix Barral (Colección ensayo, 254), 1 ed., Barcelona, 1967, 390 p.
- CORTAZAR, Julio. La casilla de los Morelli (recopilación y edición de Julio Ortega). Tusquets Editor (Cuadernos marginales, 30), 1 ed., Barcelona, 1973, 153 p.
- DUBOIS, Charles et al. Rhétorique Générale. Librairie Larousse, 1 ed., Paris, 1970, 199 p.
- ERLICH, Victor. El formalismo ruso (Tr. J. Cabanes). Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve, 374), 1 ed., Barcelona, 1974, 450 p.
- FORSTER, E. M. Aspects of the Novel. Penguin Books, 8 printing, Harmondsworth, 1976, 204 p.
- GULLON, Germán. El narrador en la novela del siglo XIX. Taurus Ediciones (Colección Persiles, 91), 1 ed., Madrid, 1976, -- 186 p.
- LUBBOCK, Percy. The Craft of Fiction. Viking Press, 1 ed., New - York, 1957, 274 p.

- LUKACS, Georg. Teoría de la novela (Tr. J. J. Sebrelli). Eds Siglo Veinte, 1 ed., Buenos Aires, 1974, 172 p.
- POE, Edgar Allan. Poems and Essays. Dent - Dutton (Everyman's Library), s/e, London - New York, 1975, 348 p. (cf. sobre - todo los tres clásicos atrículos "The Philosophy of Composition", "The Rationale of Verse" y "The Poetic Principle".)
- RIFFATERRE, Michael. Ensayos de estilística estructural (Tr. P. Gimferrer). Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve, 387), 1 ed., Barcelona, 1976, 436 p.
- SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura? (Tr. A. Bernárdez). Ed. Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 433), 6 ed., Buenos Aires, 1976, 273 p.
- TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación (Tr. G. Suárez Gómez). Ed. Planeta (ensayos planeta de lingüística y crítica literaria, 13), 2 ed., Barcelona, 1974, 236 p.
- ¿Qué es el estructuralismo? Poética (Tr. R. Pochtar). Ed. Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 419), 1 ed., Buenos Aires, 1975, 128 p.
- (antología y presentación). Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Tr. A. M. Nethol). Siglo Veintiuno Editores, 1 ed., Buenos Aires, 1976, 235 p.

INDICE

PROLOGO	3
I CONCEPTOS PREVIOS .	5
<u>Relato</u>	5
<u>Cuento</u>	5
<u>Novela</u>	11
<u>Historia y trama</u>	13
<u>Discurso</u>	16
<u>Modos de narración</u>	16
<u>Los personajes</u>	17
II EL NARRADOR .	21
<u>Narrador, narratorio, autor y lector.</u>	21
<u>Personas narrativas</u>	23
<u>-Tercera persona</u> (omnisapiente, avec, falsa y por fuera).	26
<u>-Primera persona</u> (protagonista, secundario, incidental y morfológico)	39
<u>-Segunda persona</u> (aparente y plena) .	53
III EJEMPLOS ADICIONALES	60
BIBLIOGRAFIA .	65
INDICE .	67