

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

01085
2
2FD

TESIS DOCTORAL

"La enunciación en el relato literario"

DOCTORANTE

María Isabel Filinich

DIRECTOR DE TESIS

Raúl Dorra



FALLA DE ORIGEN

1995



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 está 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.

I N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: LA ENUNCIACIÓN NARRATIVA	
1.1. Situación narrativa, relato e historia.....	19
1.2. La enunciación literaria: autor y lector.....	25
1.3. La enunciación ficcional: narrador y narratario.....	44
1.4. La situación narrativa en "Graffiti", de Julio Cortázar.....	67
CAPÍTULO 2: ARTICULACIÓN DE HISTORIAS Y DE SITUACIONES NARRATIVAS	
2.1. Tipos de relación entre historias y situaciones narrativas.....	79
2.2. Las relaciones por subordinación.....	86
2.3. Las relaciones entre historias en "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar.....	99
CAPÍTULO 3: MODOS DE ENUNCIACIÓN DE LA HISTORIA	
3.1. Verbalización del narrador y verbalización del personaje.....	108
3.2. La enunciación escrita.....	111
3.3. La enunciación oral.....	118
3.4. La enunciación interior.....	122
3.5. Los modos de enunciación en "El hombre", de Juan Rulfo.....	135
CAPÍTULO 4: LAS FORMAS DE ARTICULACIÓN DE DISCURSOS	
4.1. Discurso del narrador y discurso de los personajes.....	146
4.2. Relaciones entre discursos: criterios de clasificación.....	151
4.2.1. La oposición directo/ indirecto.....	151
4.2.2. Forma regida/ forma libre en la presentación de discursos.....	154
4.2.3. <i>Modus obliquus/ modus rectus</i>	159

4.2.4. Subjetividad propia/ subjetividad ajena.....	161
4.3. Modos básicos de articulación de discursos.....	165
4.4. La articulación de discursos en "Clone", de Julio Cortázar.....	167
CAPÍTULO 5: LA SITUACIÓN NARRATIVA: PERCEPCIÓN Y VOZ.....	177
5.1. El punto de vista: interacción entre sujeto y objeto.....	179
5.1.1. La posición del objeto de la percepción.....	183
5.1.2. Participación del objeto en la actividad perceptiva.....	195
5.1.3. Unicidad y multiplicidad del sujeto y del objeto.....	198
5.2. La voz narrativa.....	203
5.2.1. Las modalidades y la voz.....	205
5.2.2. Las estrategias retóricas de la voz.....	211
5.3. Percepción y voz en "Macario", de Juan Rulfo.....	214
CONCLUSIONES.....	226
BIBLIOGRAFÍA	
A) OBRAS LITERARIAS CITADAS.....	238
B) BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.....	241
APÉNDICE	
"Graffiti", de Julio Cortázar.....	248
"Continuidad de los parques", de Julio Cortázar.....	252
"El hombre", de Juan Rulfo.....	254
"Clone", de Julio Cortázar.....	260
"Macario", de Juan Rulfo.....	272

4.2.4. Subjetividad propia/ subjetividad ajena.....	161
4.3. Modos básicos de articulación de discursos.....	165
4.4. La articulación de discursos en "Clone", de Julio Cortázar.....	167
CAPÍTULO 5: LA SITUACIÓN NARRATIVA: PERCEPCIÓN Y VOZ.....	177
5.1. El punto de vista: interacción entre sujeto y objeto.....	179
5.1.1. La posición del objeto de la percepción.....	183
5.1.2. Participación del objeto en la actividad perceptiva.....	195
5.1.3. Unicidad y multiplicidad del sujeto y del objeto.....	198
5.2. La voz narrativa.....	203
5.2.1. Las modalidades y la voz.....	205
5.2.2. Las estrategias retóricas de la voz.....	211
5.3. Percepción y voz en "Macario", de Juan Rulfo.....	214
CONCLUSIONES.....	226
BIBLIOGRAFÍA	
A) OBRAS LITERARIAS CITADAS.....	238
B) BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.....	241
APÉNDICE	
"Graffiti", de Julio Cortázar.....	248
"Continuidad de los parques", de Julio Cortázar.....	252
"El hombre", de Juan Rulfo.....	254
"Clone", de Julio Cortázar.....	260
"Macario", de Juan Rulfo.....	272

INTRODUCCIÓN

El texto narrativo, desde el punto de vista de su configuración interna, puede ser considerado como la articulación de tres aspectos: 1) las acciones narradas, la historia, el conjunto de acontecimientos o, en otros términos, aquello que se cuenta; 2) el discurso, oral o escrito, que refiere la historia, el modo como se cuenta, y 3) la situación o acto narrativo, el proceso por el cual un sujeto asume la función de narrar a otro una historia.

En *Figures III*, Genette (1972) asigna a cada uno de estos aspectos del texto narrativo una denominación específica, y así llama *historia* al nivel de las acciones, reserva el término de *relato* para designar el discurso o enunciado narrativo, y denomina *narración* al acto de producir el relato, comprendiendo tanto la situación ficticia como la situación real de enunciación. De estos tres aspectos, es el relato o discurso narrativo el que será objeto del estudio emprendido por Genette, dado que, según el autor, nuestro conocimiento tanto de la historia como de la narración, está mediatizado por el relato: sólo el relato nos informa de una y de otra. La historia y la narración sólo pueden analizarse a través del relato, pero, a su vez, el relato es tal en la medida en que refiere una historia y en que tal historia es proferida por un sujeto y dirigida a otro.

En este estudio, Genette otorga cierta preeminencia al relato o discurso narrativo, en tanto significativo en el cual toma cuerpo el significado narrativo. Su análisis del discurso narrativo implicará siempre la articulación de aspectos: del relato con la historia, del relato con la narración y de la historia con la narración, en la medida en que ambos aspectos se inscriben en el relato.

Desde el momento en que sus preocupaciones se centran en el discurso narrativo, dado que es "el único instrumento de estudio de que disponemos en el campo del relato literario" (Genette, 1972: 73),¹ sus reflexiones privilegian el "análisis del relato como modo de 'representación' de historias" (Genette, 1983: 12), frente a aquellos estudios orientados hacia el análisis de la historia o de los contenidos narrativos.

Este privilegio del texto, de la índole verbal del relato literario, nos ofrece un punto de partida y una perspectiva para ordenar las reflexiones sobre el discurso narrativo, reflexiones que centraremos en la articulación entre el discurso y la narración -en la terminología de G.Genette-, o bien, en lo que denominaremos la *situación narrativa*.

Nuestro propósito es analizar los aspectos que configuran el nivel de la *narración* o situación narrativa en el relato literario, para dar cuenta de los procedimientos de construcción de la significación, en un nivel escasamente tratado hasta hoy, de manera

¹ La traducción de las citas, realizadas a lo largo del presente trabajo, de los textos en francés, inglés y rumano, es nuestra.

específica y detallada, en los estudios literarios. Es de destacar, además de los importantes estudios de Genette sobre el discurso narrativo, la obra de F. Stanzel (1986 [1979]): su concepción de la "mediación" como el elemento definitorio del género narrativo lo conduce a elaborar una teoría de la narrativa fundada en la situación narrativa. Si bien tomamos en consideración aspectos del modelo de situaciones narrativas de F. Stanzel,² nuestra propuesta encuentra un marco comprensivo general en los trabajos de G. Genette. Al desarrollar en detalle ciertos aspectos que este autor ha planteado en términos generales, esperamos contribuir, mediante este estudio, en la permanente construcción de una perspectiva teórica del relato literario.

Siendo el relato literario un acto verbal, comporta todas las características propias de ese acontecimiento por el cual un sujeto se instala como locutor y asume el lenguaje para dirigirse a otro (Benveniste, 1978 [1966]), condición dialógica del lenguaje que el relato actualiza.

² Las tres situaciones narrativas básicas consideradas por Stanzel - situación narrativa de primera persona, situación narrativa autorial y situación narrativa figural- se distinguen por la dominancia de un elemento diferente del complejo de la mediación: en la situación narrativa de primera persona domina la categoría de *persona* (se define, entonces, por la identidad de los mundos de existencia de narrador y personaje); en la situación narrativa autorial es dominante la *perspectiva* (por lo tanto, puede decirse que se caracteriza por la perspectiva externa); y en la situación narrativa figural domina el *modo* (se distingue porque el narrador es reemplazado por un reflector). Como puede observarse el concepto de situación narrativa involucra tanto la persona narrativa como la perspectiva y el modo narrativos. En esta medida nos resulta fértil el concepto de situación narrativa -aunque no se retome aquí la clasificación propuesta por Stanzel- pues remite a un conjunto de constituyentes que nosotros reunimos en dos categorías: voz y perspectiva. Nuestro concepto de situación narrativa, entonces, implica, por una parte, la consideración tanto de la voz como de la perspectiva narrativas, y por otra, siguiendo ahora a Genette, la relación entre narrador y narratario.

En consecuencia, el relato o discurso narrativo no sólo representa una historia sino una situación comunicativa completa: alguien, un narrador, le cuenta una historia a otro, un narratario. El análisis de la situación comunicativa representada en el relato permite describir diversos procedimientos narrativos que conforman la significación textual.

La narración o situación narrativa pone en escena a dos interlocutores: el narrador y el narratario. Para que haya historia es imprescindible que una instancia narrativa asuma una perspectiva, una posición desde la cual organizar los acontecimientos que configuran la historia y, además, construya una imagen de destinatario que le permita articular su discurso. Hablar es siempre dirigirse a otro, el monólogo no es más que un diálogo consigo mismo que el hablante puede realizar mediante un supuesto desdoblamiento. Esta propiedad del hablar que es obvia en las situaciones comunicativas coloquiales, no lo es tanto cuando se trata de postular la figura de un destinatario del relato del narrador en el texto literario. No nos referimos, claro está, al destinatario-lector del texto, el cual, lo mismo que el autor, queda fuera de la situación narrativa representada, sino a esa instancia equivalente a la del narrador que ocupa el lugar del otro a quien se orienta el discurso.

Considerando que la situación narrativa puede ser más o menos explícita, trataremos de distinguir y precisar aquellos componentes de la situación comunicativa que nos permiten reconstruir la significación de la enunciación literaria.

Las marcas del narrador en su discurso son de diversa índole: hay rasgos estrictamente lingüísticos (persona gramatical, deícticos, tiempos verbales) como también rasgos estilísticos (estrategias narrativas) y axiológicos (evaluaciones, creencias).

Las marcas del narratario, en cambio, son menos claras. Si bien hay, en ciertos textos, marcas explícitas del oyente de la voz del narrador -por ejemplo, cuando la enunciación está claramente enunciada-, la mayoría de las veces la figura del narratario debe reconstruirse de manera indirecta a través del discurso del narrador: el tipo y el grado de saber supuesto del interlocutor, la semejanza o disparidad entre narrador y narratario, su participación o no en la historia narrada, la manipulación efectuada por el narrador para convencer, disuadir, advertir o producir algún otro efecto, las apelaciones, la ironía, son modos de otorgar un espacio al narratario en el discurso del narrador.

Narrador y narratario son los protagonistas de la situación narrativa representada en el texto: autor y lector son dos instancias al margen del acto comunicativo de narrador y narratario. En este sentido, se puede afirmar con Martínez Bonati (1972) que el autor no se comunica con el lector sino que el autor literario sólo comunica lenguaje. El lector es convocado a contemplar una situación comunicativa representada, pero ni autor ni lector pueden interferir en la comunicación entablada entre narrador y narratario (de ahí que la voz del autor, cuando se deja oír, produzca una ruptura en el universo de ficción y se hable de "intromisión del autor"; de modo semejante, las apelaciones

directas al lector crean un distanciamiento entre el lector y el universo ficcional).

Desde una perspectiva lógica, diríamos que el estatuto de existencia del universo creado por autor y narrador difieren totalmente: para el autor se trata de un mundo de ficción, para el narrador, de un mundo "real". El discurso sostenido por el narrador, como dice Martínez Bonati (1978) es de carácter *apofántico*, esto es, puede ser sometido a los criterios de verdad o falsedad, en cambio, el discurso del autor no es susceptible de ser considerado en esos términos. De manera análoga, para el lector, el texto que lee está ya catalogado por la cultura e inscrito en un determinado ámbito, en este caso, el ámbito de lo literario, en cambio, para el narratario, el relato que se le ofrece puede adoptar las más diversas formas (texto oral, varios tipos de texto escrito, discurso interior) pero muy raramente la forma de un texto literario.

El análisis de los protagonistas de la situación narrativa implica primeramente el claro deslinde entre la situación real de enunciación, en la cual están comprometidos autor y lector, en tanto construcciones textuales y contextuales, y la situación ficticia de enunciación, en la cual se pone en escena a dos interlocutores autónomos creados por el autor; y, en segundo lugar, implica observar todos los momentos de colisión entre ambas situaciones de enunciación, como son aquellos en los cuales el autor o el lector aparecen, como tales, insertados en el universo de ficción, o bien se presentan ficcionalizados en calidad de

personajes, como creaturas del autor. El primer capítulo de nuestro trabajo se dedica a dilucidar esta doble enunciación característica del texto ficcional y, por lo tanto, del texto literario. Las reflexiones acerca del discurso ficcional desarrolladas en el ámbito anglo-americano (Martínez Bonati, 1972, 1978; Searle, 1975; Herrnstein, 1979; Dolezel, 1980; Mignolo, 1980, 1982) así como las concepciones acerca del "autor" y del "autor implícito", de Foucault (1985 [1969]) y Booth (1983 [1961]) respectivamente, y los estudios realizados en el marco de la fenomenología hermenéutica y la teoría de la recepción (Ingarden, 1978 [1966]; Iser, 1980 [1976]); Jauss, (1987 [1977]) constituyen el marco para nuestra discusión sobre la relación autor-lector. Asimismo, para la elaboración de una concepción acerca de las figuras del narrador y del narratario, nos basamos en los estudios sobre la enunciación realizados por Benveniste (1978 [1966]) y en el trabajo acerca del narratario de Prince (1973).

Consideramos entonces que el texto narrativo, como todo enunciado lingüístico, comporta, en principio, dos niveles: la historia y la narración o situación narrativa. Dice Genette: "...todo hecho contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato." (1972: 238) Genette denomina nivel diegético al nivel de la historia, de lo relatado o lo enunciado, y nivel extradiegético, al plano de la narración o situación narrativa. Ahora bien, el relato puede englobar diversas historias y el narrador ceder su voz y dar lugar a otras situaciones

narrativas: los procedimientos de articulación de historias y de situaciones narrativas varían entre la coordinación, la yuxtaposición y la subordinación. Este último caso, frecuente en la literatura desde la épica y las narraciones maravillosas, se refiere a los relatos enmarcados o la historia dentro de la historia. Para que una nueva situación narrativa tenga lugar, es necesario que el narrador de la primera historia ceda su voz a otro narrador, el cual, al asumirse como sujeto de otra enunciación, instala frente a sí a otro narratario. Genette da cuenta de esta reproducción de los niveles narrativos designando a la instancia narrativa del relato primero *nivel extradiegético*, a la instancia narrativa del relato segundo *nivel diegético o intradiegético* y a la instancia narrativa de un relato tercero *nivel metadiegético*. La historia dentro de la historia supone, entonces, una situación de enunciación dentro de otra: de ahí que la instancia narrativa de la primera historia o diégesis sea extradiegética, la instancia narrativa de la segunda historia o metadiégesis sea diegética, la instancia narrativa de la tercera historia o meta-metadiégesis sea metadiegética, y así sucesivamente.

Mediante esta conceptualización Genette da cuenta de uno de los modos posibles de articular situaciones narrativas. Dado que el relato literario puede presentar no sólo diversas situaciones narrativas sino también articular historias diversas de diferente modo, realizamos aquí un esquema general para comprender las posibles modalidades de relacionar historias y situaciones narrativas en el relato literario.

La articulación de historias en el relato puede prestarse a transgresiones en las convenciones que la rigen, y así, un personaje puede salirse de su propia diégesis a la manera como la voz del autor puede interferir en el universo de ficción por él creado. Estos desplazamientos producen siempre un efecto de extrañamiento o dotan al relato de un carácter fantástico que es necesario analizar. El segundo capítulo de esta investigación aborda esta problemática tomando como punto de partida las reflexiones de Genette (1972 y 1983).

Si el discurso ficcional puede ser descrito como aquel que tiene una doble fuente (Martínez Bonati, 1978), en tanto voz del autor, por una parte, y voz del narrador, por otra, quiere decir entonces que es posible distinguir siempre entre el tipo de texto producido por el autor y el tipo de texto producido por el narrador.

En cuanto al texto del autor, éste se halla clasificado por el metatexto de la cultura (comentarios, prólogos, reseñas, obras críticas), e inscrito en el ámbito de lo literario como cuento, novela, u otro tipo de texto.

El texto del narrador, en cambio, tiene todas las posibilidades que el ejercicio discursivo permite: puede tratarse de un texto oral, y entonces asumir alguna de las formas de la oralidad: el soliloquio o el diálogo; o bien representarse como un texto escrito bajo la forma del diario, las memorias, las cartas o, más raramente, del texto literario; o bien presentarse como una enunciación interior, sea bajo la forma de un discurso interior

estructurado, o del fluir de la conciencia. El tercer capítulo de este trabajo se dedica a explorar las posibilidades formales de representar los tipos de enunciación en el relato literario. Las apreciaciones de Dorra (1981, 1990, 1992, 1994) sobre la oralidad, el estudio de Cohn (1978) sobre los modos de representación de la conciencia y los trabajos de Bickerton (1967) y Weissman (1976) sobre este mismo tema, nos proporcionan las bases para desarrollar los posibles modos de enunciación de la historia.

El relato literario incluye los más diversos tipos de texto o, como los llamara Bajtín (1982), diversos "discursos sociales", que configuran un universo de voces múltiples que el relato exhibe.

Además de la voz del narrador están las voces de los personajes, las cuales, si bien se inscriben estructuralmente en el marco del discurso del narrador, se enlazan con éste de diversos modos.

El narrador, mediante su discurso, puede dar cuenta tanto de acontecimientos no-verbales como verbales. En este último caso, su discurso abre un espacio para los parlamentos de los personajes, ya sea cediéndoles la palabra o recurriendo a diferentes modalidades de incorporación de su palabra en su propio discurso. Las formas canónicas de reproducción de discurso son las llamadas *discurso directo* y *discurso indirecto*. Pero el relato literario ha producido ciertas variantes entre estos dos polos extremos. Las tipologías a que han dado lugar tales variantes han provisto de criterios para analizar las especificidades del discurso literario en este dominio. La oposición entre regido/libre (que distingue los

discursos subordinados al discurso del narrador -mediante un *verbum dicendi*- de aquéllos que no presentan este tipo de relación), la oposición entre *modus obliquus/ modus rectus* (que diferencia los discursos cuyas marcas de enunciación refieren al narrador de aquellos cuyos deícticos remiten al personaje), los rasgos semánticos de la subjetividad (términos modalizantes, adjetivación, adverbios modales), los rasgos lectales (esto es, el repertorio léxico, las particularidades sintácticas, semánticas y fónicas), son algunos de los criterios que han permitido formular distintas tipologías para describir la articulación de ambos tipos de discurso. La narrativa contemporánea ha proliferado en formas ambiguas de contagio y fusión de ambos discursos, interesantes de analizar para dar cuenta de la diversidad de situaciones de enunciación representadas en el relato literario. El cuarto capítulo de este trabajo, tomando como base los estudios de Friedman (1955), Rojas (1981), Prince (1978), Genette (1972), Hamburger (1973 [1957]), Mignolo (1980) y Reyes (1984), se centra en el análisis de las formas ambiguas de reproducción del discurso en el texto literario.

Narrar una historia implica asumir una perspectiva, adoptar un ángulo de visión de los acontecimientos que otorgue sentido a los hechos. Y además, narrar implica emplear un tono de voz acorde con la perspectiva asumida. Estos dos constituyentes básicos de la situación narrativa -percepción y voz- son objeto de análisis en el quinto capítulo de este estudio.

La cuestión de la perspectiva hace referencia a dos acepciones habituales en el uso del término: por una parte, designa el fenómeno físico de restricción del campo visual en la percepción del espacio, inherente a toda mirada; por otra parte, se refiere, en sentido metafórico, a la toma de posición frente a lo dicho, a las apreciaciones, evaluaciones y juicios que muestran el lugar donde se ubica el sujeto de la enunciación. El primero es un fenómeno de "percepción", el segundo, un fenómeno de "voz": ambos sentidos han de tenerse en cuenta en el análisis de la perspectiva narrativa.

La perspectiva del narrador ha sido analizada mediante conceptualizaciones diversas, desde la clásica "visión" del narrador hasta los modos de "focalización" propuestos por Genette. La perspectiva adoptada por el narrador sólo es analizada en términos relativos, ya sea que se trate de comparar la mayor o menor posibilidad de visión del narrador en relación con el personaje, o bien que se tome como criterio el mayor o menor grado de saber del narrador con respecto al personaje. Las posibilidades serán entonces tres, según haya entre ambos una relación de mayor a menor, de equivalencia o de menor a mayor. Aquí hemos considerado que el problema de la perspectiva implica otros aspectos -una concepción sobre el acto perceptivo, sobre el sujeto y el objeto de la percepción, y también acerca de la relación entre percepción y saber-, los cuales son actualmente objeto de reflexión en el campo de la semiótica de cuño greimasiano. El último trabajo de Greimas y Fontanille (1992) así como las investigaciones recientes de

Fontanille (1987, 1994) nos permiten extender nuestras reflexiones sobre la perspectiva narrativa en el ámbito del relato literario.

La posición del objeto de la percepción, el cual puede estar instalado en el espacio exterior, o bien estar constituido por el mundo interior del personaje, o bien situarse en la frontera entre ambos espacios, esto es, en el propio cuerpo, constituye un aspecto digno de exploración en la narrativa contemporánea. De manera análoga, la consideración de la participación activa en el proceso perceptivo del sujeto y del objeto de la percepción, permite incorporar nuevos dominios de observación al análisis literario. El carácter único o múltiple, tanto del sujeto como del objeto de percepción, configura diversas posibilidades de interacción entre ambos participantes de la actividad perceptiva en el interior del relato literario.

El otro constituyente básico de la situación narrativa, la voz, en tanto forma expresiva y peculiar organización semántico-sintáctica, es observada aquí a nivel de las modalidades del discurso. Siendo la voz la marca de una presencia singular en el discurso, entendemos que son las modalidades el lugar donde tal presencia se manifiesta de manera más enfática. En especial, las modalidades epistémicas y deónticas son las que acusan la presencia de una subjetividad que deja su impronta en lo narrado. Además de la modalización del discurso, otro espacio de manifestación de la voz está constituido por las estrategias retóricas de la narración: la ironía, la grandilocuencia y, en general, toda estrategia de adecuación entre forma y sentido, ponen de relieve la presencia del

sujeto hablante. Las concepciones de Dorra con respecto a la voz (1994), las de Lyons (1980) referidas a la modalidad lingüística, así como las reflexiones de Booth (1983 [1961]) sobre la confiabilidad del narrador y las de Reyes (1984) sobre la enunciación irónica, son tomadas en consideración para la elaboración de un marco comprensivo del papel de la voz en la situación comunicativa representada en el relato literario.

El doble propósito de este trabajo es, por una parte, abordar, desde un punto de vista teórico, cada uno de los aspectos que acabamos de esbozar; y, por otra, mostrar, mediante el análisis de textos literarios, la importancia del reconocimiento de la situación narrativa manifestada en los relatos, para dar cuenta de los procesos complejos de la significación literaria.

Con respecto a este segundo aspecto de la intención general del presente estudio, algunas explicaciones son necesarias. Hemos partido de una advertencia global: la narrativa latinoamericana contemporánea privilegia el nivel de la enunciación para experimentar con el lenguaje y producir diversas transgresiones en las convenciones narrativas. Estas rupturas tienen un doble efecto: mostrar el modelo narrativo canónico supuesto y, al mismo tiempo, alterarlo, transformarlo. Tales transformaciones afectan principalmente el nivel de la situación narrativa. Así, el relato contemporáneo desplaza el centro de atención de lo narrado hacia el modo de narrar. Al poner en el centro de la escena a los participantes en la situación narrativa -narrador y narratario-, el acto de enunciación se vuelve, en el relato contemporáneo, la

acción principal de la historia. Esta subjetivización de la narración aproxima el relato más a la lírica que a la épica.

A lo largo de la exposición teórica se analizan fragmentos de novelas y cuentos latinoamericanos de diversos períodos literarios, los cuales permiten reflexionar sobre los diferentes aspectos de la situación narrativa y mostrar el grado de adecuación o cuestionamiento al modelo canónico de la narración. Además de estos análisis de fragmentos de textos, al concluir el tratamiento teórico de cada tema -al fin de cada capítulo- se trabaja con un texto literario completo. El análisis se realiza tomando en consideración, en cada caso, sólo el aspecto teórico particular abordado en los apartados previos.

Para los ejercicios de análisis textual han sido seleccionados dos autores en razón de que sus respectivas producciones literarias ejemplifican dos aspectos diferentes y complementarios en el tratamiento de la situación narrativa. Ellos son Julio Cortázar y Juan Rulfo. En ambos hay un cuidadoso trabajo con el lenguaje y una especial sensibilidad ante el discurso ajeno, rasgos que se manifiestan diferentemente: en Cortázar, a través de la experimentación, las innovaciones en las técnicas narrativas, la explotación de los aspectos lúdicos del lenguaje; en Rulfo, mediante la estetización del habla, la inserción -en la escritura- de las más diversas modulaciones de la voz.

Si se observan sendas producciones literarias desde la óptica de las situaciones comunicativas representadas en los relatos, podríamos decir que ambos han realizado -en el nivel de la

enunciación- transformaciones significativas: Cortázar, mediante el juego constante con los pronombres personales y el consecuente desplazamiento del sujeto de la enunciación, así como a través del enlace inusitado de situaciones narrativas; Rulfo, por medio del privilegio otorgado a la interrelación de voces y la relevancia de los elementos sonoros y rítmicos del habla por encima de la narración de los hechos.

De los dos constituyentes básicos de toda situación narrativa, Cortázar es, primordialmente, exponente de aquel tipo de narración en que la "perspectiva" asumida para narrar es el pivote sobre el que gira la construcción de la historia, mientras que Rulfo, es representante del tipo de narración centrado en la asunción de una "voz" que da cuerpo y aliento a lo narrado.

El mapa de la situación narrativa que intentamos dibujar señala los puntos de interés para una reflexión teórica sobre la narrativa latinoamericana; cada aspecto abordado da lugar, con seguridad, a una profundización y precisión mayores que las que aquí se pueden alcanzar. Con todo, nos parece que situar los problemas, enunciarlos, jerarquizarlos, describirlos e intentar posibles respuestas, permitirá desbrozar el terreno para estudios futuros.

CAPÍTULO 1

LA ENUNCIACIÓN NARRATIVA

1.1. Situación narrativa, relato e historia

El texto narrativo o *relato*, en tanto realización verbal, comporta, en principio, tres niveles: la *narración* o situación narrativa (el acto por el cual el narrador, en el papel de sujeto de la enunciación, se dirige a otro, el narratario, destinatario del discurso del narrador), la *historia* (los acontecimientos que configuran el contenido del discurso) y el *relato* propiamente dicho, el discurso narrativo.

Siguiendo a Genette (1972) reservamos el término *relato* para referirnos al discurso narrativo, al significante verbal, al "discurso oral o escrito que asume la relación de un hecho o de una serie de hechos". (Idem: 71) La serie de hechos o acontecimientos que son objeto del discurso narrativo conforman el nivel de la *historia*, y el acto de narrar algo a otro, el nivel de la *narración*.

Considerado de esta manera, el relato da cuenta, por una parte, de la serie de hechos narrados, de la historia, y, por otra, de la comunicación entablada entre narrador y narratario, es decir, de la *narración*.

Podríamos representar, de la manera siguiente, los niveles comprendidos por el relato:

RELATO (Discurso narrativo)	NARRACION (Situación narrativa)
	HISTORIA (Acontecimientos)

"Nuestro conocimiento de unos [los hechos de la historia] y de la otra [la narración] -dirá Genette- no puede ser sino indirecto, inevitablemente mediatizado por el discurso del relato, en tanto que los unos son el objeto mismo de ese discurso y que la otra deja en él sus huellas, marcas o índices reconocibles o interpretables" (Idem: 74).

El relato implica, entonces, tanto la construcción de un universo de ficción, una historia, como la configuración de una situación narrativa o narración que da cuerpo a esa historia.

Si hiciéramos una analogía con la concepción de Benveniste (1978a [1966]: 179-187) (en la cual se basan implícitamente estas distinciones), diríamos que enunciado y enunciación se subsumen en el concepto de relato. Siendo el enunciado lo dicho, en el caso del discurso narrativo estaría representado por la relación entre el nivel del relato y el de la historia (aspectos del discurso narrativo que remiten a la historia, sin marcas de la enunciación), y siendo la enunciación el proceso por el cual un locutor se instala en el lugar del sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, en el caso del relato estaría representado por la relación

entre el nivel del relato y el de la narración o situación narrativa (marcas en el discurso narrativo que remiten a los participantes de la enunciación).

La situación narrativa implícita en el relato, que aquí llamaremos "situación o enunciación ficcional", cuyos protagonistas son narrador y narratario, ha de distinguirse claramente de la "situación o enunciación literaria", cuyos protagonistas son autor y lector, los cuales, en principio, quedan fuera de la situación comunicativa representada en el relato -aunque pueda haber colisiones entre una y otra situación de comunicación. Esta "simulación" de la situación comunicativa, en términos de Genette (1983: 11), o este "hablar ficticio" (proveniente de una fuente de lenguaje que no es el autor), según Martínez Bonati (1978: 142), es precisamente lo que diferencia al relato ficticio del no-ficticio.¹

¹ Un modo de explicar la distinción entre la ficción y la no-ficción - basado en la teoría de los actos de habla y en las reglas semánticas y pragmáticas a que tales actos se someten en un caso y se suspenden en otro- la encontramos en el artículo de J. R. Searle. "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 2, 1975: 319-332. Una discusión de la concepción sostenida por Searle en este artículo -sobre la realización fingida de actos ilocucionarios por parte del autor de textos de ficción- se presenta en F. Martínez Bonati. "El acto de escribir ficciones", *Dispositivo*, Vol. III, Nº 7-8, 1978: 137-144. Aquí, Martínez Bonati desarrolla su concepción -contraria a la de Searle- con respecto a lo que considera la regla fundamental de la institución novelística, esto es, la aceptación de un "hablar ficticio", postulado que nosotros retomamos como característico de la ficción. No abordamos aquí la relación entre ficcionalidad y literariedad, la cual nos remitiría a consideraciones que nos alejan de nuestra problemática. Para una explicación de las relaciones entre la convención de ficcionalidad y las normas literarias, y una revisión de las concepciones de Searle y de Martínez Bonati, remitimos al interesante estudio realizado por W. Mignolo. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986. (Cfr. en especial el Capítulo 2, Apartado III: Ficcionalidad, función poética y literariedad.

El relato, al representar una situación comunicativa, realiza implícitamente la distribución canónica de las personas gramaticales propia de todo acto comunicativo: la primera persona designa al locutor, la segunda remite al alocutario y la tercera, la no-persona, en términos de Benveniste, alude a aquello que es objeto del discurso. La categoría de "persona", afirma Benveniste (1978a [1966]: 161-178), pertenece más bien a la primera y la segunda, las cuales designan a los participantes del acto comunicativo, en cambio la tercera puede, por su estructura misma, referir tanto a fenómenos (las llamadas "formas impersonales" del verbo), procesos u objetos, como a la persona ausente de la comunicación, objeto del discurso y no sujeto del mismo.

Este modelo comunicativo opera en el género narrativo como estructura básica de construcción y de comprensión del relato. Aquello que percibimos como relato, aunque revista las variadas formas del mito, la leyenda, la historia, la epopeya o la novela, es un discurso sostenido por un sujeto de la enunciación (YO) que relata sucesos protagonizados por otro (él) a un destinatario (TU), sucesos acontecidos en el pasado y por lo tanto narrados en tiempo pretérito.

Estas características han configurado un modelo canónico de relato que opera en la experiencia de lectura y permite, por una parte, distinguir un relato de otro tipo de texto, y por otra, percibir las transformaciones del mismo como variantes de una estructura básica.

Los rasgos constitutivos de un relato canónico podrían resumirse de la siguiente manera: 1) el narrador dirige su discurso a otro, al narratario, esto es, se representa la situación comunicativa que implica toda narración; 2) el contenido de su discurso se compone de acontecimientos; 3) el actor de los acontecimientos, el héroe, se representa mediante la tercera persona gramatical, y 4) el acto narrativo se presenta como ulterior a los acontecimientos narrados, de ahí que el tiempo verbal característico del relato sea el pretérito.

Este conjunto de rasgos que tipifican al relato subyace en todo texto al cual atribuimos el carácter de narrativo, aun cuando las variantes, actualizadas particularmente por el relato literario contemporáneo, produzcan transformaciones profundas.

Tales variantes pueden afectar cualquiera de los rasgos elementales señalados. Así, la representación de la situación comunicativa, en el relato literario, involucra a un narrador y a un narratario que asumen el YO-TU de la enunciación; sin embargo, el propio acto de enunciación de la historia puede constituir uno de los acontecimientos narrados y, de esta manera, la verbalización de la historia -propia del narrador- puede correr por cuenta de un personaje.

En cuanto al segundo aspecto, referido al contenido del discurso narrativo (los acontecimientos) también el relato ha sido objeto de transformaciones: el relato literario se ha ido deslizando de la narración de las peripecias por las que atraviesa un héroe hacia la narración de estados de conciencia o

inconsciencia, la mostración de la compleja vida interior de personajes o la problematización sobre el propio género narrativo. Estas transformaciones, con todo, se perciben sobre el trasfondo del relato clásico de acontecimientos que proyecta sus formas sobre textos aparentemente "menos" narrativos pero cuyos contenidos se narrativizan a la luz del modelo canónico del relato.

Con respecto a la persona gramatical propia del relato, la tercera persona, el relato literario ha realizado las más diversas transformaciones: la aparición, en el discurso narrativo, de la primera y de la segunda personas, que instauran relaciones variables con el sujeto de la enunciación, son variantes significativas de la tercera persona característica del relato.

En relación con la ulterioridad del acto narrativo, también el relato literario ha generado textos que ficcionalizan el acto de narrar como anterior a los hechos narrados (predominio del tiempo futuro en los verbos: narración oracular, profética, anticipatoria) o como simultáneo (predominio del tiempo presente: el acto de narrar es contemporáneo a la acción) o como intercalado (la narración se realiza entre los momentos de la acción, modalidad propia de la novela epistolar). (Genette, 1972: 228-238)

Basándonos en estas consideraciones, abordaremos a continuación la situación narrativa en el relato literario en su doble aspecto: en primer lugar, la enunciación literaria, cuyos participantes son autor y lector, y en segundo lugar, la enunciación ficcional, en la cual intervienen narrador y narratario.

1.2. La enunciación literaria: autor y lector

Como todo ejercicio de discurso, el relato literario está sostenido por una voz, un sujeto de la enunciación, cuya perspectiva configura la historia y, a la vez, modela una instancia equivalente en posición de oyente de su voz a la cual el sujeto dirige la narración.

El análisis de la representación de la situación comunicativa en el relato literario, cuyos interlocutores son narrador y narratario, remite, como toda situación ficcional de enunciación, al proceso "real" de enunciación, cuyos realizadores son autor y lector.²

Este doble proceso de enunciación hace necesario distinguir las figuras implicadas en cada situación comunicativa.

² Esta doble situación comunicativa implicada por el discurso ficcional la explica Walter Mignolo distinguiendo entre "el mero acto de enunciar del autor (utterance act) que es verdadero, del acto ilocutivo del narrador (*illocutionary act*), que es simulado o pretendido." (W. Mignolo: "Semantización de la ficción literaria", *Dispositio*, Vol. V-VI, Nº 15-16, 1980: 87) Acerca del carácter "doble" del discurso ficcional hay diversas explicaciones: Martínez Bonati, por ejemplo, habla de la doble fuente de la palabra del autor y del narrador, lo cual implica aceptar un "hablar ficticio" tan pleno y auténtico como el del autor, pero proveniente de otra fuente. (Martínez Bonati. "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, Vol. III, Nº 7-8, 1978: 137-144) Esta postulación de Martínez Bonati intenta corregir la afirmación de Searle referida al tipo de actos ilocucionarios efectuados por el autor de un texto de ficción, según la cual, el autor *finje* realizar tales actos, esto es, actúa como si afirmara, interrogara, etc., pero sin comprometerse con las convenciones normalmente implicadas por los significados de las frases enunciadas. (J. Searle. "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 2, 1975: 319-332) Con respecto a la naturaleza del discurso ficcional y su relación con el discurso literario, otros intentos similares de abordar el problema se encuentran en: R. Ohmann. "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1971, pp. 1-19; M. L. Pratt. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London: Indiana U.P., 1977 (especialmente las páginas 201-223); B. Herrnstein-Smith. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago & London: Chicago U.P., 1978 (particularmente el Capítulo 2: "Poetry as Fiction"); L. Dolezel. "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, Vol. I, Nr. 3, 1980: 7-25; F. Martínez Bonati. "Representación y ficción". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. VI, Nº 1. Otoño, 1981: 67-89.

Comencemos por el proceso real de enunciación, aquel que pone en escena a autor y lector.

La enunciación literaria comporta ciertas características que la distancian tanto de las enunciaciones coloquiales como de otras situaciones comunicativas escritas. Una de tales características, la más general, es que se trata de una enunciación en la cual no hay, estrictamente hablando, comunicación. Autor y lector no se comunican mediante el texto literario, la relación es más compleja y mediatizada. Martínez Bonati (1972), refiriéndose al carácter específico de las frases imaginarias que conforman la obra literaria, afirma que el autor no se comunica por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje. La relación del autor con su obra es diversa de la relación del hablante con sus frases: la obra no expresa al autor.³

¿Cuál es, entonces, la relación del autor con la obra y con el lector? Evidentemente el autor es responsable del conjunto de la obra, y cada elección, temática y formal, cada decisión, sobre el destino de los personajes, sobre el curso de los acontecimientos, sobre la disposición gráfica de lo escrito, cada innovación o

³ Martínez Bonati plantea el problema en los siguientes términos: "Lo que el autor nos comunica, no es una determinada situación (situación comunicada) a través de signos lingüísticos reales, sino signos lingüísticos imaginarios a través de signos lingüísticos. Es decir, que el autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje. La relación del autor con su obra es, pues, aunque comparable, diversa de la relación del hablante con sus frases. La obra no es síntoma lingüístico del autor, como la frase del hablante. La obra no "expresa", en este sentido, al autor. Por cierto que sí lo expresa, o pone de manifiesto, de otro modo, como en general el producto al hacedor. Pero entre el autor y el lenguaje de la obra, no hay relación de inmediatez, como entre el hablante y lo que dice. Como lo comunicado es lenguaje (imaginario), la situación comunicativa lingüística, imaginaria, significado inmanente de tales frases, no incluye ni a autor ni a lector, es decir, es objeto trascendente para ambos." (Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972: 131)

aceptación de las convenciones literarias, incluso cada giro expresivo, cada palabra, son atribuibles, en tanto manifestaciones de la escritura literaria, al autor. El autor, diríamos, no se expresa en la obra en tanto subjetividad, sino que se manifiesta en tanto escritor.

Aquello que percibimos como "autor" de una obra es una instancia diferente de la persona física a la cual podemos conocer a través de otras manifestaciones. A propósito de las dificultades para definir al autor, Foucault (1985 [1969]) se pregunta, precisamente, "¿Qué es un autor?" y para responderse necesita hacerse otra pregunta -"¿Qué es una obra?"- dado que aquello a lo que remite la designación de autor es la relación con una determinada obra; entonces, Foucault hablará de la "función autor". Tal función, referida mediante un nombre propio, "ejerce un cierto papel en relación al discurso" (1985: 19): permite agrupar unos textos, excluir otros, y además, da cuenta del modo de existencia de los discursos en el interior de una cultura, pues la función autor varía históricamente. Aquello que hace de una individualidad polifacética algo específico como es ser, entre otras cosas, un autor, sólo puede ser la obra que se le atribuye, y lo que es pertinente asociar a un nombre propio de autor se sustenta en el conjunto de rasgos de su escritura.

En este sentido, la noción de autor no designa algo que va del interior del discurso al exterior de quien lo produce, pero tampoco se consume en el interior de una obra. El autor es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa en la intersección

entre hombre y obra, constituyéndose, autor y obra, de manera recíproca. Concebimos al autor, entonces, como una función, como una articulación entre dos términos (hombre-obra) que posibilita la emergencia de un tercero (autor).

La obra, sabemos, constituye un universo dotado de autonomía, un mundo con sus leyes propias, del cual quedan excluidos autor y lector, quienes no pueden interferir en el curso de los sucesos que configuran la obra. Esto no quiere decir, sin embargo, que la obra no presente manifestaciones de uno y otro. ¿De qué manera puede manifestarse el autor en la obra? ¿Cuáles son las posibilidades de hacer aparecer su figura en el universo creado?

Las manifestaciones del autor en la obra pueden ser de diversa naturaleza, ya sea que se trate de una manifestación *explícita*, *implícita* o *ficcionalizada*.

Entendemos por manifestación *explícita* toda intervención mediante la cual el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son manifestaciones *explícitas* las dedicatorias, los prólogos, las notas al texto, las intervenciones del autor insertas en la obra que aluden a ésta como mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente a aquel en que vive su creador y que se refieren a los personajes como entes de ficción no como entidades reales.

Así por ejemplo, al abrir las páginas de la vigésima edición de *El mundo es ancho y ajeno*, encontramos un prólogo en el cual se vierten frases tales como:

La intención de llevar el indio a la novela, pese a las obras que ya tenía publicadas, me hacía confrontar dos problemas difíciles. El primero: mostrar el espíritu indígena, lo que implicaba un tratamiento novelístico de personajes. El segundo, según el tema que me había propuesto: presentar a un pueblo entero sin que se debilitaran los personajes.

Es claro que estas frases, en tanto enunciados metatextuales referidos al proceso de creación de la novela, no pueden sino ser proferidas por el propio autor, quien hace explícitas sus intenciones y preocupaciones a la hora de bosquejar un relato literario. El autor, en este tipo de textos, habla de su propio quehacer, reflexiona sobre su práctica.

Otra de las modalidades mencionadas de manifestación explícita del autor es la nota, que puede tener diversas funciones, la más frecuente de las cuales es la explicación, sea de algún aspecto de la obra o de su totalidad.

Al finalizar uno de los cuentos incluidos en el volumen *Queremos tanto a Glenda*, "Clone", Cortázar escribe una "Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe", por la cual sabemos que el relato precedente ha sido escrito siguiendo el modelo de la *Ofrenda Musical* de Juan Sebastián Bach. Leemos en esta nota:

Vi a los personajes como latinoamericanos, con asiento principal en Buenos Aires donde ofrecerían el último recital de una larga temporada que los había llevado a diferentes países. [...] Sobre la escritura en sí: Cada fragmento corresponde al orden en que se da la versión de la *Ofrenda Musical* realizada por Millicent Silver; por un lado el desarrollo de cada pasaje procura semejarse a la forma musical [...]

Esta explicación acerca de la factura del cuento constituye también una reflexión metatextual mediante la cual el autor da a conocer la peculiar composición del relato.

Ahora bien, no todas las notas, por el hecho de serlo, son atribuibles a la voz del autor. Muchas veces, la nota cumple una función en el interior del relato otorgando al texto cierto carácter documental, y en tales casos, es parte del discurso del narrador o de algún personaje. Así, en "El jardín de senderos que se bifurcan", de Borges, aparece una Nota del Editor a pie de página, que contradice la información del narrador:

¹ Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener, Alias Viktor Runeberg, agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Este, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte.

El "editor" a quien el relato atribuye estas frases no puede confundirse con el autor, el cual sólo asume la voz para hablar de su obra en tanto universo de ficción y de sus personajes como entes creados, y no como aquí, donde el "editor" se confronta con el narrador en el interior del mundo ficcional.

Las intervenciones del autor insertas en el texto son otra forma de hacer aparecer su voz de manera explícita. Estas intervenciones, mediante las cuales el autor, por ejemplo, apela directamente al lector y atrae su atención sobre lo narrado, producen una ruptura en el universo de ficción pues obligan al lector a adoptar una actitud contemplativa y reflexiva, dejando suspendido, durante esos instantes, su lazo con la historia.

La segunda forma de manifestación del autor en la obra es la que hemos llamado manifestación *implícita*, adaptando el concepto de "autor implícito" de Booth (1983 [1961]: 70 y ss.). Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura,

presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas,⁴ el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen el autor implícito.

Este conjunto de rasgos de autor interiorizados en la obra, esta versión de sí que el autor ofrece, varía de una a otra obra dependiendo del propósito y necesidades específicas de cada obra. Booth se refiere a las diversas versiones del autor implícito como las "diferentes combinaciones ideales de normas" (1983: 71) y señala que se han utilizado otros términos para designar el conjunto de normas y elecciones que dan cuenta del autor implícito, tales como "estilo", "tono" o "técnica". Pero todas estas nociones son restringidas y excluyen "nuestra sensación de la destreza del autor en su elección del carácter, del episodio, de la escena, de la idea." (Idem: 74)

En palabras de Booth, "el 'autor implícito' elige, consciente o inconscientemente, lo que leemos; nosotros lo inferimos como una versión ideal, literaria, creada, del hombre real; es la suma de sus propias elecciones." (Id.: 74-75)

Diríamos que el autor implícito es el conjunto de rasgos que nos permiten reconocer unas páginas sueltas como pertenecientes a

⁴ Sobre las implicaciones y límites de las elecciones estilísticas véase S. Ullmann. *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar, 1968 [1964], en especial, el Capítulo VII de la II Parte.

un autor (o realizadas siguiendo su modelo), o bien, nos permiten reconstruir partes perdidas de un original sin traicionar la coherencia del texto.

El concepto de "autor implícito" ha sido considerado críticamente por Genette (1983: 93-107) quien argumenta que entre narrador y autor ninguna instancia narrativa puede interponerse. Sin embargo, él mismo concluye que: "Si mediante ella [la noción de autor implícito] se significa que más allá del narrador (incluso del extradiegético) y por diversos índices, puntuales o globales, el texto narrativo, como cualquier otro, induce una cierta *idea* [...] *del autor*, se significa una evidencia, que yo no puedo más que admitir [...] Pero si se quiere erigir esta *idea del autor* en 'instancia narrativa', ya no puedo admitirlo, pues sostengo siempre que no se deben multiplicar sin necesidad -y ésta, como tal, no me parece necesaria." (Genette, 1983: 102) Evidentemente no se trata de postular otra instancia narrativa (y la crítica de Genette se dirige contra esta hipóstasis del concepto) sino de dar cuenta del conjunto de rasgos de la escritura que proveen, más que una *idea del autor*, una concepción del quehacer literario.

Una tercera forma de representación del autor es la que hemos denominado *manifestación ficcionalizada*. El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo. Así, el autor puede "ficcionalizarse" como narrador, como personaje o como narratario. Al asumir alguno de estos papeles podrá realizar las acciones propias de cada entidad ficcional:

narrar (si se representa como narrador), dialogar con los demás personajes y efectuar otras acciones propias de su papel en tanto personaje-autor (si se ficcionaliza como personaje), o escuchar la historia que un narrador le cuenta (si se presenta como narratario).

Estas apariciones del nombre propio del autor atribuido a un narrador, a un personaje o a un narratario, no pueden confundirse ni con la figura del autor explícito ni con la del autor implícito. La ficcionalización del autor tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación "real" o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario. Como otros procesos de ficcionalización de entidades reales (piénsese en la mención de ciudades reales o de personas históricas en el interior de un relato literario), el nombre propio del autor no tiene simplemente una función designativa sino que articula aquellos significados emanados del conocimiento previo que el lector posee del autor a través de otras obras.⁵

⁵ En el marco de un esclarecedor estudio sobre la descripción, L.A. Pimentel dedica un apartado al valor icónico del nombre propio. Sus afirmaciones pueden extenderse al caso que nos ocupa, esto es, aquél en el cual el nombre del autor se inserta en el universo de ficción del texto. "El nombre de una ciudad - sostiene la autora-, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados." (L.A.Pimentel. "La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción", *Morphé*, 6, 1992: 113) Y más adelante agrega: "De este modo, podríamos hablar de una verdadera relación intertextual, del texto ficcional que hace suyos los valores del texto cultural, y cuyo disparadero inicial es el nombre propio." (*Ibidem*: 115) En consecuencia, el nombre propio no sólo posee una referencia sino que remite a un complejo de significaciones inscritas en el texto de la cultura.

Así, por ejemplo, sucede frecuentemente en los textos de Borges, que "Borges" es receptor de una historia que él se limita a transcribir. Al final de "La forma de la espada", Vincent Moon, narrador de su propia historia, dice: "Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio." Este "Borges" a quien Moon le cuenta la historia no puede ser confundido con el propio Borges, quien en tanto entidad perteneciente a un universo "real" no puede entablar un diálogo con sus personajes, los cuales pertenecen a otro universo, el de la ficción. Pero tampoco puede ser confundido con el autor implícito pues se le atribuyen frases y acciones que escapan a su competencia, tales como el encuentro con Moon, la conversación de sobremesa entablada con el Inglés de La Colorada, las preguntas formuladas. Aquí, el autor (o, mejor dicho su nombre) aparece ficcionalizado en la figura de un narratario, y en tanto tal es comprensible que dialogue con Moon y efectúe las acciones propias de un ente de ficción.

Estas tres posibles manifestaciones del autor en la obra, *explícita, implícita y ficcionalizada*, se diferencian también por otras características.

Tanto en la forma de representación explícita como en la ficcionalizada, el autor se expresa mediante una voz: en el primer caso, por ser un hablante que produce "frases auténticas reales", en el sentido que Martínez Bonati (1972) le atribuye, esto es, se

trata de un hablante que realiza una comunicación efectiva; y en el segundo caso, por ser un ente de ficción, el cual sólo puede hacerse presente en el espacio narrativo mediante una voz propia.

En cambio, en la forma de representación implícita, el autor no habla sino que escribe: son los rasgos de la escritura los que acusan la presencia de una inteligencia narrativa que dispone las partes de una obra, realiza elecciones estilísticas, selecciona estrategias narrativas, compone la obra entera.

El autor explícito y el autor implícito no intervienen en el mundo ficcional creado. Incluso cuando el autor explícito produce un comentario en el interior de un relato, su voz quiebra el universo de ficción, por no estar inmerso en él y ser una voz intrusa. Tampoco el autor implícito puede interferir en el mundo ficcional, puesto que la escritura es un nivel textual diferente, subyacente a lo largo de toda la obra, que no se confunde con las voces que configuran la historia.

En cambio, el autor ficcionalizado, en tanto ha asumido las características de un ente de ficción, interviene en el universo ficcional a la par de las otras entidades.

Por otra parte, pueden darse casos híbridos, esto es, que la figura del autor se manifieste mediante dos formas a la vez. Es lo que sucede, por ejemplo, en *El Periquillo sarniento*, al comienzo del segundo tomo, el cual se inicia con un "Prólogo en traje de cuento". El título que encabeza estas páginas ya enuncia la hibridez del texto: se trata de un prólogo (por lo tanto, está sostenido por la voz del autor explícito), pero revestido de una

forma literaria, el cuento (por lo tanto, la voz del autor se ficcionalizará mediante voces de personajes).

Leemos al comienzo de este Prólogo:

Ha de estar Usted para saber, señor lector, y saber para contar, que estando yo la otra noche solo en casa, con la pluma en la mano anotando los cuadernos de esta obrilla, entró un amigo mío de los pocos que merecen este nombre, llamado Conocimiento...

El diálogo que a partir de aquí se desarrolla pone tanto en boca del "autor" como del "Conocimiento", afirmaciones sobre los lectores, los problemas de edición, el estilo, las críticas de la obra, que manifiestan la actitud del autor explícito hacia su propia obra. Son una especie de enunciados metatextuales (en tanto se trata de un tipo de texto como es un "prólogo" referido a otro tipo de texto, la novela), reflexiones del autor acerca de su propio quehacer, presentadas, como aclara el título, "en traje de cuento". Como si fuera consciente el autor de que la presentación de sus propias preocupaciones, sin ningún ropaje literario, quiebran demasiado la continuidad del universo de ficción y entonces necesita disfrazar su voz de autor con la máscara de la voz de los dos personajes del prólogo, el autor y el Conocimiento, desdoblamiento de una misma figura: el autor explícito. Este, al asumir características de personaje, adopta el carácter híbrido de ser un autor explícito ficcionalizado.

Estas tres modalidades de manifestación del autor, *explícita*, *implícita* y *ficcionalizada*, nos permiten concebir, de manera análoga, la figura del lector.

Sin embargo, es necesario señalar que estas dos figuras no son simétricas. El autor siempre tendrá una posición en cierto modo privilegiada frente al lector, en el sentido de que es él quien puede realizar operaciones de manipulación sobre el lector, y no a la inversa. El lector ocupará un lugar previsto por otro de antemano en el texto, y el rol que cumpla será aquél que le sea asignado. El autor, diríamos, adopta el lugar de sujeto, y en tanto tal, su posición, en términos de Benveniste, es "trascendente" con respecto al otro. En este sentido general, el lector siempre será un lector "implícito", puesto que cualquiera sea la forma de manifestación que adopte el autor (explícita, implícita o ficcionalizada) siempre convocará al lector en tanto destinatario del texto literario por él creado.

Ahora bien, teniendo en cuenta que, en un sentido profundo, la presencia del lector es siempre implícita, podemos, sin embargo, considerar que hay diferentes modos de apelación, por parte del autor, de esa presencia.

Si el autor hace explícita su presencia en el texto (sea en la dedicatoria, el prólogo, las notas o los comentarios) las apelaciones al lector instaurarán una figura también explícita, y así como el autor, en estas intervenciones, habla en su propio nombre y se refiere a la historia como un universo de ficción, así también el lector es nombrado para explicitar el rol que se pretende que asuma en la lectura del texto.

Así, la novela *Los bandidos de Río Frío* está precedida de un prólogo del autor que finaliza con estas palabras:

No es éste [el prólogo] un discurso sobre los progresos de la civilización en Europa y América [...] Es sólo una especie de salvedad o advertencia al lector, para que no encuentre demasiado duras y amargas algunas de las observaciones y críticas que hallará en el curso del libro, procurando mezclarlas con lo ameno y novelesco para no fastidiar al lector, al que dedicamos estas cuatro líneas y al que tenemos positivo empeño en agradar.

La justificación que presenta el prólogo, por incluir el libro severas críticas a costumbres consideradas nocivas, son una orientación de lectura que señala explícitamente la perspectiva que el lector debe adoptar ante la crítica social realizada en la novela.

Diferente es la presencia del lector supuesta por el autor implícito. El autor implícito postula un lector implícito, sin aludir explícitamente a él, en tanto modela un destinatario de sus estrategias de enunciación y composición.

Si el autor implícito ofrece una versión de sí y, con ella, una perspectiva desde la cual observa el mundo narrado, instaura un punto de mira que no sólo es el suyo sino también el del lector previsto por el texto. En este sentido, Iser (1980 [1976]) refiriéndose a los efectos de la obra literaria, propone el concepto de "lector implícito", como un constructo en modo alguno identificable con el lector real, sino como una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin definirlo: ..."al lector real siempre se le ofrece un rol particular para desempeñar, y es este rol lo que constituye el concepto de lector implícito." (Idem, 1980: 34-35) Si la novela puede ser considerada un sistema de perspectivas, destinadas a transmitir, en última instancia, la visión peculiar del autor, el rol del lector (o lector implícito)

es ese punto de mira privilegiado que permite hacer converger las diversas perspectivas del texto.

El lector implícito es, decíamos, el destinatario de las estrategias enunciativas del autor implícito, una competencia supuesta para descifrar los significados posibles del texto, un virtual cómplice del autor implícito en la exhibición de discursos y perspectivas ajenas.

Y de manera análoga, así como el autor puede ficcionalizarse en el texto como narrador, personaje o narratario, así también el lector puede adquirir un carácter ficcional y asumir frente a un autor-narrador el papel de un lector-narratario, o bien, frente a un autor-personaje el papel de un lector-personaje.

En la novela mencionada de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, el autor aparece ficcionalizado como narrador y asume las funciones de este último, situándose a la vez como autor del libro y como narrador testigo de la historia que narra. En su carácter de autor-narrador instala frente a sí a un lector-narratario, al cual dirige tanto el texto literario creado como la historia que narra. Veamos algunos pasajes:

De las fatigas, viajes y trabajos de tan apreciables publicistas, nos aprovechamos para dar a conocer a los lectores el rancho de Santa María de la Ladrillera y la familia que lo habitaba; porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad, que acontecimientos imprevistos hicieron hasta cierto punto célebre. (p. 2)

Mientras duermen, se levantan, se desayunan y don Espiridión va a la villa a buscar al canónigo, daremos a conocer al lector a las brujas, con las cuales, antes que don Espiridión, teníamos las mejores y más cordiales relaciones. (p. 10)

A las nueve de la mañana todo el mundo podía verla, dos o tres días por semana -y muchos de los que lean este libro la recordarán-, sentada junto al poste [...] (p. 14)

Como vamos presentando sucesivamente al lector familias enteras de personajes que sabe Dios (pues nosotros mismos no lo sabemos) el paradero que tendrán, fuerza es que digamos dos palabras acerca de Gertrudis, (p. 70)

Estas apelaciones al lector son proferidas por un autor-narrador que tanto alude a su narración como universo de ficción ("daremos a conocer al lector", "familias enteras de personajes") que como historia de la cual ha sido testigo tanto él mismo como posiblemente el lector ("las brujas, [...] con las cuales teníamos las mejores y más cordiales relaciones", "y muchos de los que lean este libro la recordarán"). Al lector aquí aludido se le atribuye no sólo el rol de destinatario de la novela sino también de oyente de una historia de la cual pudo haber sido testigo.

Este autor-narrador se expresa mediante la forma pronominal de primera persona plural, involucrando en ella al destinatario de sus frases, el cual, mediante la figura del itinerario recorrido bajo la guía del autor-narrador, es apelado para cumplir una doble función: realizar, por una parte, el recorrido de la lectura del texto, y, por otra, el recorrido ficcional, espacial y temporal, (... "porque es muy posible que tengamos que volver, después de algunos años, a esta propiedad,") en el interior de la historia.

El lector, entonces, si bien se define como una presencia implícita, puede ser objeto de apelaciones explícitas, implícitas o ficcionalizadas.

Estas cuestiones acerca del autor y del lector, se ubican en un nivel enunciativo que no será estudiado por una teoría de la

narrativa sino que pueden ser, y han sido, objeto de reflexión para la estética, la estilística, o bien, para una teoría de la recepción.

Así, las reflexiones de Ingarden (1978 [1966]), por ejemplo, referidas a la relación de la obra de arte literaria con el lector, se inscriben dentro de una estética filosófica, de orientación fenomenológica, que intenta dar cuenta del modo de existencia específico de la obra de arte como objeto "intencional", esto es, dependiente de los actos de conciencia de autor y lector, y es desde esa perspectiva que Ingarden aborda los problemas del lector. El mismo Ingarden propone distinguir entre la obra propiamente dicha, como objeto artístico y su "concretización" por parte del lector, como objeto estético. Si bien Ingarden se ocupa, en buena parte de sus trabajos, del polo artístico de la obra de arte, de su composición interna en diversos estratos, sus reflexiones atienden, de manera específica, también al polo estético, a la "concretización" de la obra por parte del lector. El lugar que le asigna a las consideraciones sobre el lector es dominio de la estética y no de una teoría de la literatura.

En el terreno de la estilística, la figura del lector también ha sido objeto central de reflexión. A este respecto Riffaterre (1976 [1971]) señala: "... el objeto del análisis estilístico es la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector. Evidentemente, esta ilusión no es imaginación pura o fantasía gratuita, sino que está condicionada por las estructuras del texto y por la mitología o ideología de la generación y de la clase social del lector."

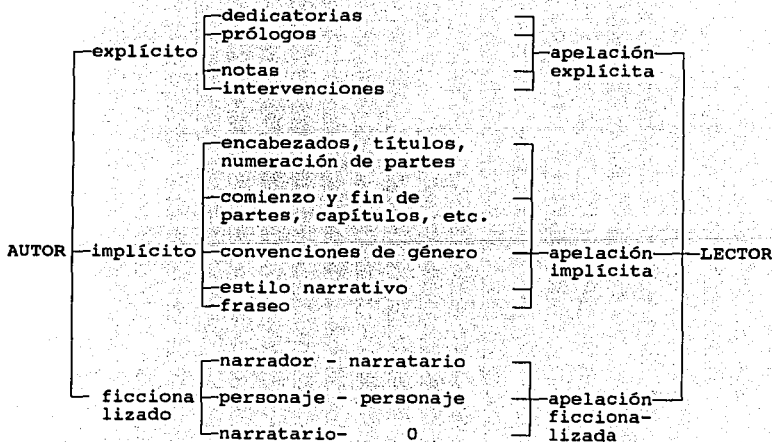
(1976: 60) Para proceder a un análisis del estilo, Riffaterre propone la noción de "archilector" como "un instrumento para poner de relieve los estímulos de un texto." (1976: 57) Esta suma de lecturas de lectores cultivados a las que alude el concepto permitirían ubicar la presencia de estímulos en el texto, al margen de los sentidos que se les atribuyan. Las preocupaciones de Riffaterre se orientan hacia ese nivel de la enunciación literaria en la que participan autor y lector, en tanto configuraciones textuales con valor estético.

Otro tanto puede decirse con respecto al concepto de lector implícito, el cual surge en el marco de lo que el mismo Iser (1980 [1976]) denomina una "teoría de la respuesta estética", entendiendo por "respuesta" tanto "efecto" (del texto sobre el lector) como "respuesta" (del lector ante el texto). Ni el efecto ni la respuesta son considerados por Iser propiedades del texto y del lector respectivamente, sino que el texto contiene efectos potenciales (una estructura de realización) que mediante los diversos actos de comprensión realizados por el lector, podrán ser actualizados. La teoría de la recepción desarrollada por Iser, que se sitúa en la interacción entre la estructura de efectos constituida por el texto y la estructura de la comprensión realizada por el lector, desplaza su atención, como lo indica el mismo subtítulo de *The act of reading: A theory of aesthetic response*, hacia cuestiones propias del dominio de la estética. Algo análogo puede afirmarse de la obra de H. R. Jauss (1992

[1977], 1982) cuyo interés se centra en los criterios de influencia, recepción, y, en general, en la experiencia estética.

Dado que este trabajo se inscribe dentro del dominio de una teoría de la narrativa, las reflexiones sobre autor y lector son de carácter tangencial, y si nos hemos referido a ellas es para deslindar un tanto el campo, de fronteras lábiles, entre una perspectiva estética del fenómeno literario (para la cual es central la reflexión sobre autor y lector) y una perspectiva teórica (para la cual ambas figuras interesan parcialmente, sólo en la medida en que pueden interferir en el universo de ficción).

Atendiendo a las diversas formas de manifestación de autor y lector, presentamos el siguiente esquema, el cual intenta mostrar las posibilidades de representación de ambas figuras en el relato literario.



1.3. La enunciación ficcional: narrador y narratario

La enunciación narrativa o el acto de narrar por el cual el narrador asume la posición de sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, al narratario, determina la configuración del universo ficticio. Esta representación de la situación narrativa pone en escena a dos figuras: narrador y narratario.

Basándonos en las observaciones ya clásicas de Benveniste (1978a [1966] y 1978b [1974]) acerca de la fundamentación lingüística de la subjetividad, partiremos del fenómeno lingüístico de la polaridad de las personas para sustentar la estructura enunciativa del relato.

Según Benveniste, la subjetividad a la cual alude es "la capacidad del locutor de plantearse como 'sujeto'." (1978a: 180) La actualización del lenguaje en el discurso sólo es posible por contener aquél las formas vacías de las cuales el sujeto del discurso se apropiará para señalarse a sí mismo como yo-locutor y al otro como tú-alocutario de su discurso. Esta condición dialógica es constitutiva de la lengua (no puede suponerse una lengua sin la categoría de "persona" gramatical), por lo tanto el discurso no hace sino actualizar la estructura de diálogo inherente a la lengua.

Esta característica dialógica de la lengua, expresada en la polaridad de las personas (yo-tú), articula dos figuras que no son simétricas aunque sí son complementarias. Benveniste aclara que "el 'ego' tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a

tú; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición 'interior'/ 'exterior', y al mismo tiempo son reversibles." (*Idem*: 181) La disparidad de las figuras implicadas en la enunciación no impide reconocer su carácter estructural, es decir, la constitución recíproca de ambas.⁶

La enunciación, en tanto acto de producir un enunciado, implica los siguientes procesos: 1) la apropiación por parte del locutor del aparato formal de la lengua para señalarse a sí mismo como sujeto; 2) la postulación del otro al cual se dirige el discurso, y 3) la expresión de cierta relación con el mundo, un modo de referir.

En el caso del relato literario, podríamos hablar, de manera análoga, de un locutor que adopta el papel de sujeto de la enunciación, el narrador, de un alocutario al cual el locutor dirige el discurso, el narratario, y de un modo de referir la historia, una posición adoptada frente a lo narrado, manifiesta en la percepción y la voz narrativa.

⁶ La concepción de Benveniste sobre la constitución recíproca del "yo" y del "tú" en el proceso de enunciación permite reconocer la base fenomenológica que sustenta su teoría. Merleau-Ponty sostiene una postura análoga en el terreno de la filosofía, al referirse a la relación entre el Ego y el Alter en el acto de conocimiento. Afirma Merleau-Ponty: "Esta paradoja y esta dialéctica del Ego y del Alter únicamente son posibles si el Ego y el Alter Ego se definen por su situación y no liberados de toda inherencia, eso es, si la filosofía no se acaba con el retorno al yo, y si yo descubro por la reflexión no solamente mi presencia ante mí, sino además, la posibilidad de un 'espectador ajeno', eso es, si además, en el mismo momento de experimentar mi existencia [...] descubro en mí una especie de debilidad interna que me impide ser absolutamente individuo y me expone a la mirada de los demás como un hombre entre los hombres o, cuando menos, como una conciencia entre las conciencias." (M. Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona/México: Origen/Planeta, 1985 [1945]: 12) Podríamos afirmar entonces que así como el discurso del sujeto se modula por la imagen de aquél a quien se destina, de manera análoga y más general, la conciencia de sí sólo es posible a través de una conciencia del otro.

El nivel de la narración o situación narrativa está compuesto por dos figuras (narrador y narratario) que actualizan la relación polarizada de las personas gramaticales: la relación YO-TU, expresión lingüística de la subjetividad. Para el narrador, como para todo hablante, sólo es posible hablar en primera persona: el ejercicio discursivo instala al hablante en el lugar del sujeto de la enunciación y, como tal, es el que sostiene, mediante un "Yo digo que...", todo discurso. El narrador, en tanto figura del sujeto de la enunciación, se reconoce, entonces, por ser quien asume el YO subyacente a todo enunciado, así como el narratario se reconoce por ser quien asume el TU al cual se dirige implícitamente todo enunciado. En el nivel de la narración o situación narrativa sólo dos personas gramaticales entran en juego: YO, narrador, y TU, narratario. El nivel de la historia está ocupado por la tercera persona gramatical (EL), la no-persona, el objeto del discurso. En el nivel del relato, en tanto discurso narrativo, virtualmente todas las personas gramaticales pueden aparecer; con todo, el relato canónico, por estar centrado en los acontecimientos, en la historia, ha privilegiado la tercera persona, de ahí que la aparición de la primera y de la segunda persona en el relato sean

percibidas como variantes de la tercera persona.⁷ Podríamos representar gráficamente estos niveles, de la siguiente manera:

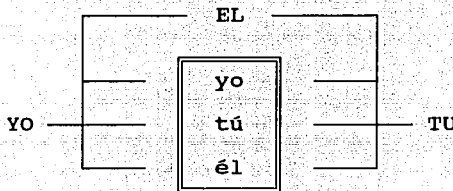
RELATO yo - tú - él Discurso narrativo	SITUACION NARRATIVA (YO - TU) Narración
	HISTORIA (EL) Acontecimientos

La distribución canónica de las personas en el relato reserva el YO para el narrador, el EL para aquello de lo que se habla y el TU para el destinatario de la narración. Sobre la base de este modelo el discurso narrativo literario realiza todo tipo de torsiones que hacen que el lugar de la tercera persona, inherente al relato tradicional, sea ocupado por la primera o la segunda, remitiendo así a otros tipos de texto en los cuales este modo de

⁷ A este respecto afirma M. Butor: "La forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una 'figura', nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida." (M. Butor. "El uso de los pronombres personales en la novela", en *Sobre Literatura II*. Barcelona: Seix Barral, 1967. [1964]) Para un desarrollo más amplio de la función de los pronombres personales en la narrativa véase B. Romberg. *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962; N. Tamir. "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", *PTL*, Vol. 1, Nº 3, 1976: 403-429; S.Y. Kuroda. "Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View", en T.A. Van Dijk (ed.) *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North Holland, 1976.

referir es dominante (la carta, el diario, la conversación íntima, el monólogo).

El juego de las personas es entonces más complejo: en primer lugar, hay que considerar tres niveles de aparición de las personas gramaticales y, en segundo lugar, sus posibles combinaciones. Un esquema posible de distribución de las personas gramaticales sería el siguiente:



El esquema básico YO-EL-TU puede descomponerse y dar lugar a la aparición, en el discurso narrativo, de las otras personas.

Un caso ejemplar lo presenta *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, novela en la cual los constantes cambios de sujeto de la enunciación hacen proliferar los detalles que acompañan a los acontecimientos narrados en esa "crónica de un instante". Tomaremos algunos fragmentos para apreciar las transformaciones que se suscitan en la historia al alterarse los pronombres personales:

¿Recuerdas...? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. [...] Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo

nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo. (p. 9)

No importa ya para nada tu identidad real: tal vez eres el viejo Farabeuf que llega hasta esa casa después de haber hecho saltar dos o tres piernas y brazos en el enorme anfiteatro de la Escuela de Medicina, o tal vez eres un hombre sin significado, [...] Unos pasos, el ruido producido por dos tablitas de madera que se rozan, por unas monedas que caen sobre una mesa, te hubieran proporcionado la seguridad que buscabas. Pero la puerta y los muros eran demasiado gruesos y todos los ruidos que se escuchaban eran ruidos lejanos y sin sentido para ti en aquel momento. (pp. 15 y 17)

Usted es, y todos lo sabemos, querido maestro, el autor de este pequeño *précis* que tanto ha dado que hablar en los círculos de su especialidad. Una obrita inquietante en verdad. (p. 27)

Estabas distraído. Tu mirada trataba de descifrar el significado de aquel cuadro antiguo reflejado en el espejo, por eso no te diste cuenta de lo que sucedió en realidad. (p. 123)

La novela se configura con fragmentos de diversas situaciones comunicativas; al cambiar el sujeto de la enunciación la historia se altera, surgen nuevas conjeturas. Estos constantes cambios de enunciador obligan al lector a detenerse a pensar, a cada momento, quién habla, a quién se le habla y de qué se habla. La segunda persona cambia constantemente de referencia: unas veces remite al personaje femenino, otras a Farabeuf, otras a un personaje masculino, y en cada caso la historia cobra nuevos matices pues la diferente perspectiva de los acontecimientos permite observar otros ángulos. Esta segunda persona no representa simplemente la figura del interlocutor -aunque también se conserva este rasgo gramatical- sino que representa además al actor, o mejor dicho, a los actores de la historia, y en consecuencia hay que entenderla también como un EL o un ELLA. La novela presenta además fragmentos en primera y en tercera personas, utilizadas de manera similar a la segunda, esto es, con múltiples referencias.

Podemos observar así, cómo la aparición en el discurso de otros pronombres personales -diversos del clásico pronombre de tercera persona- hace que la utilización de las personas gramaticales se vuelva a veces muy ambigua, pues no sólo se transforma la relación de los pronombres que efectivamente aparecen en el nivel del discurso con la tercera persona -implícita- de la historia, sino también la relación entre tales pronombres y aquellos que designan al narrador y al narratario.

De aquí que más que hablar de narrador en primera, segunda o tercera persona, consideraremos que el narrador habla siempre en primera persona (YO) para dirigirse a otro (TU), y es a partir de la primera persona como puede referirse a las demás que ocupan el lugar de la tercera (yo, tú, él).

En consecuencia, habrá relatos de tipo YO - yo - TU, otros de tipo YO - tú - TU, y otros de tipo YO - él - TU. De este modo se distinguirán claramente las funciones de narrador y narratario, por una parte, y de personaje, por otra, pues son funciones que se desempeñan en niveles diferentes: la actuación del personaje corresponde a la historia, la actuación del narrador, a la situación narrativa. Aunque se trate de un "yo" que relata su propia historia designándose mediante el pronombre de primera persona, siempre se distinguirá el "yo" correspondiente al sujeto del acto discursivo presente del "yo" que corresponde al sujeto de las acciones efectuadas en el pasado (por más cercano que ese pasado sea del presente discursivo).

En el relato tradicional, la utilización de las personas gramaticales es clara: el YO está reservado para quien habla, el narrador, el TU alude implícita o explícitamente al destinatario y el pronombre "él" designa, de manera transparente, el objeto del discurso, aquello que se cuenta, las aventuras de un héroe, distinto de narrador y narratario. Diremos que la realización canónica del relato superpone el "él" del discurso con el EL de la historia: aquello que se narra es diverso y ajeno a la situación narrativa. Podría suponerse que en ciertos relatos tradicionales, como en *Las mil y una noches*, por ejemplo, en la medida en que se hace explícita la situación comunicativa que enmarca las historias, éstas no serían en modo alguno ajenas a la situación narrativa, más aún cuando la prolongación de la vida misma del personaje depende de su habilidad narrativa. Pero aquí, aquello que constituye la situación narrativa para un relato segundo es en sí mismo una historia, objeto del discurso de un relato primero. No hay interferencia entre la historia contada y el acto de narrarla, aquello que es objeto del discurso narrativo son sucesos maravillosos acontecidos en tiempos inmemoriales, y la situación narrativa, en tanto presente continuo o hecho intemporal, no guarda ninguna relación directa con la historia contada.

En cambio, en el relato literario contemporáneo, las relaciones entre las personas gramaticales que efectivamente aparecen en el discurso (yo, tú, él), con el EL inherente a la historia y el YO-TU de la narración, pueden asumir formas complejas y ambiguas. Dado que el lugar correspondiente a la tercera persona

propia de la historia puede estar ocupado por los otros pronombres (yo, tú o él -no la tercera persona convencional sino la forma que puede evocar una primera o una segunda persona) hay, en estos casos, un desplazamiento de la función narrativa. El YO de la enunciación, el narrador, puede, por ejemplo, hacer que el personaje realice algún acto discursivo como hablar, pensar, escribir o dejar que fluya su conciencia, y entonces, permitir que el personaje usurpe total o parcialmente la función del narrador. En estos casos, el personaje puede aludir a sí mismo en su discurso no como es habitual, mediante el "yo", sino también mediante las otras formas pronominales. Veamos tres pasajes de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes:

YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. (p. 9)

TU, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. [...] Si, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la capital de Sonora, (p. 13)

EL pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chofer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. (p. 18)

La novela está dividida en apartados que se inician sucesivamente con el pronombre personal de primera, segunda y tercera persona (aquí hemos citado los inicios de los tres primeros apartados). Estas variaciones pronominales no indican cambio de narrador: quien asume el YO de la enunciación es, a lo largo de toda la novela, el mismo personaje. Es una misma voz la que verbaliza las sensaciones en primera persona, la que enjuicia

los actos del personaje en segunda persona y la que evoca -bajo la apariencia de un relato canónico en tercera persona- los sucesos del pasado del personaje. Las variaciones pronominales señalan cambios de otra naturaleza.

Desde el punto de vista de la disposición temporal de estos segmentos, aquellos que se inician con el pronombre de primera persona (relatos de tipo YO-yo-TU) narran las sensaciones y los acontecimientos más cercanos al presente del acto de enunciación (los últimos momentos de la vida de Artemio Cruz) avanzando desde el presente hacia el futuro; aquellos apartados que se inician con el pronombre de segunda persona (relatos de tipo YO-tú-TU) refieren los recuerdos de diversos pasados, sin orden, mezclados con las meditaciones presentes; y los segmentos que comienzan con el pronombre de tercera persona (relatos de tipo YO-él-TU) narran los acontecimientos de la vida de Artemio Cruz en un orden inverso, desde el final, marcado con la fecha "1941: Julio 6" (primer segmento en tercera persona) hacia el comienzo, fechado en "1889: Abril 9" (último segmento en tercera persona).

Desde el punto de vista de la relación temporal entre los acontecimientos referidos en primera, segunda y tercera persona, y el presente del acto narrativo, los segmentos en primera persona son los más próximos al presente del narrador (en ellos predominan los verbos en presente); los segmentos en segunda persona tienen una relación variable puesto que son recuerdos del pasado cercano y lejano mezclados con reflexiones y evaluaciones presentes (en éstos predominan los verbos en futuro, alternando con los verbos en

presente y pretérito, perspectiva de la evocación actual del pasado, determinista y expiatoria); y los segmentos en tercera persona refieren las acciones más lejanas al presente narrativo, en una progresión creciente, pues están narradas en orden cronológico inverso (en éstos predominan los verbos en pretérito, propio de la narración histórica, objetiva y distante).

Se trata entonces de un relato sostenido por un narrador que presenta a un personaje (Artemio Cruz), quien se refiere a sí mismo mediante las diversas formas pronominales, las cuales le permiten manifestar sus transformaciones según las variaciones temporales y según los actos de conciencia realizados (percibir, enjuiciar, evocar). En este relato, el "yo", el "tú" y el "él" del discurso narrativo no son sino diversas manifestaciones del mismo personaje. Por otra parte, en la medida en que ocupan el lugar de la tercera persona propia de la historia, los tres pronombres asumen los rasgos de objetividad y distanciamiento propios del pronombre de tercera persona. Y como toda la novela tiene la forma de un discurso interior, no pronunciado, el destinatario implicado en el nivel del discurso es un desdoblamiento del "yo" del personaje, representado, en cada caso, en tres momentos específicos: el "yo" destina su discurso a un "tú" agónico, limitado a las sensaciones corporales, el "yo" implícito en el "tú" lo dirige a un "tú" reflexivo, que despliega su capacidad de exploración interior, de análisis y de juicio, y el "yo" representado en el "él" se dirige a un "tú" coetáneo de los acontecimientos que se narran.

Por otro lado, en el nivel de la narración o situación narrativa, el YO de la enunciación, el narrador, se dirige a un TU, el narratario, figura desdoblada del narrador, que recibe en forma de relato la narración de las percepciones, las evaluaciones y las evocaciones de los sucesos que configuran la vida de Artemio Cruz.

Este desplazamiento de la voz narrativa puede asumir los más variados matices y producir diversos efectos de sentido. Pero todas estas variantes se perciben sobre el trasfondo del modelo canónico de la narración cuya permanencia subyacente asegura la preservación del género y permite restituir la estructura narrativa básica, cuyas transformaciones no hacen sino evocarla.

El YO de la enunciación ficcional no se confunde con el Yo (explícito o implícito) de la enunciación literaria. El narrador adopta el lugar del sujeto de la enunciación en el interior del universo de ficción, por fuera queda la función-autor cuya manifestación en el texto pertenece a otro dominio de estudios. Con respecto a la figura del autor ficcionalizado como narrador, en la medida en que se trata de una figura transformada en ente de ficción, la superposición de funciones es evidente. El autor-narrador, al referirse a la historia que narra, alude a ella unas veces como texto de ficción y otras como narración absolutamente verídica. Estas afirmaciones ambivalentes se explican por la duplicidad de funciones que implica la figura del autor-narrador.

Considerada en sí misma, la instancia narrativa puede realizar su función de narrar asumiendo diferentes grados de presencia en el relato, presencia marcada por aquellas huellas en su discurso que

lo develan o lo ocultan. En este sentido, el narrador puede aparecer de manera *explícita, implícita o virtual*.

La presencia *explícita* del narrador se caracteriza por dos rasgos: el primero, inherente a su estatuto de narrador, es el desempeño de su función de destinar a otro su discurso, y el segundo, la realización de tal función mediante una voz plena, identificable, distinta de las voces de los personajes. Por lo general, los relatos en tercera persona (del tipo YO-él-TU) en los cuales el pronombre refiere de manera transparente a un tercero distinto de narrador y narratario, permiten distinguir claramente entre el discurso del narrador y el discurso de los personajes. Los segmentos pertenecientes a la voz del narrador manifiestan su estilo, su perspectiva, el grado de información. En la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela, por ejemplo, podemos observar claramente la distinción de voces:

-Señá Remigia, empréstemme unos blanquillos, mi gallina amaneció echada. Allí tengo unos señores que quieren almorzar.

Por el cambio de la viva luz del sol a la penumbra del jacalucho, más turbia todavía por la densa humareda que se alzaba del fogón, los ojos de la vecina se ensancharon. Pero al cabo de breves segundos comenzó a percibir distintamente el contorno de los objetos y la camilla del herido en un rincón, tocando por su cabecera el cobertizo tiznado y brillante. (p. 30)

El estilo cuidado del narrador contrasta con las formas coloquiales del habla del personaje. Ambas voces se diferencian también por las marcas gráficas que separan los discursos: la voz del personaje, presentada en estilo directo, es introducida por el guión de diálogo, la voz del narrador, separada por un blanco de la del personaje, muestra su distancia y su independencia del discurso de este último. Cada vez que el narrador cede la voz al personaje

hay marcas gráficas que señalan este tránsito. Los relatos que realizan el modelo canónico presentan una distinción clara entre las voces pues el narrador se muestra de manera explícita en su función de narrar.

La presencia implícita del narrador se caracteriza, por una parte, por desempeñar la función de destinar a otro su discurso, y por otra, por tener una voz ambivalente que puede mezclarse con la del personaje al punto de crear una identidad ambigua. Una de las formas de narrador implícito es el llamado *discurso indirecto libre* (Cfr. *infra*: 4.3), en el cual se funden las voces de narrador y personaje de tal suerte que no se puede señalar puntualmente dónde termina una y comienza la otra. El discurso del narrador se contagia de las formas expresivas del personaje, asume su perspectiva temporal y espacial (el aquí y el ahora del personaje) pero mantiene la tercera persona gramatical como marca de su distancia. Así, en *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa, frecuentemente la voz del narrador se funde con la de algún personaje, como en el pasaje siguiente:

Gracias a las ocurrencias de Ludovico la espera se les hacía menos aburrida, don. Que su boquita, que sus labios, que las estrellitas de sus dientes, que olía a rosas, que un cuerpo para sacudir a los muertos en sus tumbas: parecía templado de la señora, don. Pero si alguna vez estaba en su delante ni a mirarla se atrevía, por miedo a don Cayo. ¿Y a él le pasaba lo mismo? No, Ambrosio escuchaba las cosas de Ludovico y se reía, nomás, él no decía nada de la señora, tampoco le parecía cosa del otro mundo, él sólo pensaba en que fuera de día para irse a dormir. (p.349)

Los rasgos que tipifican el discurso del personaje, como el empleo del vocativo ("don"), las expresiones idiomáticas de la región ("templado", "en su delante"), las interrogaciones, el

adverbio de negación como respuesta, se entremezclan con los rasgos propios del discurso del narrador: los personajes son nombrados con el pronombre de tercera persona o con su nombre propio, lo cual acusa la presencia de una voz ajena que relata las palabras del personaje. En estos casos, decimos que hay un narrador implícito con una voz ambivalente, puesto que tanto remite al propio narrador como al personaje.

En los relatos en segunda persona, de tipo YO-tú-TU, hay también un narrador implícito pues su voz ambivalente remite, por un lado, al personaje en tanto actor de los acontecimientos (los enunciados en segunda persona que refieren acciones bien pueden ser leídos en tercera persona, pues al ocupar su lugar asumen el carácter asertivo de las frases en tercera persona); y por otro lado, esa voz proviene del narrador (en tanto el pronombre de segunda persona lo implica) y remite al narratario (representado por antonomasia mediante la segunda persona gramatical). La voz narrativa se halla desplazada al nivel de la historia. Así el narrador de *Aura*, de Carlos Fuentes, se expresa de la siguiente manera:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. (p. 11)

La segunda persona, presente en las desinencias verbales y en el pronombre personal, por una parte, designa al personaje, en tanto actor de los hechos que se narran, y por otra, representa implícitamente la situación comunicativa, señalando al narrador y

al narratario. Designa al personaje (como instancia del nivel de la historia) pues los enunciados, al poseer carácter asertivo, configuran el universo de ficción; y desplaza la situación comunicativa (del nivel de la narración al nivel de la historia) pues hay marcas de ambos participantes (saber, valoraciones y perspectiva del narrador, saber supuesto del narratario). Sin embargo, no podemos dejar de percibir la ambigüedad que provoca una narración en segunda persona, siendo ésta la persona gramatical del interlocutor por antonomasia. La voz narrativa, que proviene de la conciencia del personaje, sigue todos los movimientos de ésta y relata tanto sus percepciones y meditaciones como las acciones que el personaje lleva a cabo. Si la voz del YO de la narración se desplaza a ese "yo" que supone el uso del "tú" y que es, digamos así, una parte de la conciencia del personaje, el TU de la narración se desplaza y constituye la contrapartida del "yo" en ese desdoblamiento que implica todo diálogo consigo mismo. Se trata de la representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje.

La presencia virtual del narrador se caracteriza por desempeñar su función de destinar a otro su discurso pero carecer de una voz que lo manifieste. Se trata de un narrador cuyo silencio es elocuente. El narrador calla para que los personajes se expresen, pero su función narrativa permanece y se evidencia en el recorte de los discursos de los personajes, la perspectiva adoptada en la selección de los parlamentos, el saber limitado del narrador frente al de los personajes. El narrador no habla sino que muestra.

Es el caso de aquellos relatos en los cuales, a la manera de la representación dramática, asistimos a los diálogos de los personajes sin mediación aparente del narrador. Una novela como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, es un claro ejemplo de este tipo de presencia del narrador.

También hallamos un narrador virtual en los relatos en primera persona, del tipo YO-yo-TU, en los cuales el personaje realiza algún acto discursivo que suplanta la voz del narrador. Por ejemplo, *El Periquillo sarniento*, presenta a un personaje que escribe unos cuadernos destinados a moldear la conducta de sus hijos; en este caso, decimos que el personaje "escribe" y el narrador virtual "muestra", sin hablar, a un personaje en el ejercicio de la escritura. (Excepto al final del relato, cuando el personaje ya no escribe sino que habla para hacer entrega de los cuadernos: de todos modos, el narrador sigue siendo de carácter virtual, pues es el personaje el que cita sus propias palabras: ..."le dije: Toma estos cuadernos"...). Aquí el YO de la enunciación, el narrador, destina como relato la historia del Periquillo que él mismo escribe a sus hijos, a un narratario, el TU de la enunciación, que recibe esta historia como verídica y a la cual accede de manera furtiva por no estar dedicada a su conocimiento.

Lo mismo puede suceder en un relato en segunda persona, del tipo YO-tú-TU, en el cual se presenta también al personaje realizando algún acto discursivo. En todos estos casos, diremos que el relato presenta un acto de enunciación compuesto: así como hay

relatos con un acto de enunciación simple (aquel en el cual el narrador *destina* y *verbaliza* la historia para un narratario) hay también relatos que entrañan un acto de enunciación compuesto, pues el narrador efectúa el acto de *destinar* una historia al narratario, y es el personaje el que *verbaliza* la historia mediante la realización de algún acto discursivo como pensar, decir, escribir o dejar fluir su conciencia, actos que pueden estar dirigidos a otro personaje o a sí mismo.

La novela epistolar o aquella que asume la forma del diario íntimo o de las memorias, sin intervención verbal del narrador, serían otros tantos ejemplos de narrador virtual con un acto de enunciación compuesto.

En conclusión, diremos que dos rasgos caracterizan la figura del narrador: la destinación (o función narrativa de dirigir a otro su discurso) y la verbalización (o voz que aume la narración de la historia). De estos dos rasgos, el primero es inalienable, permanece fijo asegurando la estructura narrativa de un texto; el segundo, en cambio, puede desplazarse, y entonces, la verbalización puede correr por cuenta del personaje.

Las características que diferencian los grados diversos de presencia del narrador podrían resumirse de la siguiente manera:

NARRADOR EXPLICITO

- a) Función narrativa (*destinación*) fija y voz (*verbalización*) propia.
- b) Discurso del narrador diferenciado del discurso del personaje.
- c) Relato canónico (YO-él-TU).

NARRADOR IMPLICITO

- a) Función narrativa (*destinación*) fija y voz (*verbalización*) ambivalente y desplazada.
- b) Discurso del narrador mezclado con el discurso del personaje.
- c) Relatos en discurso indirecto libre: voz del narrador mezclada con la voz del personaje. Relatos en segunda persona (YO-tú-TU): voz del narrador y apelación implícita al narratario. Relatos en tercera persona (YO-él-TU), en discurso indirecto libre.

NARRADOR VIRTUAL

- a) Función narrativa (*destinación*) fija, sin voz (*ausencia de verbalización*).
- b) Discurso del personaje exclusivamente.
- c) Relatos "miméticos": diálogo puro, monólogo, cartas, diario, sin intervención verbal del narrador. Relatos en primera persona (YO-yo-TU), con voz y perspectiva del personaje.⁸

⁸ Nuestra tipología resulta tener algunas coincidencias con los tipos de situaciones narrativas propuestos por Stanzel. (Cfr. K. Stanzel. *A Theory of Narrative*. Great Britain: Cambridge University Press, 1986 [1979]) La "situación narrativa autorial" presenta semejanzas con nuestro *narrador explícito*; la "situación narrativa figural", con nuestro *narrador implícito*, y la "situación narrativa en primera persona", con el que hemos denominado *narrador virtual*. A diferencia de la tipología de Stanzel, cuyas situaciones narrativas se definen con base en criterios diferentes (la autorial, por la dominancia de la perspectiva externa; la figural, por la dominancia del modo reflector, y la de primera persona, por la dominancia de la identidad de los mundos de existencia del narrador y los personajes), nuestra tipología adopta un criterio único fundado en las dos funciones que definen la figura del narrador, a saber, *destinación* y *verbalización*.

Así como el narrador puede manifestarse de diversos modos en el relato, también la figura del narratario puede ser convocada de diversas maneras.

En tanto destinatario de un relato, el narrador postula una figura complementaria que desempeña el papel de oyente, el narratario. De manera análoga como el narrador se reconoce por ser el que asume el YO subyacente a todo discurso, el narratario se reconoce por ser aquel al cual se le atribuye el TU de la narración.

El narratario, como el narrador, es una figura cuya presencia puede ser apelada de manera *explícita, implícita o virtual*.

El narratario es *explícito* cuando además de desempeñar la función de oyente del relato del narrador, es apelado por éste en su carácter de interlocutor. Es el caso, por ejemplo, de aquellos relatos en los cuales la situación comunicativa está explícitamente representada como comunicación entablada entre un autor-narrador y un supuesto lector-narratario. Así, en *Los bandidos de Río Frío*, el autor-narrador constantemente alude, de manera explícita, al destinatario de su relato, con el fin de proporcionarle información de la cual el narrador supone que carece, o bien de satisfacer su curiosidad, o bien de mantener alerta la atención del lector. Veamos los siguientes pasajes:

Estas cuadrillas son bajo varios aspectos muy curiosas, y recuerdan las costumbres anteriores a la conquista de la clase que se llamaba *macehuales*, destinados, casi como antiguos ilotas, al servicio y trabajo de las tierras, [...] Terminada esta digresión, que no deja de tener interés por lo que el lector verá más adelante, ... (pp. 249-250)

Quisiéramos terminar, pero quizá logremos que el lector se interese por esta pobrecita vieja que no deja de hacer un papel interesante en esta verídica historia. (p. 45)

No queremos hacer perder a los lectores con serios y pretensiosos renglones el poco o mucho interés que hayan concebido por los personajes que, al natural, tales y cuales son, les vamos presentando. (p. 111)

El primer segmento citado ofrece al lector-narratario una explicación detallada acerca de las "cuadrillas" de trabajadores del campo, cuya importancia el autor-narrador señala por ser información relevante para el destinatario del relato. En los tres pasajes se aprecia el énfasis en el "interés" del lector-narratario, cuya sola mención cumple una función fática, despierta la curiosidad del destinatario y atrae su atención hacia los acontecimientos que sobrevendrán.

Ahora bien, un narrador explícito no implica necesariamente la presencia de un narratario explícito. Si bien puede darse el caso de un relato con narrador y narratario explícitos (como en el ejemplo citado de *Los bandidos de Río Frío*), por lo general, los relatos de tipo YO-él-TU con un narrador explícito, cuyo discurso se diferencia claramente del de los personajes, no apela de manera explícita a un narratario, sino que éste o bien se perfila a través de señales indirectas, constituyendo un narratario implícito, o bien carece de rasgos que lo identifiquen, constituyendo un narratario virtual.

El narratario es *implícito* cuando, sin ser apelado de manera explícita, está presupuesto por el narrador, el cual deja en su propio discurso las señales de su presencia.

Con respecto a las señales del narratario, exceptuando las referencias explícitas, G.Prince (1973) destaca las siguientes: a) pasajes del relato que, sin estar en segunda persona, implican al narratario: expresiones impersonales, pronombres indefinidos, primera persona plural; b) pasajes presentados en forma de preguntas o pseudopreguntas que indican el género de curiosidad que anima al narratario o el tipo de problemas que se plantea; c) pasajes que se presentan en forma de negación y que contradicen creencias del narratario, disipan sus preocupaciones; d) pasajes donde figura un término con valor demostrativo, el cual remite a otro texto que sería conocido por el narrador y el narratario; e) las comparaciones y analogías, que suponen mejor conocido por el narratario el segundo término de una comparación; f) las "sobrejustificaciones", explicaciones y motivaciones del narrador a nivel del metalenguaje, del metarrelato: excusas del narrador por tener que interrumpir su relato, por no lograr describir bien un sentimiento, etcétera.

Esta presencia implícita del narratario es la forma más frecuente de apelación del destinatario del relato.

En *El mundo es ancho y ajeno*, leemos:

Si observamos a los dos amigos, notaremos que uno de ellos nos es completamente desconocido. Delgado y fino, tiene gestos medidos y su cara pálida sonríe con circunspección. El otro, grueso y rudo, ocupa todo su lugar con gesto satisfecho y aun obstaculiza a los bebedores vecinos. Nos hace recordar a Benito Castro. Si lo miramos bien, tenemos que convenir en que él es. (p.414)

La recurrencia a la primera persona del plural en los verbos del discurso del narrador señala la apelación implícita a un narratario que posee las mismas dudas, acerca de la identidad de

uno de los personajes, que el propio narrador. O más bien podría decirse que el narrador se hace cargo de las dudas del narratario y, de este modo, las disipa.

Finalmente, diremos que el narratario es apelado de manera virtual cuando la figura del oyente del relato del narrador carece de señales que la identifiquen y sólo es restituida por evocación del modelo básico del relato que implica necesariamente una situación comunicativa, al margen de la cual ya no estaríamos ante un discurso narrativo. Este tipo de presencia del narratario se corresponde con el que G. Prince (1973) denomina "grado cero del narratario", el cual se caracteriza por rasgos que neutralizan su presencia: conoce la lengua, posee facultad de razonar (reconoce presuposiciones y consecuencias), conoce la gramática del relato, posee memoria, no sabe nada de los hechos ni de los personajes de los cuales se habla, necesita de las explicaciones del narrador pues no puede juzgar sobre la moralidad o inmoralidad de las acciones, sobre la extravagancia o el realismo de las escenas, sobre la posible intención satírica de una frase. Decimos que se trata de un narratario virtual, entonces, por carecer de marcas que lo identifiquen y por ser restituido en la experiencia de lectura, en la cual opera el modelo básico del género narrativo.

Como queda dicho, en los relatos del tipo YO-él-TU, en los que el discurso del narrador se diferencia claramente del de los personajes, puede perfilarse un narratario virtual para el cual es necesario explicar detalles, describir paisajes, presuponiendo que carece de la información necesaria para comprender las motivaciones

de los personajes, el sentido de las acciones, la importancia del contexto físico y humano. En *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, la narración corre por boca de un narrador que, aunque aparentemente distante, no deja de traslucir su posición frente a lo narrado, mediante lo cual intenta persuadir al supuesto interlocutor para que adopte una actitud semejante a la suya. Refiriendo ciertas reflexiones de Santos Luzardo, el narrador expone:

[...] El hilo de los alambrados, la línea recta del hombre dentro de la línea curva de la naturaleza, demarcaría en la tierra de los innumerables caminos, por donde hace tiempo se pierden, rumbeando, las esperanzas errantes, uno solo y derecho hacia el porvenir.

Todos estos propósitos los formuló en alta voz, hablando a solas, entusiasmado. En verdad, era muy hermosa aquella visión del Llano futuro civilizado y próspero que se extendía ante su imaginación. (p. 86)

Aquí, la actitud persuasiva del narrador, al remarcar los pensamientos del personaje y evaluarlos positivamente, crea la imagen de un narratario que necesita ser convencido de los beneficios de la civilización, de la bella idea de progreso, de la importancia del dominio de la naturaleza por parte del hombre. Si bien no hay apelación al supuesto interlocutor del discurso del narrador no por eso dejamos de percibir la direccionalidad del discurso que profiere el narrador.

1.4. La situación narrativa en "Graffiti", de J. Cortázar

La situación narrativa representada en "Graffiti" constituye el aspecto más significativo de este relato: el uso deliberadamente

"anómalo" de las personas gramaticales produce distorsiones y rupturas que vuelven ambiguas las designaciones y los significados de los pronombres personales. Estos elementos deícticos, marcas del acto de enunciación, al ser ambiguos, problematizan el lugar desde el cual se habla -la perspectiva desde la que se construye la historia- y la procedencia de la voz que enuncia.

La *historia* narrada en este relato pone en escena a dos personajes, uno masculino y otro femenino, los cuales se arriesgan, hasta el borde de la misma muerte, a entablar un diálogo amoroso mediante *graffiti* plasmados en los muros de una calle. Las pinturas son borradas con la misma presteza con que son realizadas y con una violencia sólo equiparable en fuerza a la demanda de amor manifiesta en ellas. El terror y la represión dominan la ciudad. La prohibición ha desbordado todo límite: la anulación de las palabras (y de las imágenes) busca ser anulación de una realidad. Borrar el signo es matar la cosa. En el espacio regido por el terror y la censura, como en ningún otro lugar, los signos potencian su efectividad y su fuerza expresiva. Los signos son perseguidos y borrados como perseguidos y desaparecidos serán sus supuestos autores. Las reglas del terror son explícitamente difusas y este desconocimiento vuelve inermes a quienes lo padecen. La permeabilidad y ambigüedad del terror es el terreno movedizo y vertiginoso en que están instalados los personajes de esta historia.

El sigilo y todas las precauciones no bastan para eludir la captura: la mujer es detenida, torturada y devuelta a un lúgubre

refugio donde sólo le queda aguardar el fin. En esta situación límite, ella evoca la historia de ese encuentro amoroso nunca realizado, sólo plasmado de manera efímera y anónima en los graffiti. Pero la posibilidad de contar esta historia tejida con suposiciones y recuerdos será, para el personaje, la posibilidad de recuperar el espacio de su voz y de su memoria en un último intento por no sucumbir ante la degradación de la tortura, el terror y la muerte.

"Graffiti" puede leerse, entonces, como un relato acerca del ejercicio de la palabra, de la expresión, en los resquicios de la censura. El texto se presenta como el despliegue del discurso interior de un personaje que evoca y elabora una historia en la cual el terror, el absurdo, el amor y la violencia se entretajan en el juego riesgoso de imágenes y palabras.

La función del narrador, aquí, es poner al descubierto la conciencia de un personaje en el acto de evocar e imaginar una historia en la cual él mismo ha tomado parte. Todo el texto es, digamos así, discurso del personaje, no se oye la voz del narrador. La voz narrativa se ha desplazado y la verbalización de la historia corre por cuenta de un personaje. ¿Cómo entender, entonces, la segunda persona pronunciada, o más bien pensada, por el personaje? ¿Se trata de un desdoblamiento de su propia conciencia? ¿Es un personaje dirigiéndose a otro mentalmente evocado?

Veamos las primeras frases en segunda persona:

...te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo, lo atribuiste a una casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencionado y entonces lo miraste despacio.

Al inicio del relato, la utilización de la segunda persona gramatical pareciera sugerir un desdoblamiento del "yo" del personaje masculino que se refiere a sí mismo como "tú", en una suerte de diálogo interior con su conciencia.

Sin embargo, el final del relato va a trastocar esta pauta de lectura al dar lugar a la aparición de una primera persona en función de la cual cambian el lugar del cual procede la voz y la perspectiva desde la que se modela la historia:

Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad

Esta primera persona, una de las representaciones, en el enunciado, del personaje que evoca la historia, se enlaza con la primera persona que da inicio y enmarca el relato:

Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, *supongo* que te hizo gracia"...

[...]

y a veces, así como *había imaginado* tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos. (Las cursivas son nuestras.)

Los verbos marcados con la primera persona ("suponer" al principio, "imaginar" al final) no sólo encuadran formalmente el relato (caracterizado por el predominio de la segunda persona), sino que definen el estatuto de lo narrado como algo "supuesto", "imaginado". Estos verbos (suponer, imaginar) abren un espacio de enunciación (ficción dentro de la ficción) en el cual varias reglas pueden quedar suspendidas, y nada impide a ese "yo" que supone e

imagina, salirse de sí y ubicarse en la conciencia del "tú", para focalizar toda la historia desde la perspectiva visual y valorativa del otro. Tampoco se trata, de manera estricta, entonces, de un diálogo interiorizado que el "yo" le dirige a un "tú" evocado en su conciencia. Aquí el "tú" designa, de manera ambigua, al personaje masculino en tanto supuesto actor de los hechos y remite al personaje femenino en tanto éste proyecta su propia visión de la historia en la visión del otro.

Si bien la voz que supone e imagina proviene del "yo", del personaje femenino, el ángulo de focalización, de visión de la historia está ubicado en el "tú", en el personaje masculino. Desde la expresión de estados de conciencia del "tú", de actos realizados en soledad, hasta la evocación espacial de las escenas, todo en la historia está construido desde la perspectiva del otro:

Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez. Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla (...) Fue un tiempo de contradicción insoportable.

...en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca, como otro dibujo sonoro,...

...su bulto te protegió y viste la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran.

Voz y visión provienen de lugares diferentes. La voz tiene su fuente en el "yo", la visión en el "tú". A su vez, la voz que proviene del "yo" e instala al otro como "tú" crea a un tercer personaje al cual le asigna la tercera persona:

...la admiraste, tuviste miedo por ella... Casi en seguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta. (Las cursivas son nuestras.)

Ese "yo" que supone e imagina se involucra en la historia que construye como "ella", otra de las representaciones, en el enunciado, del personaje que evoca la historia: "ella" es "yo".

Podríamos hablar entonces de tres modalidades de representación del personaje en su propio discurso:

1) El "yo", cuya conciencia el narrador pone al descubierto, se representa a sí mismo en su función de "suponer" e "imaginar", como "yo", a través de los verbos que aluden explícitamente al acto discursivo realizado (suponer, saber, imaginar).

2) El "yo" que enuncia se instala en la conciencia del "tú", construyendo, desde allí, a modo de proyección, una perspectiva visual y valorativa de la historia.

3) El personaje femenino que asume el lugar de sujeto de la enunciación, el "yo", se representa como "ella", en tanto actor que participa en los sucesos narrados.

Decíamos que a lo largo del relato asistimos solamente al discurso del personaje, la voz del narrador no se oye, éste se limita a mostrar, a poner al descubierto la conciencia del personaje. El relato, entonces, presenta un acto de enunciación compuesto: el del narrador, que destina como historia el acto discursivo del personaje, a un narratario, y el del personaje, que evoca e imagina para sí su propia historia. Este acto discursivo del personaje pone en juego, en el enunciado, a dos actores designados mediante los pronombres "tú" y "ella", y en el nivel de

la enunciación, señala el lugar de un "yo", sujeto del acto discursivo de suponer e imaginar una historia dirigida a sí misma.

Haciendo una representación gráfica del acto de enunciación del personaje tal como lo hemos descrito, según el juego de los pronombres personales, tendríamos:

<i>Relato</i> yo-tú-ella	<i>Situación narrativa</i> YO-YO
	<i>Historia</i> tú-ella

El personaje que recuerda e imagina, entonces, se representa en su discurso (en el relato) como "yo" cuando alude al acto discursivo que realiza (suponer, saber, imaginar) y como "ella", cuando se refiere a sí mismo como actor participante de los hechos en la historia. Además, el "yo" se proyecta en el "tú" pues el foco o ángulo de visión se instala en el "tú" de la conciencia del otro y desde allí organiza la historia.

Ahora bien, nos preguntamos, ¿por qué el "yo" debe salirse de sí y ubicarse en la perspectiva del "tú" para construir la historia?, ¿por qué, para hablar, tiene que instalarse en el lugar del otro y nombrarse mediante el pronombre de tercera persona?, ¿qué efectos tiene sobre el sujeto de la enunciación esta ruptura, esta escisión?

Cuando el personaje que adopta el papel de sujeto de la enunciación debe aludir a sí mismo como actor en la historia, lo

hace bajo la forma del pronombre de tercera persona: ella, como si el que hablara fuera otro. Al salirse de sí, entonces, puede verse y reconocerse desde la perspectiva del otro, del que aparece bajo la forma de "tú". El personaje se otorga, de esta manera, un lugar privilegiado como objeto de la mirada y del deseo del otro, y configura al "tú" como amante y a "ella" como amada.

Tal movilidad de los pronombres personales por la cual puede decirse que, en este relato, "yo" es "ella" y, en cierto modo, "yo" es "tú", y también "yo" es "yo", produce, como en un juego de espejos, un intercambio o fusión entre mirar y ser mirado, y entre hablar y escuchar. El sujeto del "mirar" (del acto de enunciación del personaje) es objeto mirado en su propio enunciado, así como el sujeto del "hablar" (de la enunciación del personaje) es a la vez el sujeto que recibe ese eco del hablar y se instala como el que escucha sus propias palabras, o más bien, como el destinatario de sus propios recuerdos y fantasías.

No se trata de simples desdoblamientos: entre quien mira su propia imagen y la imagen mirada se interpone un tercer elemento, el espejo, el cual está lejos de ser un elemento neutro. Como así también, en el discurso dirigido a sí mismo, entre quien habla y quien escucha, se interpone la palabra, la cual dista mucho de ser transparente. El espejo y la palabra representan más que reflejan, construyen más que copian. El espejo y la palabra están en el lugar del otro: mirarse es ubicarse en un lugar excéntrico, afuera, en el lugar que el otro puede ocupar, sólo así puede el sujeto ser objeto de su propia mirada, pasando por la perspectiva del otro. De manera

análoga, hablarse es también ubicarse en un lugar excéntrico, es efectuar un desplazamiento, un traslado que va desde la fuente hacia la recepción atravesando la densa capa del discurso, por cuyo efecto el que escucha ya no es el mismo que quien habla.

El mirar y el hablar entran en juego, en el nivel de la historia, como actividades sustitutivas una de la otra y también como complementarias. El diálogo entre "tú" y "ella" se realiza mediante los *graffiti*, los cuales a su vez son transpuestos en descripciones e interpretaciones, esto es, la mirada se vuelca en palabras y éstas, a su vez, reenvían a las imágenes:

Una noche viste su primer dibujo solo, lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garage, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte.

A la descripción somera de los trazos le sigue la interpretación: el dibujo "vale" como un pedido, una llamada. Ante la censura de la palabra, la imagen ocupa su lugar, aunque de manera desplazada, para intentar zafarse, por unos instantes, del blanco de la censura. Pero los *graffiti* no sólo son vehículo de un diálogo entre "tú" y "ella", más que eso evocan una práctica transgresora en el terreno de la pintura, por la cual el texto pictórico (desde las inscripciones en las murallas de Pompeya hasta los *graffiti* modernos de Dubuffet) se impone a la mirada pública, volviéndose un texto colectivo al presentarse como anónimo. Los *graffiti* más allá de ser vehículo de un mensaje, se señalan, se muestran a sí mismos como una forma expresiva cuya sola presencia

denuncia un estado en que la prohibición y la represión domina la vida social e individual. Por ello tampoco la imagen escapa a la censura, más allá del significado inocente que pudiera atribuírsele (... "si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo los hubieran borrado entre palabrotas y amenazas"), los *graffiti* evocan otros *graffiti* cuya emergencia crea un espacio expresivo que franquea los límites establecidos subvirtiendo normas y valores.

Aquí, por una parte, se mira y se habla desde lugares excéntricos, y por otra, la mirada ocupa el lugar de la palabra y ésta, a su vez, el lugar de la mirada.

Estos constantes desplazamientos (tematizados en la mirada siempre oblicua de que son objeto los *graffiti* y en la segunda persona que focaliza el relato) podrían agruparse en tres tipos:

1) Desplazamiento focal: es habitual que la instancia portadora de la voz sea también la portadora de una perspectiva, de un ángulo visual. Aquí, como ya hemos visto, hay una ruptura entre voz y visión, quien ve no es quien habla.

2) Desplazamiento verbal: en una historia evocada por alguien que ha intervenido en ella, es habitual que el sujeto de la evocación se represente a sí mismo mediante el pronombre de primera persona; en cambio aquí, el personaje que recuerda su historia se representa, como vimos, mediante tres pronombres: yo, tú y ella.

3) Desplazamiento comunicativo: al referirse la historia a sí mismo mediante un discurso interior, el traslado de la emisión a la recepción altera al sujeto, pues quien profiere la historia se

asigna a sí mismo un lugar diferente al que ocupó cuando fue actor de los acontecimientos: de sujeto de deseo se vuelve objeto de deseo, obtiene un lugar privilegiado en relación al otro.

Este acto discursivo realizado por el personaje es puesto en escena por el narrador, el cual carece de voz (la verbalización de la historia corre por cuenta del personaje) pero mantiene su función de destinar, esta introspección realizada por el personaje, en forma de historia, para un narratario. Se trata de un narrador virtual cuyo papel es mostrar al personaje en el ejercicio discursivo de imaginar, suponer y evocar. Este narrador virtual se dirige a un narratario también virtual, en la medida en que carece de señales que lo identifiquen. El narratario es apelado virtualmente en tanto destinatario presupuesto por el narrador, el cual descubre la conciencia del personaje ante un oyente que sabrá percibir como relato la introspección del personaje.

Podríamos representar el acto de enunciación compuesto implicado en "Graffiti" de la siguiente manera:

Relato (sin voz)	<i>Situación narrativa</i> YO-TU		<i>Sit. narrativa</i> YO-YO
	<i>Historia</i> ELLA	Relato yo-tú-ella	
destinación del narrador		verbalización del personaje	

El acto de enunciación asume, en este relato, las siguientes características: de los dos rasgos propios de la figura del narrador, la destinación y la verbalización, conserva sólo el primero; el narrador, decíamos, pone al descubierto la introspección de un personaje, frente al narratario, el cual percibe como relato tal acto de conciencia; pero la verbalización corre por cuenta del personaje -el narrador carece de voz-, por lo tanto, no hay discurso explícito del narrador, se trata de un narrador virtual. La historia que el narrador destina al narratario es el acto discursivo del personaje femenino.

Este último se caracteriza por diversos desplazamientos pronominales (focal, verbal y comunicativo) presentes en todos los niveles: en el relato, aparecen las tres personas gramaticales como representaciones diversas del "YO"; en el nivel de la situación narrativa, el YO se dirige a sí mismo instalándose en el lugar del otro, del interlocutor; y en el nivel de la historia, "tú" y "ella" son los personajes actores de los acontecimientos evocados.

Este acto de enunciación compuesto, repartido entre narrador y personaje, crea una situación narrativa compleja: el narrador ni desaparece ni se confunde con el personaje, si bien le cede la verbalización él conserva su función de destinador del acto discursivo del personaje. El caso del narrador virtual, que este relato actualiza, evidencia la presencia del modelo canónico del relato en la base de todas las transformaciones de la situación narrativa.

CAPÍTULO 2

ARTICULACIÓN DE HISTORIAS Y DE SITUACIONES NARRATIVAS

2.1. Tipos de relación entre historias y situaciones narrativas

Aquello que reconocemos como un relato por presentar las características ya mencionadas (esto es, un discurso que implica la narración de acontecimientos que un narrador destina a un narratario) y que percibimos como una totalidad organizada y coherente, puede tener una estructura simple -comprender en una sola historia todos los acontecimientos- o bien presentar una estructura compleja -es decir, comprender varias historias relacionadas de manera diversa, cuya articulación configura el universo de ficción del texto.

Esta complejidad del relato puede presentarse en el nivel de la *historia* o en el nivel de la situación narrativa: un relato puede implicar, entonces, o bien historias diversas (en el marco de la misma situación narrativa) o bien situaciones narrativas diversas (que tomen a su cargo la narración de la misma historia o que introduzcan varias historias).

Una precisión se hace necesaria. Una historia no es simplemente una serie de acontecimientos sino que comporta siempre micro-historias o secuencias de funciones, en el sentido que Bremond (1982: 101-123) le asignaba a este concepto, esto es, una tríada con sus fases de virtualidad de un proceso, actualización y

cierre. Una historia puede comprender sólo una secuencia elemental o bien puede incluir varias que se combinan y forman secuencias complejas. El modelo de la estructura lógica del relato elaborado por Bremond se propone dar cuenta de las articulaciones posibles de acontecimientos en el interior de una historia. Asimismo Greimas, al trabajar en el nivel de la sintaxis narrativa, describe el encadenamiento de estados y transformaciones en términos de programas narrativos que suponen fases diversas -manipulación, competencia, performance, sanción- y que, a su vez, pueden establecer distintos tipos de relaciones; de ese modo, una historia puede ser descrita como una articulación de programas narrativos.¹

Sin desconocer la forma compleja que pueden asumir los acontecimientos en el interior de una historia, quisiéramos referirnos no a la configuración de las unidades narrativas en el interior de una historia sino a la relación posible entre diferentes historias. En el nivel de la historia, dos formas de articulación son posibles: a) relación por *paralelismo* (ya sea por analogía o contraste), y b) relación por *convergencia*.

Pertenecen al primer tipo los relatos que articulan historias con una sintaxis narrativa independiente: la secuencia lógica de una no incide en la organización lógica de la otra. Esta relativa autonomía puede estar enfatizada por la presencia de universos temporales y/o espaciales diferentes, y por actores diferentes.

¹ Véanse las entradas "programa narrativo" y "narrativo (recorrido)" en A. J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982 [1979].

Las rupturas temporales y espaciales por sí solas, así como la diversidad de actores, no bastan para marcar fronteras entre historias: consideraremos que un relato articula historias diversas cuando éstas son, desde un punto de vista lógico, relativamente autónomas unas de otras.

En consecuencia, un relato puede desarrollarse en tiempos diversos y constituir una historia única. Así, por ejemplo, la novela *Pedro Páramo* presenta dos conjuntos de acontecimientos que difieren por la distancia temporal que separa a un conjunto de otro (lapso que se extiende desde la muerte de Pedro Páramo hasta la llegada a Comala de Juan Preciado); esta distancia transforma también el espacio. Sin embargo, una reconstrucción cronológica de los acontecimientos nos permite situarlos a todos como sucesos de una misma historia, que se inicia con los primeros años de la adolescencia de Pedro Páramo, en los que evoca constantemente a Susana, y finaliza con un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea acerca de la muerte de Susana.

De manera análoga, los espacios diversos no necesariamente marcan diversidad de historias. En "El otro cielo", de Julio Cortázar, la narración se desliza con naturalidad del Pasaje Güemes, en Buenos Aires, a la Galerie Vivienne, en París. Sin que haya ruptura alguna en la temporalidad de la historia, ésta se desarrolla linealmente articulando una conversación del protagonista con Irma, en la sala de su casa en Buenos Aires, con un paseo por la Galerie Vivienne. Los pasajes o las galerías cubiertas, espacio predilecto del protagonista, constituyen otro

mundo con "otro cielo" y son un espacio continuo, sin fronteras, tránsito a otra realidad en la que las distancias se anulan y donde las semejanzas acercan. El mundo cotidiano del corredor de una Casa de Bolsa en Buenos Aires está más "lejos" del Pasaje Güemes, que éste de la Galerie Vivienne. Los sucesos que tienen lugar en uno y en otro pasaje, así como lo que acontece en la casa del personaje en Buenos Aires o mientras él mismo deambula por las calles de París, son parte de una misma historia cuya continuidad está asegurada por una sintaxis narrativa única que encadena en una misma secuencia lógica los acontecimientos ocurridos en ambos espacios.

Hablaremos, entonces, de relación por *paralelismo* cuando las historias articuladas tienen una relativa autonomía sintáctica y presentan semejanzas o contrastes en alguno o varios aspectos (el de las acciones, de los actores o de las circunstancias espacio-temporales). Así, en "Todos los fuegos, el fuego", de Julio Cortázar, se entrelazan dos historias análogas: la historia del espectáculo de luchadores en una arena de circo que un procónsul ofrece, con placer perverso, a su esposa, y la historia del engaño amoroso que, con una semejante sensación de placer, la nueva amante de Roland devela a su anterior mujer. Ambas historias, con una sintaxis independiente, distantes en tiempo y espacio -una situada en los tiempos de florecimiento del imperio romano, en el marco de una sociedad "bárbara", la otra, en una ciudad contemporánea, propia de una sociedad "civilizada"- presentan una serie de semejanzas en las acciones y en los actores: el triángulo amoroso,

el placer del daño, el trágico final que envuelve en un mismo fuego, por encima de las voluntades mezquinas, perversas o inocentes, a todos los actores.

La relación por *convergencia* se establece en los casos en que la historia principal se alimenta de otras historias que confluyen en la principal, con la cual comparten acciones, actores y/o circunstancias espacio-temporales. Se podría citar la novela *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, como un ejemplo de articulación de historias por *convergencia*: las diversas historias -de don Fermín, de Amalia, de Ambrosio, de Cayo Bermúdez, de Hortensia- convergen, en diversos momentos, en la historia principal de Santiago Zavala, que éste evoca en la conversación sostenida con Ambrosio, cuando ambos, después de varios años, se encuentran en la fonda "La Catedral".

La relación por *convergencia* implica un grado menor de autonomía de las historias relacionadas, dado que hay una incidencia lógica (en algún momento del relato) de una historia sobre otra.

Ambos tipos de articulación, por *paralelismo* y por *convergencia*, pueden reunir tanto historias pertenecientes a un mismo mundo posible, con el mismo estatuto de existencia, como historias ubicadas en mundos posibles diferentes, con un estatuto de existencia diverso. En este último caso, las historias relacionadas pueden comparar o hacer converger los mundos de la "realidad" y la ficción, la vigilia y el sueño, un mundo real y un mundo hipotético, etc.

Estos dos tipos de articulación de historias considerados se refieren a relaciones entre historias enmarcadas en la misma situación narrativa. Pero un relato puede contener diversas situaciones de enunciación.

En el nivel de la situación narrativa, éstas pueden articularse según dos formas: a) por *coordinación o yuxtaposición*, y b) por *subordinación*.

La relación por *coordinación o yuxtaposición* comprende, por una parte, aquellos casos en los cuales diversas situaciones narrativas son presentadas sucesivamente para tomar a su cargo la narración de una misma historia; y, por otra, aquéllos en los cuales diversas situaciones narrativas conllevan diversas historias. Quiere decir entonces que no siempre la aparición de nuevas situaciones narrativas implica la narración de historias diferentes; a menudo se emplea esta modalidad de coordinar o yuxtaponer situaciones narrativas para narrar una misma historia. Así, en "El hombre", de Juan Rulfo, la historia es contada en el marco de dos situaciones narrativas diferenciadas por un blanco en el texto: la primera se caracteriza por presentar un narrador explícito que intercala su discurso con el de los dos personajes, el perseguidor y el perseguido, mientras que la segunda es presentada por un narrador virtual que pone en escena a otros personajes, el borreguero -por boca del cual se completa la única historia que contiene el relato- y el "licenciado", ante el cual realiza su declaración. Ambas situaciones narrativas están yuxtapuestas pues no hay un nexo explícito que las articule en el

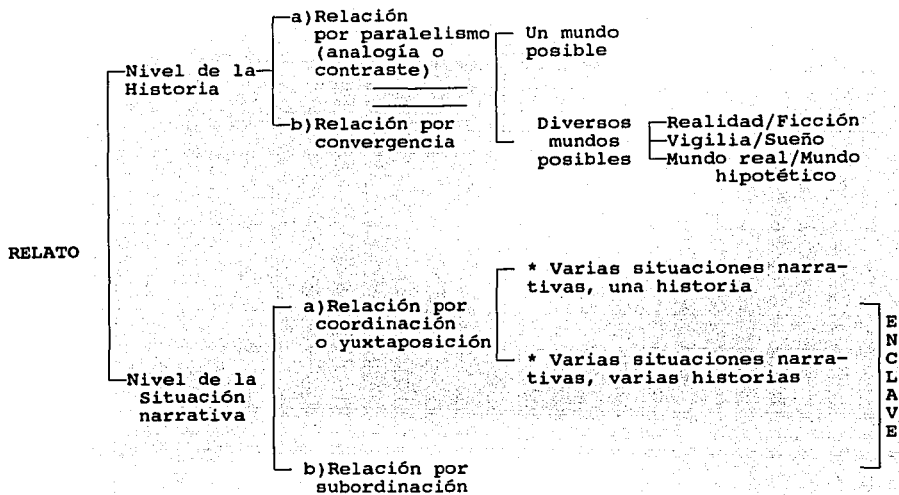
marco de otra situación narrativa, único lugar en el que podría hacerse explícita la relación entre enunciaciones diversas.

Otras veces, en cambio, la coordinación o yuxtaposición de situaciones narrativas conlleva la narración de historias diferentes.

La relación por *subordinación* implica siempre una transformación de papeles, pues el actor de una historia primera se convierte en narrador de una historia segunda, lo cual puede reiterarse y dar lugar a varios niveles narrativos. Este modo de articulación, por su complejidad, será descrito de manera detallada en el siguiente apartado.

Tanto las relaciones por coordinación o yuxtaposición como las relaciones por subordinación, en las que están involucradas siempre varias situaciones narrativas, implican un enclave, sea éste explícito o implícito, es decir, una inserción en una situación comunicativa ubicada en un nivel narrativo diferente. Para coordinar, yuxtaponer o subordinar situaciones narrativas es necesario que éstas estén comprendidas en otra enunciación que las englobe.

Los modos de articulación de historias posibles de realizarse en el relato podrían representarse mediante el siguiente esquema:



2.2. Las relaciones por subordinación

Al abordar la cuestión de la "voz" narrativa, en su estudio sobre el "Discours du récit" incluido en *Figures III*, G. Genette (1972) considera que uno de los aspectos que permiten analizar la instancia narrativa del relato es, además del "tiempo de la narración" y la "persona", el de los "niveles narrativos".

Por "niveles narrativos" Genette entiende aquellos componentes inherentes al relato en tanto enunciado verbal: el nivel de la historia y el de la situación narrativa o narración, los cuales son realizaciones específicas de los dos niveles lingüísticos reconocidos por Benveniste, enunciado y enunciación.

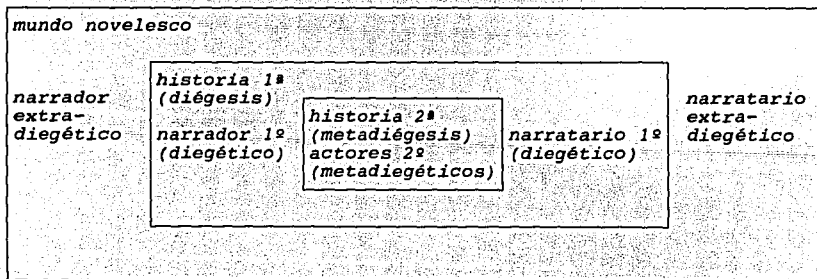
Genette afirma que ..."todo acontecimiento narrado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquél en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato." (1972: 238) Por lo tanto, en todo relato, mínimamente hay dos niveles: la historia contada o el nivel *diegético* y la situación narrativa que la sostiene o nivel *extradiegético*. Estos niveles se refieren a la configuración general del discurso narrativo y no aluden a las características específicas que puede tener el narrador en un relato. Ya sea que la verbalización, por ejemplo, corra por cuenta de un personaje que se nombra mediante el pronombre de primera persona, ya sea que la función de verbalización esté a cargo de un narrador que alude a los personajes en tercera persona, en ambos casos -si están ubicados en un primer relato- se hablará de *narrador extradiegético*, dado que lo que cuenta es el hecho de estar ubicados en el nivel de la primera enunciación del relato.

Si un personaje del nivel diegético, correspondiente a un relato primero, se transforma en narrador o narratario, autor o lector, de un relato segundo, entonces, esta segunda enunciación surgida del nivel diegético y realizada por figuras diegéticas dará lugar a una segunda historia ubicada en un nivel *metadiegético*. De manera análoga, si un personaje del nivel metadiegético asume alguna función narrativa y abre una nueva situación de enunciación, ésta, correspondiente a un nivel metadiegético, dará lugar a una

tercera historia que se ubicará en un nivel *meta-metadieético*, y así sucesivamente.²

Genette enfatiza el hecho de que ... "el carácter eventualmente ficticio de la instancia primera no modifica esta situación como tampoco el carácter eventualmente 'real' de las instancias siguientes" (1972: 239). El narrador de un relato primero puede presentarse como autor ficticio, esto es, ser un narrador-autor, y este hecho no le impide ser considerado "extradieético", así como el narrador de un segundo relato puede representar a un personaje histórico o real y ese hecho no altera su carácter de "intradieético". Quiere decir, entonces, que los niveles

² Esta subordinación de situaciones narrativas ha sido conceptualizada tradicionalmente como "relato enmarcado". J. Lintvelt proporciona un esquema de presentación del modelo de relato enmarcado basado en el esquema que W. Schmid realiza para dar cuenta de las instancias de la obra literaria (autor/lector concretos; autor/lector abstractos; narrador/lector ficticio; personaje/mundo citado) y en los conceptos de G. Genette. Reproducimos aquí su modelo, el cual muestra de manera clara la subordinación de situaciones narrativas:



Si bien el modo de representación gráfica elegido por Lintvelt deja visualizar claramente las relaciones de subordinación, nosotros hemos preferido otra modalidad (véase nuestro cuadro siguiente) que nos permite incluir el texto necesario en cada recuadro. J. Lintvelt. "Modèle discursif du récit encadré. Rhétorique et idéologie dans les *Illustres Françaises* de Robert Challe." *Poétique*, 35, 1978: 355.

narrativos son independientes del carácter ficticio o real de las entidades implicadas en un relato.

Además, no necesariamente el primer relato es asumido por un narrador-autor y su discurso concebido como obra literaria, ni siquiera debe ser presentado forzosamente como texto escrito. El narrador de un relato primero, y es lo más frecuente, puede narrar la historia como un hecho real y hacerlo no mediante la escritura sino por medio de su voz, como si fuera un texto oral.

A su vez, el segundo relato no necesariamente se presenta como un texto oral, sino que puede adoptar cualquiera de las formas de la escritura o de un discurso interior -ni oral ni escrito.

La proliferación de niveles en el texto puede producir un juego de variadas relaciones entre las historias. Así la novela *El garabato*, de Vicente Leñero, presenta una multiplicación de situaciones narrativas en el marco de las cuales se narran, de diversa manera, historias diversas. Dejando a un lado la portada de la novela en la cual figura el título y el nombre del autor, el relato se inicia con una carta dirigida a Vicente por un tal Pablo Mejía. Este primer relato, sostenido por un narrador virtual, extradiegético, presenta a un personaje Pablo Mejía, el cual escribe una carta, dirigida a Vicente. La historia de este primer relato es verbalizada mediante el acto discursivo que realiza el personaje. Por la carta sabemos que Pablo Mejía, quien la suscribe, es autor de la novela que está a punto de publicarse por intervención de Vicente. Además, se incluyen datos sobre el autor y un breve comentario crítico de la novela, para la solapa del

futuro libro. No puede omitirse el hecho de que el destinatario de la carta lleva el nombre de Vicente (el del autor real de la novela) y de que hay alusiones a su obra como escritor. Digamos que el autor real aparece ficcionalizado como destinatario de la carta de Pablo, esto es, transformado en personaje con el mismo estatuto de existencia que su destinador. Este primer relato enmarca al siguiente al presentar en su nivel diegético la figura del personaje que dará lugar a una nueva situación de enunciación.

Finalizada la carta aparece una portada de novela con el título "El garabato", precedido por el nombre de su autor, Pablo Mejía. Se abre una nueva situación narrativa, la cual, en tanto anuncia una comunicación literaria, presenta una estructura doble, como discurso del autor y como discurso del narrador. Por una parte, el autor, Pablo Mejía, es destinador de una novela dirigida a un virtual lector, y por otra parte, en el interior de la novela, un narrador virtual presenta a un personaje, Fernando J. Moreno, que cuenta sus vicisitudes de afamado crítico literario y frustrado escritor, a un narratario también virtual. Esta doble situación de enunciación podría considerarse, en su conjunto, como un relato segundo enmarcado por el relato primero constituido por la carta, de la cual se desprende el personaje que sostiene la enunciación literaria del relato metadieético. A su vez, Fernando J. Moreno, personaje de la primera novela, cuenta, entre otras acciones, que comienza a leer, con el fin de emitir un juicio crítico, la novela de un joven escritor. E interrumpe su historia para ir intercalando las páginas de la novela que lee, la cual lleva por título "El

garabato", novela cuyo autor es Fabián Mendizábal. Nuevamente se abre una situación narrativa doble por tratarse de una enunciación literaria: Fabián Mendizábal, en tanto autor, escribe la novela para un supuesto público, y, en la novela, un narrador explícito relata la historia de un joven estudiante que se ve envuelto involuntariamente en una trama de persecuciones y temores inciertos, ignorante de las causas que lo han transformado en víctima del terrible acoso. Esta segunda novela puede ser vista, en conjunto, como un tercer relato que se ubica en un nivel meta-metadieético. De manera esquemática, podría representarse así:

RELATO 1º (carta)	nivel extra-diegético		nivel diegético		
	SITUACION NARRATIVA (Nr. virt. Verb.:Pablo Vicente Nrio.virt.)	RELATO 2º (Novela 1º)	SITUACION NARRATIVA (Pablo/autor-lector virt.) (Nr. virt. Verb.:fernando Nrio. virt.)	nivel meta-diegético	
	HISTORIA (Pablo presenta su novela)		HISTORIA (historia de Fernando J.M., lectura de la novela de Fabián)	RELATO 3º (Novela 2º)	SITUACION NARRATIVA (Fabián/autor-lector) (Nr. explícito Nrio. virtual)
	nivel diegético		nivel metadieético		nivel meta-metadieético

En la novela, las historias van surgiendo una de la otra y siempre la que antecede incluye un comentario de la que prosigue, así, la carta evalúa la primera novela y ésta, a su vez, enjuicia a la segunda. Aquí los niveles están claramente delimitados pues se subordinan historias que pertenecen a universos autónomos y no hay ambigüedades ni deslices de uno a otro mundo.

Ahora bien, ¿cómo explicar aquellos casos en que las situaciones narrativas presentan alguna ambigüedad o bien las fronteras entre mundos diversos no son respetadas?

Genette considera que toda transgresión que implique un tránsito de uno a otro nivel constituye una *metalepsis*: ... "toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente, como en Cortázar, produce un efecto de extrañeza, ya sea cómico [...] ya fantástico. Nosotros haremos extensivo a todas estas transgresiones el término de *metalepsis narrativa*." (1972: 244) En consecuencia, se considerarán *metalepsis* tanto aquellas transgresiones que implican la intrusión de la instancia narrativa en la diégesis (por ejemplo, narradores que "aprovechan" que sus personajes están involucrados en alguna acción para hacer una descripción, como si el tiempo de la narración fuera simultáneo al de la historia), como así también el paso de una a otra historia enmarcadas en situaciones narrativas diversas (así, por ejemplo, un personaje que escapa de un cuadro para integrarse a otra historia, o que surge del público para incorporarse a una escena teatral). En este segundo caso la

metalepsis se da entre historias enmarcadas en situaciones narrativas diferentes; en el anterior se manifiesta dentro de la misma situación narrativa.

Estas transgresiones ponen en evidencia que las fronteras entre posibles universos no son tan rígidas. Al haber cierta permeabilidad de un mundo hacia otro los límites se tornan tan lábiles que la narración puede deslizarse casi imperceptiblemente de uno a otro universo. La novela *Fuga, hierro y fuego*, de Paco Ignacio Taibo I, presenta una estructura ambigua de niveles y las situaciones narrativas implicadas no están claramente delimitadas. Fácilmente el lector percibe que se cuentan dos historias: la historia del motín de 1772 de las monjas apasionadas de Puebla y la vida del escritor de una novela sobre el mencionado motín. Ambas historias pertenecen a mundos posibles diversos: la primera, al mundo de la ficción -aunque los hechos se basan en acontecimientos históricos-, dado que se trata de la escritura de una novela; la segunda, se presenta como la vida cotidiana del personaje-escritor, su mundo "real". Pero estos límites no son respetados: las constantes interferencias entre vida y obra crean una zona fronteriza de narración en la cual se funden las historias de modo tal que el lector sólo llega a conocer algunos fragmentos de la novela que el personaje dice estar escribiendo mezclados con los acontecimientos de la vida del personaje-escritor. Diríamos que toda la novela, esta vez la del autor, presenta a un personaje en el trance de escribir una novela, para lo cual realiza determinados ritos, se asesora, se recluye, junta materiales (datos históricos,

edictos, cartas, corrido), unas veces escribe y otras graba, lee, se informa. Pero la historia de la novela a tal punto ha penetrado en su vida que las frases que leemos funden constantemente ambas realidades.

Veamos algunos pasajes para observar primero las interferencias entre vida y obra:

Lupe y yo nos imaginamos a la monja perdida en la oscuridad de la celda, inmóvil y rencorosa, [...] Lupe y yo caminamos bajo las arcadas como gatos expulsados del paraíso cotidiano y no nos atrevemos a entrar (pp. 54-55)

Así que subieron sus dos amigos y entraron en una habitación y allí se quedaron.

Hoy pensaba intentar la entrada en la celda de sor María Magdalena, pero esta irrupción me hizo desistir.

Ahora recuerdo que dejé al obispo en su carruaje y al cura Ortega trotando a pie por las calles de la ciudad. (pp. 61-62)

Las primeras frases reúnen en un mismo sujeto a un personaje de la novela, Lupe, y a un "yo" identificable con un testigo de los hechos, figura del escritor cuya compenetración con la historia le otorga el carácter de "testigo" más que de conocedor indirecto de los sucesos. El tema de la entrada en la celda de la monja ("...no nos atrevemos a entrar", "Hoy pensaba intentar la entrada en la celda [...] pero esta irrupción me hizo desistir.") se presenta ambiguamente como un temor compartido con el personaje y también como una dificultad narrativa.

La última frase citada referida al obispo y al cura Ortega, quienes han quedado suspendidos en el curso de una acción, es una

clásica metalepsis de autor, mediante la cual éste opera los acontecimientos que narra.³

La novela abunda en este tipo de transgresiones al punto que, más que percibir estos tránsitos constantes de un universo a otro, lo que se vuelve "norma" en el texto es esta narración realizada en una zona intermedia entre ambos mundos.

Además, para escribir la novela, este personaje-escritor, decíamos, se documenta. Y la información que recoge se inserta en el texto, unas veces como cita aparentemente textual, y otras, de manera ambigua, tamizada por el estilo del personaje-escritor:

Edicto: Por el que se prohíbe gravemente el que las mujeres de cualquier estado o calidad que sean vayan tan escotadas que descubran el pecho y el que entren en las Iglesias con velo transparente, gasa o nouselina. (p.30)

Las celdas: Una buena celda consta de varias recámaras en algunas de las cuales viven las criadas y en otras las niñas recogidas. La celda tiene camas amables, cortinas, alfarería y fogón para el invierno. Tiene una mesa para reuniones y tapetes traídos desde España por manos piadosas; las paredes están cuajadas de flores de migajón y estampas con santos y santas que miran hacia el cielo ladeando la cabeza; se ven platos decorados por lejanas manos orientales y platonos resplandecientes. Cada celda ofrece la dignidad y estilo de la familia de la monja, porque fueron las familias quienes construyeron estas celdas y pusieron en ellas su toque de pío orgullo. Las familias de Puebla están representadas en estas celdas por detalles que pudieran no decir nada a los ojos profanos. (pp. 36-37)

Cada tanto se intercalan en el texto descripciones, notas, otros textos, que remiten a algún tema mencionado por el narrador. A veces, como en la cita del edicto, el texto insertado manifiesta claramente su procedencia de una voz diferente a la del narrador:

³ P. Fontanier define de la siguiente manera este tipo de metalepsis: "También será *metalepsis* el giro expresivo mediante el cual un escritor, un poeta es presentado o se presenta como autor de ciertas cosas que él no ha hecho sino contar o describir." (P. Fontanier. *Figurile limbajului*. Bucarest: Univers, 1977: 108.) Véanse también las definiciones citadas y los comentarios realizados por H. Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1985: 319-321.

son textos yuxtapuestos a los fragmentos de la novela que el personaje dice escribir. Otras, en cambio, a pesar de la ruptura sintáctica marcada formalmente por una especie de subtítulo que da inicio al fragmento insertado, se combina cierta voz neutral, diversa de la del narrador, con la voz de este último, realizando más una suerte de pastiche que una cita.

Ciertamente, las alusiones a otros textos constituyen, más que una característica accidental, un rasgo propio de la literatura.⁴ Esta trascendencia del texto, manifiesta de muy diversos modos, puede implicar, en ciertos casos, articulación de situaciones narrativas (como en la cita explícita, la nota, el epígrafe, los cuales son, por lo general, textos yuxtapuestos), mientras que en otros casos, se trata de la evocación temática o estilística de otros textos (como en la parodia y el pastiche).⁵

⁴ El interesante estudio que G. Reyes dedica al aspecto polifónico del texto literario, está realizado tomando como punto de partida el fenómeno de la citación como rasgo de una clase de textos entre los cuales figuran los textos literarios. Afirma la autora: "El carácter citativo del discurso es manifestación de uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos: la posibilidad necesaria de que un signo pueda repetirse, la iterabilidad. Posibilidad necesaria constitutiva de su ser signo. Un signo, para serlo, debe ser iterable. Esta observación parece obvia, pero no lo es tanto si se trata de dar un lugar teórico a los discursos ficticios. En efecto, los discursos ficticios, y con ellos el que aquí nos concierne, el literario, son exponentes de la iterabilidad lingüística, de la posibilidad y de la necesidad de que un signo, y por lo tanto una secuencia de signos, se repita, se re-produzca, 'citándose' a sí misma." (G. Reyes. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984: 43)

⁵ No nos detendremos en este tipo de relaciones que G. Genette incluye en la categoría general de "transtextualidad", en el marco de la cual distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad -la cita, el plagio, la alusión-, la paratextualidad -prefacio, epílogo, notas, epígrafes-, la metatextualidad -comentario, crítica-, la hipertextualidad -la parodia, el travestimiento, el pastiche- y la architextualidad -títulos o subtítulos que determinan el género: poesía, novela-. De estas cinco posibilidades de articulación de un texto con otros textos, el autor realiza un detallado análisis de las relaciones hipertextuales. (G. Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 [1982])

Hay relatos en los cuales algunos aspectos de la situación narrativa que enmarca la historia aparecen tematizados en el interior del discurso del personaje mediante enunciados que remiten no a los sucesos contados sino al acto de contarlos. Es el caso, por ejemplo, de los relatos en los que hay sólo discurso del personaje: el narrador cede la función de verbalizar la historia al personaje y se limita a mostrar a este último en el ejercicio de la palabra. El personaje puede, entonces, referir acontecimientos y también aludir al hecho de referirlos. Estas reflexiones y comentarios metatextuales son considerados por Genette (1983: 59) como un "enclave implícito": el narrador podría aparecer al final del acto discursivo del personaje y encuadrar la historia por él contada (de ahí que aquí hablemos de narrador "virtual" en estas formas dramáticas de representación, pues la función de destinar a otro -como relato- cualquier acto discursivo de un personaje es privativa de la figura del narrador y tal función es signo de una presencia virtual que puede, en cualquier momento, manifestarse).

Así, en "La herencia de Matilde Arcángel", de Juan Rulfo, el personaje que verbaliza la historia, Tranquilino Herrera, hace constantes alusiones a las circunstancias de su enunciación, a los interlocutores, al carácter oral de su relato, mediante frases como las siguientes:

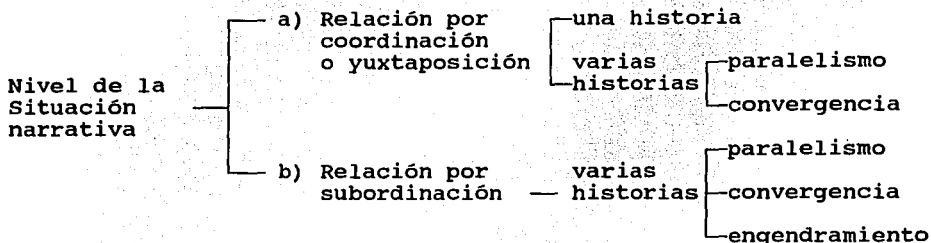
Era un hombrón así de grande, que hasta daba coraje estar junto a él [...] Y regresando a donde estábamos les comenzaba a platicar [...] Está bien que uno no esté para merecer. Ustedes saben, uno es arriero."

Las expresiones verbales que implican signos gestuales, la referencia a las digresiones del discurso, la apelación al saber de

los interlocutores, son todos comentarios, realizados por el mismo personaje, que remiten a su propia situación de enunciación. Pero tales comentarios no transgreden fronteras entre universos distintos, sólo vuelven explícito el acto comunicativo, que se transforma así en un acontecimiento más de la historia. Por eso el narrador no deja de ser extradiegético pues no hay un relato previo del cual forme parte como para que pueda afirmarse que se trata de un narrador intradiegético. En todo caso, hay una situación narrativa virtual en la que se encuadra el relato oral de Tranquilino, el cual es exhibido por un narrador virtual que puede llegar a manifestarse.

La articulación de situaciones narrativas conlleva la articulación de las historias implicadas por tales actos de enunciación. En consecuencia, son posibles los mismos tipos de relaciones previstos en el nivel de la historia; esto es, que las historias enmarcadas en diversas situaciones narrativas, ya sean estas últimas coordinadas, yuxtapuestas o subordinadas, pueden relacionarse por paralelismo -analogía o contraste- o por convergencia. Además, habría que incluir un tipo de relación específico de la subordinación de situaciones narrativas: relación por *engendramiento*, para dar cuenta de los casos en que las historias se articulan sólo por el acto narrativo (como en el ejemplo analizado de *El garabato*). A su vez, las historias pueden implicar, como se señaló previamente, uno o diversos mundos posibles. La relación por convergencia de historias que se desarrollan en mundos diferentes describe el caso de la metalepsis.

Podría completarse ahora el esquema del apartado anterior retomando solamente las posibilidades de articulación de varias situaciones narrativas:



2.3. Las relaciones entre historias en "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar

El efecto de asombro que la lectura de este relato produce en el lector podría resumirse en una frase: dos universos que la experiencia reconoce como discontinuos -el de la vida y el de la literatura- son presentados aquí como espacios continuos.

¿Qué procedimiento permite tal efecto? ¿Cómo articular el sentido de aquello que contradice incluso la experiencia de lectura? A estos interrogantes intentaremos ir dando respuesta.

El relato pone en juego dos historias, cada una de las cuales tiene una relativa autonomía sintáctica y se inserta en un universo con reglas diferentes: el de la vida cotidiana de un hacendado,

quien, en medio de sus ocupaciones, se solaza leyendo una novela, y el de la propia novela, con su trama y sus personajes.

Las acciones protagonizadas por el hacendado -viajar en tren, escribir una carta, discutir con el mayordomo, arrellanarse en su sillón favorito- giran alrededor de una acción principal que es la lectura de la novela: todas las acciones se citan en relación a esta última.

La historia narrada en la novela que lee el personaje está constituida por otro conjunto de acciones diversas de las anteriores, por pertenecer a un mundo con un estatuto de existencia diferente, al mundo ficcional de la literatura. Estas acciones refieren la planeación, por parte de una pareja de amantes, del asesinato del esposo de la mujer: el encuentro en la cabaña, las caricias, el repaso del plan, la separación, la carrera hacia el destino fijado, el puñal en la mano y la visión de la cabeza de la víctima. De estos actos de los personajes de la novela va teniendo conocimiento el personaje de la otra historia, a través de la lectura que realiza.

Desde el punto de vista de la historia como conjunto de acciones narradas el texto presenta dos mundos delimitados: el mundo "real" de la vida cotidiana de un hacendado, con sus diligencias y distracciones, y el mundo "ficcional" de la novela de intriga leída por el hacendado. Sin embargo, estas historias no conservan su autonomía: el final del relato va a enlazar al asesino de la novela con el lector de la misma, haciendo converger, de manera fantástica, ambos mundos.

Desde el punto de vista de las situaciones narrativas implicadas en el relato, varias observaciones son posibles. El hecho de que el personaje de un primer relato se transforme en lector de otro relato -la novela, con su propia enunciación implícita- hace que el texto se presente como una subordinación de situaciones narrativas.

Si dos situaciones narrativas están subordinadas, entonces, el narrador del primer relato (referido al mundo "real" del hacendado), es un narrador extradiegético. Los personajes y acontecimientos de su historia se ubicarán, por tanto, en el nivel diegético. Podríamos caracterizar a este primer narrador según el modo como se manifiesta: se trata de un narrador explícito que alude al protagonista en tercera persona y narra los hechos en tiempo pasado (utilizando, en un primer momento del relato, preferentemente, el pretérito indefinido). El uso de la tercera persona verbal connota un cierto distanciamiento de los hechos asegurando objetividad y verosimilitud a lo narrado. Pero al mismo tiempo hay una adjetivación que proyecta sobre las acciones las evaluaciones del personaje. Veamos las primeras frases del texto:

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes [...]. Esa tarde [...] volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones [...]. (Las cursivas son nuestras.)

El narrador extradiegético si bien mantiene plenamente su función narrativa (destina el relato a un virtual narratario y verbaliza la narración) asume la perspectiva del personaje,

limitando su conocimiento y alcance de su visión a aquello que el personaje puede tener acceso. Es así que cuando el personaje-lector se va dejando ganar por "la ilusión novelesca", el narrador acompaña en este desgajamiento de la realidad al personaje y da cuenta del proceso realizado en su conciencia por efecto de la lectura. Este pasaje del mundo exterior al mundo interior del personaje se produce más como un leve deslizamiento que como el paso de una frontera:

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando *línea a línea* de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. (Las cursivas son nuestras.)

Esta progresiva inmersión en el mundo novelesco no le impide al personaje-lector retener las imágenes y sensaciones complacientes que le proporcionan las circunstancias aledañas a la lectura. (Ante la tranquilidad y comodidad de este lector no se puede evitar evocar la imagen del "lector-hembra" creada por Cortázar.)

La lectura de la novela no altera el nivel narrativo: el narrador pasa de la rápida mención de acciones de diversa índole (viajar en tren, escribir una carta, discutir) a la minuciosa narración de la lectura de los últimos capítulos de la novela. Las frases de este momento del texto evidencian que lo que leemos no son frases de la novela sino reconstrucciones de la lectura efectuada por el personaje-lector:

Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. [...] Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, [...]

El predominio del pretérito imperfecto en los verbos, combinado con deícticos que aluden a un tiempo presente, marcan la fusión del pasado de la historia con el presente de la lectura: "ahora llegaba el amante". Esta frase condensa los dos tiempos, el "ahora" del acto de leer y el pretérito del arribo del amante. La alusión al "diálogo anhelante" es índice también del acto de lectura, del cual el texto ofrece una descripción sumaria -con cierta distancia irónica- pero no el diálogo efectivamente mantenido entre los amantes.

Si bien al inicio de la narración de la lectura de la novela comenzamos a tener conocimiento de otra historia, no por eso se abre una nueva situación narrativa. Diríamos antes bien que el doble acto de enunciación que implica la novela en tanto texto de ficción es asimilado por el primer narrador, el cual, sin abandonar el control de la narración, reconstruye la experiencia de lectura en la conciencia del personaje-lector, mimetizándose irónicamente con el narrador de la novela leída. La acumulación de adverbios hiperbólicos terminados en "-mente" ("admirablemente", "abominablemente", "minuciosamente"), la presencia de figuras estereotipadas ("restañaba ella la sangre con sus besos", "El puñal se entibiaba contra su pecho", etc.), la adjetivación típica ("pasión secreta", "libertad agazapada"), evocan y exhiben distanciadamente los rasgos fijos de un género que se busca parodiar.

El narrador ha pasado de una historia a otra pero no de uno a otro nivel narrativo: la narración del acto de leer se sitúa en el mismo nivel diegético que las demás acciones narradas. Sin embargo, se pueden reconocer varios deslizamientos que anuncian paulatinamente el tránsito hacia otro terreno. En primer lugar, el pasaje del ámbito exterior al mundo interior del personaje-lector; en segundo lugar, el tránsito del mundo "real" del hacendado al mundo ficcional de la novela, y en tercer lugar, la mimetización del narrador, que pasa de la proyección de las evaluaciones del personaje sobre las acciones a la adopción del estilo narrativo predominante en la novela.

Al comienzo del segundo párrafo se esfuman las huellas del primer narrador: el predominio de verbos en pretérito indefinido, a partir de este momento, desdibuja la conciencia lectora que filtraba la historia para presentar sin mediaciones las acciones de la novela:

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. (Las cursivas son nuestras.)

La narración intenta borrar las marcas del acto de lectura para fundirse con la enunciación de las acciones narradas en la novela. La perspectiva desde la cual se percibe el espacio en que se desenvuelven los acontecimientos ya no es la de la conciencia del personaje-lector sino la del personaje de la novela leída.

Sin embargo, estas alteraciones no anulan al primer narrador: hay rasgos ambiguos que denotan su presencia. Las frases que describen situaciones predeterminadas, reveladoras de un mundo en el "que todo estaba decidido desde siempre", aluden tanto al plan concertado entre los amantes como a las características de un género que el primer narrador insiste en exhibir.

Otro deslizamiento gradual se ha producido: la enunciación del primer narrador intenta fusionarse con la enunciación del narrador de la novela. Pero no se abandona un nivel narrativo para dar lugar a otro: diríamos que la situación narrativa de la novela es convocada por el primer narrador, el cual deja traslucir en su acto enunciativo otra enunciación. Se trata más bien de una subordinación *sui generis* de situaciones narrativas cuyos bordes no pueden ser señalados con precisión pues se pasa de una a otra mediante continuos deslizamientos sin abandonar plenamente un nivel para ingresar en otro.

Hacia el final del relato las acciones comienzan a sucederse vertiginosamente. La carrera emprendida por el personaje de la novela se marca también en la aceleración de la narración, en la cual los verbos son elididos:

En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Esta omisión de los verbos borra aún más las huellas del narrador pues tiende a hacer simultáneo el curso de los

acontecimientos con la narración de los mismos, y además, acentúa la adopción, por parte del narrador, de la perspectiva del personaje de la novela. La visión progresiva del espacio físico acompaña a la paulatina percepción del personaje que avanza a través de las habitaciones de la casa. En el momento en que parecía finalmente haberse abandonado la narración de la lectura para ingresar en el mundo novelesco las dos historias se fusionan: el lector y el amante quedan al borde de la acción suspendida que puede transformar a uno en víctima y a otro en verdugo en un mismo acto. Amante y lector podrían participar de un mundo insospechadamente común. El "puñal en la mano" suspendido sobre "la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela" constituyen las marcas de una continuidad posible sobre una discontinuidad manifiesta. Entre el mundo de la literatura y el de la vida no hay márgenes precisos, los espacios son continuos. De ahí que el acto de leer no puede ser concebido como una distracción inocua: toda lectura tiene un efecto sobre el lector, lo transforma, lo convoca a ser partícipe en la interpretación del sentido de la trama.

"Continuidad de los parques" amalgama aquello que en el cuadro referido a la articulación de historias y situaciones narrativas intentamos deslindar. Hay dos historias que implican dos mundos diversos -la "realidad" y la ficción-, historias que convergen y se fusionan al final del relato. Estas historias se presentan ambigüamente como enmarcadas en una situación narrativa que evoca otra situación de enunciación subordinada a la anterior, aunque nunca se abandona plenamente un nivel para ingresar en otro.

Precisamente la "continuidad" entre realidad y ficción que el texto intenta enfatizar, se expresa formalmente en la continuidad de las situaciones narrativas cuyos márgenes son deliberadamente difusos y elocuentes.

CAPÍTULO 3

MODOS DE ENUNCIACIÓN DE LA HISTORIA

3.1. Verbalización del narrador y verbalización del personaje

Al hablar sobre las funciones que definen la instancia narrativa y cuya realización plena o parcial permite caracterizar los distintos tipos de narrador (explícito, implícito y virtual) habíamos mencionado dos acciones inherentes al acto narrativo: la destinación y la verbalización. Mientras la primera, referida a la función de dirigir a otro la historia, es permanente y privativa del narrador, la segunda, que remite al acto de poner en palabras la historia, es variable y puede ser asumida por el propio narrador o bien, ser delegada en uno o varios personajes.

La voz que asume la narración de la historia, entonces, puede o no coincidir con la instancia que destina a otro tal historia.

Cuando la destinación y la verbalización proceden de la misma fuente, el narrador hace explícitas sus funciones: es el caso del relato canónico, en el cual la voz del narrador está claramente diferenciada de la de los personajes, su estilo tiende a ser neutro y cuidado, y sus afirmaciones son dignas de credibilidad. En la repartición que Platón realizaba de los tipos de relato entre "relato simple" y "relato imitativo" -para distinguir aquellas partes narrativas en las cuales el narrador habla en su propio nombre de aquellas en las que pretende hacer creer que quienes

hablan son los personajes¹, el relato canónico se aproximaría al caso del relato "simple" dado que es el narrador quien asume la responsabilidad narrativa, dirime juicios, establece la certeza de las acciones y esgrime un discurso confiable.

Esta voz canónica se caracteriza por tener las resonancias de la oralidad, en tanto el narrador figurativiza al relator de historias propio de la cultura oral. Esto no significa que el discurso del narrador, en estos casos, posea marcas coloquiales; muy por el contrario, se trata de una expresión que si bien tiene como propósito representar la figura del relator oral, estilísticamente se ajusta a las convenciones de la escritura.

La comunicación oral evocada por el narrador canónico es también un recurso de verosimilitud: al distanciarse figuradamente de la escritura, el habla del narrador adquiere cierta transparencia y permite reconstruir las imágenes y las acciones de modo semejante como se reconstruyen en la comunicación cotidiana, como si efectivamente hubieran acontecido. La voz del narrador explícito postula como cierto el mundo representado al representar, a su vez, la comunicación verbal cotidiana. Escuchemos algunas palabras del narrador de *El matadero*, de Esteban Echeverría:

La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros, y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y

¹ La distinción realizada por Platón entre "relato simple" y "relato imitativo", frecuentemente citada con referencia a la presencia de las voces de narrador y personajes, se encuentra en el Libro III de *La República*; en el Libro X, Platón desarrolla su concepción sobre la "imitación". Volveremos en el capítulo siguiente sobre este tema y precisaremos las reflexiones a que ha dado lugar esta dicotomía.

raza distinta. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero [...] Pero a medida que adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida, o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél; (pp. 85-86)

La descripción del matadero se desarrolla paralelamente a un progresivo acercamiento de la mirada. Las imágenes que ofrece el lugar son al mismo tiempo registradas por la mirada y transpuestas en palabras por el narrador: a medida que éste se acerca las impresiones visuales cambian. Lo que parecían grupos compactos luego se perciben y se describen como móviles y cambiantes; aquella diseminación de personas, que a lo lejos pudiera atribuirse a una bala o a la aparición de un perro, se explica por los rudos movimientos del carnicero. La descripción del narrador evoca las imágenes salvajes y cruentas del matadero con una verosimilitud semejante a la que desplegara un relator cara a cara. Este paralelismo figurado entre la mirada y la voz remite a la comunicación oral en tanto el movimiento narrativo acompaña al descubrimiento paulatino de los verdaderos sucesos por parte del narratario.

Cuando las funciones narrativas, destinación y verbalización, son realizadas por instancias diferentes, la transposición en palabras de la historia corre por cuenta de uno o varios personajes y puede asumir las diversas formas de ejercicio del discurso.

Al personaje todas las manifestaciones discursivas le están permitidas, incluso aquellas que se presentan como prediscursivas como son los diversos modos del fluir de la conciencia (Ver *infra*:

3.4). Cuando el portador de la voz narrativa es el personaje, éste es presentado por el destinador de la historia en el transcurso de la realización de algún acto discursivo, ya sea hablar, escribir, pensar o dejar fluir libremente su conciencia.

En estos casos, la instancia narrativa delega una de sus funciones en el personaje (la verbalización) pero mantiene siempre aquella que le es privativa (la destinación). De ahí que nunca puedan superponerse las figuras del narrador y del personaje, el cual es mostrado por aquél mientras realiza un acto discursivo.

Cuando el narrador presenta a un personaje que lleva a cabo un acto de discurso se produce una suerte de desdoblamiento de la enunciación. Por una parte, el narrador destina a un narratario, como historia oral, el acto enunciativo del personaje. Y por otra parte, el personaje dirige a otro personaje (o a sí mismo) una narración que puede asumir la forma oral, escrita o interiorizada. En consecuencia, el narrador siempre *habla*, a diferencia del autor que *escribe*, y del personaje, que puede desplegar todas las posibilidades de actuación discursiva.

3.2. La enunciación escrita

El personaje puede verbalizar la historia mediante un texto escrito: memorias, diarios, cartas, informes, incluso puede ser un autor que escribe un texto literario. Así, en *El Periquillo sarniento*, el protagonista es presentado en el acto de escribir unos cuadernos para aleccionar a sus hijos; esos cuadernos son

entonces, por una parte, un recurso narrativo para hacer contar la historia por el personaje, esto es, una modalidad de la situación narrativa, y por otra, una acción que pertenece al nivel de la historia, en tanto el acto de escribir los cuadernos y el de decir los motivos por los cuales los escribe, se ubican en el mismo nivel que los demás actos del protagonista, sólo que los primeros son actos verbales y los demás, por lo general, son no-verbales.

El narrador, al presentar a un personaje que escribe una historia y que por lo tanto la verbaliza en su lugar, enfatiza el acto de la escritura que enmarca la narración. La historia narrada asume otros sentidos pues los sucesos reciben la carga semántica del hecho de escribirlos. Ya sea que el acto de la escritura obedezca a un afán de confesión con fines expiatorios, ya sea que se presente como un intento de autoconocimiento o autojustificación, o bien como enseñanza o ejemplo, ya sea que se muestre como documento, testimonio o informe oficial, o bien se ofrezca a la lectura de otro personaje como texto literario, en cualquier caso, los acontecimientos que son objeto de la escritura -de un acto que los inscribe entre los hechos perdurables-, adquieren una validez suplementaria que es necesario considerar.

Pero las finalidades de la escritura realizada por un personaje se inscriben en el marco de su propia historia. Otra es la finalidad puramente comunicativa del narrador, que destina esa confesión, ejemplo, testimonio o texto literario, no en tanto tales, sino en tanto historias dignas de ser conocidas por el narratorio. La distancia contemplativa, condescendiente,

condenatoria o irónica del narrador permite observar el desdoblamiento de la enunciación que mencionábamos más arriba.

El texto escrito como modalidad de verbalización de la historia puede presentarse no sólo como producido por un personaje sino también como leído, transcrito o citado por él.

Así, en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, el narrador presenta la historia como obra de un compilador que nada ha inventado sino que ha realizado una reconstrucción basada en las más diversas fuentes. Al finalizar la narración -mezcla de textos orales y escritos: el pasquín, el dictado, los diálogos entre el dictado, discurso interior, las frases del cuaderno privado, las notas, la circular perpetua, el cuaderno de bitácora, declaraciones, decretos, apéndice- el compilador otorga a toda la historia el carácter de una transcripción, textos dentro del texto transcrito:

Esta compilación ha sido entresacada -más honrado sería decir sonsacada- de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono [...]

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. (p. 467)

La historia que se narra no sólo es presentada como texto escrito sino que, al ser mostrada como producto de una transcripción, las actividades de la escritura y la lectura han sido invertidas: primero el compilador ha leído, luego ha transpuesto las palabras halladas. Este juego de inversiones circulares -dado que la reescritura del compilador se ofrece a su

vez a la lectura de un supuesto lector, y el ciclo podría continuar...- recuerda al personaje de Borges, de "El jardín de senderos que se bifurcan" quien conjetura de qué modo un libro puede ser infinito, y evoca "esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shabrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche que la refiere, y así hasta lo infinito." (p. 133)

En *Yo el Supremo*, el compilador es hiperbólicamente fiel y exhaustivo: fiel a los textos y a su oficio, al punto que, así como la fidelidad de escriba servil de Patiño lo obliga a escribir su propia sentencia, así también este compilador atrapado en su actividad escrituraria de copista no puede permitirse escribir una sola palabra que no provenga de otro:

No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título *hasta esta nota final*, que no haya sido escrita de esa manera. (p. 467) (Las cursivas son nuestras.)

El libro infinito del personaje de Borges encuentra aquí su realización: este compilador de otro compilador no halla punto del cual asirse para interrumpir la cadena infinita. La escritura se vuelve así el eje de la historia: el narrador virtual calla y distanciadamente muestra a este paródico compilador condenado a ser víctima de las palabras ajenas.

Aquí, el texto del personaje compilador es, como él mismo lo declara, una transcripción. Pero se trata del acto de escritura de un personaje; en tanto historia dirigida por el narrador virtual al

virtual narratario, se percibe como una voz callada que muestra, irónicamente, el afán desmedido del compilador de dar cumplimiento absoluto a su oficio de copista.

La escritura como modalidad de verbalización de la historia remite, de una u otra manera, a la forma del documento, del texto que tiene una existencia aparte del acto narrativo de destinarlo como historia a un narratario. A la manera del documento histórico, puede presentarse como *anterior* al acto narrativo; pero también puede anunciarse como un texto futuro para el cual el personaje prepara notas, reúne documentos, cita otros textos, y en este caso, mostrarse como *ulterior* al acto narrativo; en otros casos, el narrador, de manera *simultánea* al acto discursivo del personaje, destina un texto que este último escribe, como historia para ser conocida por el narratario. Y es frecuente también que el acto de la escritura (o la lectura, o la transcripción) del personaje, esté solamente evocado por el narrador sin que se manifieste en el relato (por ejemplo, podemos saber que el personaje escribe pero no tener acceso al conocimiento de su texto). O bien puede ser que el texto escrito se manifieste parcialmente y que haya partes de la historia verbalizadas como escritas por el personaje y otras como dichas o pensadas, sea por el personaje o por el narrador, en cuyo caso podríamos hablar de narración *intercalada*.²

² Los conceptos aquí utilizados (*anterior*, *ulterior*, *simultánea*, *intercalada*) para dar cuenta de las posibilidades de inserción de la enunciación escrita del personaje en el marco del acto de destinación del narrador, proceden de G. Genette, quien los propone para explicar, en términos generales, la posición relativa del narrador con respecto a la historia que narra, aspecto que denomina "tiempo de la narración". (G. Genette, *Figures III*. París: Seuil, 1972; 228-238) Nosotros hemos tomado los conceptos para referirnos al caso específico de la enunciación escrita de un personaje, pero de igual modo podrían aplicarse

Cuando el personaje escribe un texto literario, esto es, cuando resulta ser un personaje-autor, sus relaciones con el autor real del texto pueden dar lugar a deliberadas superposiciones y ambigüedades. Una de las formas de sobreponer la actividad real del autor con la ficticia del personaje es dando el mismo título al texto escrito. En la novela comentada en el capítulo anterior, *El garabato*, en que dos personajes son autores literarios, sendas novelas llevan también por título "El garabato". *El garabato*, novela de Vicente Leñero, está conformada por "El garabato" del personaje-autor Pablo Mejía y "El garabato" de Fabián Mendizábal. La reiteración del título en el interior de la novela, al mismo tiempo que otorga verosimilitud a los autores a quienes se adjudican las obras, expande la ficción hacia el propio autor, en tanto lo muestra no como tal sino como transcriptor de textos ajenos. "Nadie escribe el libro que desea escribir", vuelve a decir Goncourt en el epigrafe de uno de los "garabatos", no importa de cuál, porque bien podría ser el epigrafe real de la obra de Leñero en este texto en el cual el tránsito del mundo de las novelas ficticias al de la novela real resulta constante en tanto la escritura literaria es centro de reflexiones e ironías, y está presentada como un horizonte que se aleja a medida que se avanza.

Otra forma de superposición de enunciaciones que puede dar lugar a confundir las actividades de la escritura real (literaria, del autor) y la ficticia (del narrador) se da mediante la ya citada

a los otros tipos de enunciación (oral, interior) que se presentan en un relato.

ficcionalización del autor como narrador. Así, Borges, inicia el cuento titulado "Tema del traidor y del héroe", con las siguientes frases:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibnitz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así. (Las cursivas son nuestras.)

El párrafo refiere las circunstancias de la escritura del cuento, cita influencias y da cuenta de algunas carencias. ¿A quién son atribuibles estas palabras? En parte a Borges-autor, en tanto aluden al acto creativo, pero funcionan como discurso de un narrador, dado que las frases son verbalizadas como resultado de la imaginación y no como efectivamente escritas (sólo se indica la posibilidad futura de escribirlas). Todo el cuento es la narración de la actividad imaginativa del autor, actividad presentada como previa al acto de escritura: se anuncia el lugar probable de la acción (se dan varias posibilidades), la fecha, los datos del que será el narrador de la historia. Sin embargo, tal narrador no asume la palabra, pues se trata de mostrar una historia en su fase de construcción, de selección de posibilidades, de tanteos, y no una historia acabada. Diríamos que Borges, en tanto autor real, escribe un relato completo; mientras que Borges ficcionalizado como narrador, presenta una historia inacabada, donde "Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes", una historia aún no escrita, cuyos rasgos no se vislumbran en su totalidad. Aquí, cuando en apariencia se sobreponen las enunciaciones del autor y del narrador

por aludirse de forma explícita al acto de escribir una historia, se advierte que el texto mediante el cual este autor-narrador cuenta la historia no es un texto escrito, no sólo porque así se dice, sino porque el narrador que asume plenamente sus funciones siempre habla, nunca escribe.

3.3. La enunciación oral

El carácter oral que puede asumir el discurso del personaje es de naturaleza diferente a la oralidad atribuida al discurso del narrador. Cuando este último verbaliza la historia, decíamos, representa figuradamente al relator oral: su voz, entonces, si bien evoca la comunicación oral característica del relato canónico, se ajusta a las convenciones de la escritura.³ En cambio, cuando el narrador delega la verbalización de la historia en un personaje y éste recurre al discurso oral para transmitirla, su voz adquiere

³ Al afirmar que el narrador "evoca la comunicación oral" queremos decir que el relato literario -discurso escrito- figura una situación comunicativa "hablada": la voz del narrador supone la presencia de un narratorio a quien destina la historia. La oralidad no debe ser confundida con el habla, ni la escritura ser circunscrita al dominio de las grafías. En este sentido, sostiene R. Dorra: [...] "la voz aunque en el origen supone la expulsión de materia fónica, también puede llegar a nosotros representada por la escritura. Siendo esto así, debemos pensar en la voz no como sustancia sino más bien como forma, una forma que se materializa en el hecho físico de la fonación o vocalización, o que queda sugerida por la organización de la grafía sobre una superficie. [...] Tanto la oralidad como la escritura deben ser pensados no como vehículos de propagación de la palabra sino como procesos de formación de los mensajes verbales. (R. Dorra. "Poética de la voz", *Morphé* 9-10, 1994). Otras importantes consideraciones sobre la oralidad y su relación con la escritura se pueden encontrar en otros trabajos del mismo autor: "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral", en E. Revueltas y H. Pérez (eds.) *Oralidad y escritura*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992; "Martín Fierro: la voz como forma del destino nacional", *Dispositivo*, Vol. XV, N° 40, 1990: 95-105); *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM, 1981.

las marcas específicas del acto coloquial que realiza y, además, aquellas que lo individualizan como personaje.

Las marcas que identifican el discurso oral del personaje pueden condensarse en las siguientes: los deícticos están referidos al personaje; las evaluaciones, actitudes y perspectivas configuran su mundo; y los rasgos de su habla -entonación, formas idiomáticas, jergas, giros expresivos- revelan su idiosincracia. Además, es frecuente que el personaje que narra aluda explícitamente al carácter oral de su relato. Estas alusiones pueden manifestarse no sólo como expresiones metalingüísticas sino también como referencias a aspectos suprasegmentales o a signos gestuales, y como referencias al interlocutor. ("Era un hombrón así de grande", dice el personaje que narra la historia en "La herencia de Matilde Arcángel", de Rulfo.)

Cuando el narrador delega la voz en el personaje, opta entre dos posibilidades: la primera, callar totalmente y mostrar al personaje contando la historia; la segunda, conservar la voz para narrar las circunstancias o el relato que enmarca la historia principal y ceder la palabra al personaje para que éste cuente la historia. En cualquier caso, lo que ahora nos interesa es el relato narrado *oralmente* por un personaje, al margen del hecho de que se trate del relato completo o de una historia en el marco de otro relato.

El personaje puede adoptar cualquiera de las formas de la oralidad: el soliloquio o el diálogo (con interlocutor explícito o implícito, único o múltiple).

En "El día del derrumbe", cuento de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, la historia es narrada exclusivamente mediante el diálogo mantenido entre dos personajes, como si se tratara de una representación dramática. Aquí el narrador calla y muestra a los propios protagonistas de la historia compartiendo una evocación de acontecimientos pasados, evocación realizada ante otros interlocutores que desconocen la historia y no hablan. Veamos algunos pasajes:

[...] En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido. ¿O no es así, Melitón?

-Eso que ni qué.

-Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto. Traía geólogo y gente conocedora, no crean ustedes que venía solo. Oye, Melitón, ¿como cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?

-Algo así como cuatro mil pesos.

[...]

-[...] ¿No es verdad, Melitón? Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano.

-Me acuerdo muy bien; pero ya lo he repetido tantas veces que hasta resulta enfadoso.

-Bueno, no es necesario. Sólo que estos señores se pierden de algo bueno. Ya les dirás mejor lo que dijo el gobernador.

Toda la historia es narrada en forma de diálogo y posee las marcas del discurso del personaje: los deícticos (las alusiones espaciales -"aquí", "traía", "venía"-, la relación yo-tú-ustedes, las referencias temporales -"año pasado"-) están referidos al personaje; la actitud ingenua y de asombro ante los sucesos también le pertenece; las peculiaridades expresivas, por su parte, ("En viniendo", "Eso que ni qué") revelan el habla del personaje.

Los rasgos coloquiales ("Bueno", como muletilla inicial de frase), las expresiones metalingüísticas ("como les estaba

diciendo", "Ya les dirás mejor") y las apelaciones al otro protagonista así como las alusiones a los escuchas ("¿O no es así, Melitón?", "no crean ustedes", "Oye, Melitón", "¿No es verdad, Melitón?", "estos señores") son todos indicios del carácter oral del discurso del personaje.

Este diálogo entre un hablante principal que conduce la narración y el otro protagonista de los sucesos que lo secunda, se desarrolla ante otros ("ustedes", "estos señores"), cuyo desconocimiento de la historia motiva la evocación dialogada de los que participaron en los acontecimientos.

En "El día del derrumbe", narrador y narratario son instancias virtuales: uno muestra y el otro observa la interacción verbal de unos personajes; pero ni el narrador habla ni el narratario es el que escucha; estas funciones son absorbidas por los personajes, de entre los cuales unos cuentan y otros oyen. El narrador se limita a destinar el acto comunicativo de los personajes en calidad de historia para un narratario. Y esta historia es verbalizada mediante un diálogo con interlocutores múltiples, de entre los cuales sólo uno es explícito.

La transmisión oral de la historia puede adoptar la forma del monólogo -diálogo consigo mismo efectuado en voz alta por el personaje-. Cuando el monólogo comprende todo el relato, es decir, cuando no hay un narrador que presente al personaje que luego monologará, éste debe suplir el silencio del narrador incorporando en su discurso la mención de su propia situación de enunciación.

Así, en el cuento "Macario", de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, toda la historia es narrada por el propio Macario, quien asume la voz desde el comienzo del relato y, primero, narra las circunstancias que le crean una atmósfera propicia para la reflexión; y, luego, despliega su conciencia en palabras que evocan escenas significativas de su vida. Hay aquí lo que Genette llama "enclave implícito" -al cual ya hemos hecho alusión-, esto es, que el personaje que narra la historia, al no estar presentado explícitamente por un narrador, debe él mismo hacer mención de las razones o las circunstancias que lo incitan a narrar. Las alusiones metalingüísticas a sus propias palabras, las actitudes ante juicios ajenos vertidos en el monólogo, las particularidades expresivas, son todos indicios del discurso del personaje que es mostrado mientras evoca oralmente su historia.

3.4. La enunciación interior

El personaje puede realizar el acto de enunciar la historia sin pronunciar palabra alguna, como un ejercicio de su conciencia en el interior de la cual se dirige un discurso a sí mismo.

Esta enunciación interiorizada puede comprender desde la modalidad del "discurso interior", en que las frases poseen una estructura sintáctica y se encadenan con cierto orden, hasta la forma del "fluir de la conciencia", en que la desestructuración del discurso pretende dar cuenta del movimiento de una conciencia con anterioridad a la formalización que le impone la lengua. En este

segundo caso, se trata de una representación paradójica, dado que es el propio discurso el que debe mostrar su ausencia: se pretende dar a entender que no hay discurso cuando en realidad asistimos a una manifestación discursiva.

Esta dicotomía planteada en el seno de la enunciación interior intenta dar cuenta de los diversos modos de presentar una conciencia que no han sido claramente deslindados. En varios trabajos, el llamado "monólogo interior" y el "fluir de la conciencia" aparecen prácticamente como sinónimos.⁴ Derek Bickerton (1967), cita el estudio de Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, de 1959, en el cual el autor señala cuatro modos posibles de presentación de una conciencia: el soliloquio, la descripción omnisciente, el monólogo interior indirecto y el monólogo interior directo. "En el soliloquio el material es presentado en las propias palabras del personaje, pero de una manera conectada y lógica; en la descripción omnisciente, es reportado desde un punto de vista semejante al divino, exterior; en el monólogo indirecto interior es también reportado, pero desde el punto de vista del propio personaje; en el monólogo interior directo, se emplea la primera persona como en el soliloquio, pero

⁴ A este respecto, S. Chatman afirma: "En discusiones previas, la diferencia entre los dos términos era simplemente etimológica. 'Monólogo interior (o 'interno')' era la adaptación del *monologue intérieur* francés (acuñado parece ser por Dumas père), mientras que 'corriente de conciencia' era una frase usada en primer lugar en los *Principles of Psychology* de William James, y que se introdujo luego en las discusiones literarias anglo-americanas (tales como la introducción de May Sinclair a *Pilgrimage* de Dorothy Richardson). Al principio estos términos se trataron como sinónimos (y todavía lo son por muchos críticos). Más tarde, se hicieron varias distinciones (una práctica común en la evolución histórica del inglés). S. Chatman. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990 [1978]

en lugar de estar arreglado lógicamente, los hechos mentales están presentados 'así como estos procesos existen en varios niveles de control de la conciencia antes de ser formulados para un discurso deliberado.' (D. Bickerton, 1967: 229-230)

Como puede observarse, en esta clasificación, los dos primeros tipos -el soliloquio y la descripción omnisciente- se diferencian de los segundos -el monólogo interior indirecto y el monólogo interior directo- por una estructuración fuerte del discurso en los primeros y una progresiva desarticulación del discurso en los segundos.

Además, la diferencia de "punto de vista" señalada por el autor indica la presencia, en el primer y tercer tipos -el soliloquio y el monólogo interior directo- de la primera persona, mientras que los dos restantes -la descripción omnisciente y el monólogo indirecto interior- se caracterizarían por la presencia de la tercera persona.

Si bien los criterios subyacentes en esta clasificación son pertinentes, quisiéramos hacer las siguientes consideraciones: 1) el concepto "monólogo interior" (en el tipo del "monólogo interior directo") es utilizado como sinónimo de "fluir de la conciencia"; 2) son tomadas en consideración la primera y la tercera personas, pero no la segunda; 3) el concepto de "descripción omnisciente" es difuso pues tanto puede remitir a la presentación de una conciencia como al mundo exterior.

Un detallado estudio sobre este problema es el realizado por D. Cohn (1978), expresivamente titulado *Transparent Minds*. La

autora propone una primera división en dos grandes clases: la presentación de la conciencia en textos en tercera persona y en textos en primera persona. La primera clase comprendería tres tipos posibles de presentación: "1. psiconarración: el discurso de un narrador acerca de la conciencia de un personaje, 2. monólogo citado: discurso mental de un personaje [primera persona en el marco de una narración en tercera persona]; 3. monólogo narrado: discurso mental de un personaje bajo la máscara del discurso del narrador." (1978: 14) La segunda clase -los textos en primera persona- incluye los mismos modos que la anterior, con la diferencia de que los tres conceptos son adaptados al cambio de persona, así "la psiconarración se vuelve autonarración [*self-narration*] [...] y los monólogos pueden ser ahora, o bien, autocitado [*self-quoted*], o bien, autonarrado [*self-narrated*]." (*Ibidem*)

Sin duda el deslinde realizado por D. Cohn arroja claridad sobre los modos de presentación de la conciencia; con todo, llama la atención que no dedique especial atención a los textos en segunda persona (del tipo YO-tú-TU) y que la desestructuración del discurso no sea criterio de diferenciación. Así, nos preguntamos: ¿qué diferencia habría entre un "monólogo citado" y un "monólogo auto-citado"? La diferencia es externa al monólogo: el hecho de que el primero aparece en el marco del discurso del narrador y el segundo carece de tal marco -aunque puede tener un enclave implícito, como hemos visto-. En cambio, la desestructuración del discurso sí afecta la forma interna del monólogo.

Quien ha prestado atención a la aparición de la segunda persona es F. Weissman en el artículo que titula precisamente "Le monologue intérieur: à la première, à la seconde ou à la troisième personne?" (1976) Comentando la novela de Michel Butor, *La Modification*, la autora señala que la introducción del pronombre de segunda persona marca forzosamente una escisión del "yo" al nombrarse como "Usted": "Todo texto escrito en segunda persona sobreentiende un diálogo [...]¿Podemos hablar en este caso de monólogo interior? Pensamos que no." (1976: 296) "[...] queda por encontrar o por inventar nombres para los procedimientos empleados en este 'relato autobiográfico', como lo llama Spitzer." (Idem: 299)

Nuestro modo de abordar el problema intenta retomar los criterios que consideramos pertinentes para una clasificación de los modos de enunciación interior, llenar las lagunas que dejan las tipologías existentes y dar respuesta a los problemas que plantean.

Trataremos entonces, por separado estas dos modalidades de enunciación interior: a) el discurso interior; b) el "fluir de la conciencia".

a) El discurso interior puede presentarse en relatos del tipo YO-yo-TU (centrados en la primera persona), en relatos del tipo YO-tú-TU (centrados en la segunda persona) y en relatos del tipo YO-él-TU, (centrados en la tercera persona).

En el primer caso, la enunciación interior del personaje asume la forma de un *monólogo interior*. Se caracteriza además, por una estructura lógico-gramatical fuerte, expresión de una conciencia

clara de la realidad. En los relatos centrados en la primera persona, en que la historia se verbaliza mediante el discurso interior del personaje, la narración puede asumir matices diferentes según los tiempos verbales empleados. El discurso interior de un "yo" vertido en tiempo pasado es propio del recuerdo; en cambio, cuando el "yo" discurre interiormente en presente, se enfatiza el registro de acciones en una conciencia.

Así, el cuento "Axolotl", de Julio Cortázar, se inicia de la siguiente manera:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos.

La presencia del tiempo pretérito remite a un "antes" en la vida del protagonista que es objeto de su evocación.

En el mismo texto, el cambio del pretérito por el presente, indica el tránsito del recuerdo al registro de acontecimientos y sensaciones:

Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos.

Dado que el empleo del presente señala la contemporaneidad entre las acciones registradas y el momento de la enunciación, es frecuente que sea utilizado también para referirse al acto de discurso efectuado. En este tipo de verbalización de la historia hay generalmente marcas -expresiones metadiscursivas- que indican

explícitamente que se trata de la actividad reflexiva de una conciencia.

Así, por ejemplo, leemos en "Axolotl":

O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, [...] Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. [...] Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. [...] Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl. (Las cursivas son nuestras)

La alusión reiterada al acto de pensar efectuado por el personaje indica que se trata de una enunciación interiorizada. Este axolotl "pensante", imagen de la posibilidad de una metamorfosis invertida -el hombre se convierte en batracio-, pone en escena el acto mismo de pensar como ejercicio puramente humano más allá de la creatura en que se encarna.

El tiempo presente y el pretérito del discurso interior pueden no sólo combinarse entre sí sino también alternarse con el futuro. El empleo del tiempo futuro, en los relatos de tipo YO-yo-TU verbalizados mediante un discurso interior, asume un doble valor: es asertivo y, con frecuencia, iterativo, esto es, enuncia acciones pasadas y reiteradas. Al colocarse el hablante en una posición ficcionalmente anterior a los sucesos, el carácter predictivo de sus enunciaciones refuerza el sentido irreversible de los acontecimientos evocados. Así, en *Criador de palomas*, de Gerardo Goloboff, leemos:

Después de comer, ellas lavarán los platos. Yo los secaré. Abascal y el tío jugarán al truco debajo de la parra.

A la siesta Rosita y Abascal me llevarán a dar una vuelta por el pueblo. Yo caminaré adelante, saltando las baldosas blancas y negras del edificio del Banco. Pasará Gorosito, tocando una corneta. Antes de que se me ocurra pedir, me comprarán un helado de limón. (p. 28)

La enunciación en tiempo futuro enfatiza el carácter cíclico de los acontecimientos evocados e instalan al hablante en una posición privilegiada de saber: despojado de su circunstancia de enunciación presente se transporta más allá del pasado, a un tiempo fingidamente anterior, en función del cual, el pasado es un futuro.

En el segundo caso mencionado, en los relatos de tipo YO-tú-TU (centrados en la segunda persona) la enunciación interior adopta la forma de un *diálogo interior*. Así, al referirnos a los relatos de este tipo como ejemplos de presencia implícita del narrador (Cfr. *supra*, 1.3) aludimos a la representación, en la conciencia del personaje, de un supuesto diálogo entre un YO (narrador implícito) que relata acciones y un tú (actor) que las lleva a cabo. Veamos otro pasaje de *Aura*, de Carlos Fuentes:

La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad y que la joven te mostrará tu recámara, mientras tú piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan estas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas. Piensas en todo esto al seguir los pasos de la joven -te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta- [...] (p. 21)

Aquí, tanto la referencia a las palabras pronunciadas ("dirá que le agrada tu buena voluntad", etc.) como a los pensamientos del personaje son, por una parte, objeto del discurso del narrador, y, por otra, tanto las voces como las reflexiones y percepciones, son

mostradas como en eco en la conciencia del personaje, que funge como actor pero también como destinatario del relato de sus propias acciones efectuado por el narrador. De aquí que, en este caso, habláramos de "la representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje" (Cfr. *supra*, 1.3). Es frecuente, en los relatos de este tipo, el empleo del tiempo futuro: el carácter anticipatorio propio de este tiempo verbal inviste al narrador de una cierta superioridad sobre el actor, pues sus frases no sólo anuncian lo que vendrá sino que poseen la fuerza ilocutiva de hacer realizar la acción mediante la sola enunciación.

Con respecto al tercer caso, en los relatos de tipo YO-él-TU, la presentación del mundo interior del personaje es realizada por el narrador mediante un discurso ordenado y lógico, a veces, con una profundidad de análisis interno que difícilmente el propio personaje podría alcanzar. Este tipo se corresponde con lo que D. Cohn denomina "psico-narración" y que nosotros proponemos llamar *narración interior*, para dar cuenta del hecho de que es el narrador el que destina como relato a un narratario, la descripción del estado de conciencia de un personaje. Además, la tripartición de la presentación del mundo interior (mediante un discurso estructurado) en "monólogo", "diálogo" y "narración" interiores, nos parece adecuarse a la estructura de la lengua y ser, por tanto, una terminología clara que permite deslindar los tipos sobre la base de la organización lingüística.

b) En cuanto a la enunciación interior manifiesta mediante el libre "fluir de la conciencia", ésta puede presentarse también en

cualquiera de los tres tipos de relato. En todos los casos, la desestructuración del discurso intenta borrar las marcas del acto discursivo para mostrar el carácter fragmentario y contradictorio de la experiencia perceptiva.

En los relatos del tipo YO-yo-TU, el personaje muestra la libre asociación de imágenes, de acontecimientos, percepciones y sensaciones, en un tiempo presente contemporáneo al acto perceptivo. La forma que adopta este tipo de enunciación es el *monólogo interior*. La narración se vuelve "indecidible": no hay certeza sobre la realidad exterior a la conciencia.

Algunos pasajes de "El río", de Julio Cortázar, pueden servirnos de ejemplo:

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábanas y boca pastosa [...] Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño [...] con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camión ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo [...]

El personaje cuya conciencia es mostrada se halla en un estado de duermevela, entre la vigilia y el sueño, en el que se entremezclan imágenes confusas de palabras y sucesos pertenecientes a diversos tiempos de su historia. La ilación del discurso mediante frecuentes conjunciones y comas, la escasez de puntos, las frases contradictorias, las repeticiones, intentan dar cuenta de un estado de la conciencia previo a la formalización discursiva.

Hay ciertos estados del personaje que favorecen la introspección: el reposo, los estados depresivos que inhiben la actividad, las crisis interiores, el motivo típico de mirarse en el espejo. *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, comienza así:

Me da lo mismo.

Eso me va a pasar un día. Más pronto o más tarde, de la misma manera o de otra, acaso más dolorosa. Poco importa. Después de todo es la mejor salida cuando uno está cansado y ya no puede alegrarse de nada, cuando se mira en el espejo y no se asusta de ver lo que ahí se refleja. Cuando se dice: al fin y al cabo da lo mismo una cosa o la otra. Es igual. (p.9)

A lo largo de la novela el protagonista va cayendo en un creciente estado de angustia y embriaguez que le impide comprender claramente los sucesos en los que se ve envuelto; esta incertidumbre interior se proyecta sobre el propio acto de narrar la historia, actividad en la que se halla implicado y que va resolviendo, de manera ambigua, con construcciones hipotéticas y contradictorias.

En los relatos de tipo YO-tú-TU, el personaje, decíamos, juega un doble papel: es actor de los acontecimientos y destinatario del discurso del narrador implícito. El *diálogo interior* es la forma que adopta este tipo de enunciación: pero se trata de un diálogo *sui generis*, puesto que la voz que enuncia es una especie de conciencia superior que no sólo comunica sino hace realizar la acción. Como todos los casos que presentan una enunciación interior del personaje, la asociación libre domina el discurso y las ideas se muestran sin un orden lógico, así como atraviesan la mente del

personaje. En el relato de Julio Cortázar, "Usted se tendió a tu lado", leemos:

Rechazar la idea aunque cada vez más difícil en la duermevela, medianoche y un mosquito aliado al súcubo para no dejarla resbalar al sueño. Encendiendo el velador, [Usted] bebió un largo trago de agua, volvió a tenderse de espaldas; el calor era insoportable pero en la gruta haría fresco, casi al borde del sueño Usted la imaginaba con su arena blanca, ahora de veras súcubo inclinado sobre Lillian boca arriba con los ojos muy abiertos y húmedos mientras vos le besabas los senos y balbuceabas palabras sin sentido, pero naturalmente no habías sido capaz de hacer bien las cosas, [...]

La aglomeración de imágenes, la superposición de percepciones externas y pensamientos, la ausencia de puntos, la fragmentación del discurso, son todos rasgos que intentan captar el fluir de la conciencia del personaje. Es también característico de la enunciación interior la presencia de las formas no personales del verbo ("rechazar", "dejarla", "encendiendo"), que dan la idea de inmediatez, esto es, de una enunciación directa de la conciencia para sí misma.

Los relatos de tipo YO-él-TU también pueden recurrir a la enunciación interior para verbalizar la historia. En estos casos, la voz del narrador se funde con la voz de la conciencia del personaje, a tal grado que es difícil marcar las fronteras entre una y otra. Se trata entonces de una *narración interior* en tercera persona pero que asume la perspectiva, las formas expresivas, las evaluaciones del personaje: se da mediante la forma indirecta libre de reproducción del discurso (aunque esta forma no es privativa de la *narración interior*).

En muchos pasajes de *Conversación en La Catedral*, se narran, en tercera persona, las percepciones, pensamientos o preguntas que interiormente se formula el personaje, adoptando su perspectiva:

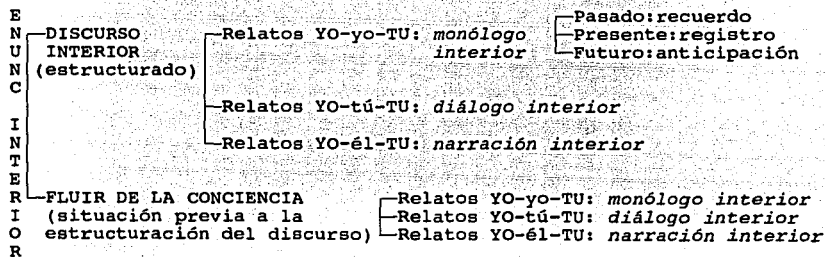
Insistías Zavalita, era un gran muchacho, porfiabas Zavalita, Aida estaba enamorada de él, exigías, se llevarían muy bien y repetías y volvías y ella escuchaba muda en la puerta de su casa, los brazos cruzados, ¿calculando la estupidez de Santiago?, la cabeza inclinada, ¿midiendo la cobardía de Santiago?, los pies juntos. ¿Quería de veras un consejo, piensa, sabía que estabas enamorado de ella y quería saber si te atreverías a decirselo? Qué habría dicho si yo, piensa, qué habría yo si ella. Piensa: ay, Zavalita. (p. 128)

Este fragmento en discurso indirecto libre mezcla -además de las voces de narrador y personaje- enunciaciones orales e interiores, la tercera persona con la segunda y la primera. Al comienzo, se narra, mediante la forma indirecta libre de reproducción del discurso, un diálogo sostenido entre Santiago Zavala y Aida. A partir de las preguntas, hay una inmersión en la conciencia del personaje y se narra, manteniendo la tercera persona, el monólogo o diálogo consigo mismo, para finalizar citando, en forma directa, las palabras pensadas por Santiago. Encontramos aquí superpuestos dos modos de enunciación: uno, oral, y otro, interior. Primero, el narrador expone las palabras efectivamente pronunciadas por el personaje y luego sus pensamientos, tal como se agolpan en la conciencia confusa y dudosa del protagonista.

La enunciación interior puede presentar tanto rasgos de la oralidad como de la escritura; siendo estos últimos dos sistemas complejos y diversos de comunicación, el vehículo de transmisión puede ser también una enunciación interior, la cual puede adoptar

los giros de la escritura o los de la oralidad para expresarse. Sin embargo, a medida que la enunciación interior se aleja de la conciencia para sumergirse en el inconsciente (a medida que se desplaza el discurso interior hacia el fluir de la conciencia - hecho frecuente en los textos, en que ambas modalidades aparecen de manera conjunta-), los rasgos expresivos se distancian de uno y otro sistema.

Las diversas modalidades que puede asumir la enunciación interior podrían resumirse mediante el siguiente esquema:



3.5. Los modos de enunciación en "El hombre", de Juan Rulfo

Un texto puede combinar diversos modos de enunciación de la historia. Es decir que, por una parte, ciertos momentos de la historia pueden ser verbalizados por el narrador y otros por el personaje; y que, por otra, en los casos en que el personaje verbaliza la historia, es posible que lo haga empleando diversos modos de enunciación: escrita, oral o interior.

El cuento "El hombre", de Juan Rulfo, presenta dos partes diferenciadas tipográficamente por un blanco. Ese espacio señala una ruptura en la verbalización de la historia. Advertimos, entonces, una primera diferenciación, entre las que llamaremos primera y segunda parte del relato, cuyas marcas son las siguientes: 1) en la primera parte, el narrador verbaliza la historia cediendo la voz alternadamente a los personajes, al perseguido y al perseguidor, pero conservando siempre el control de la narración; en la segunda, sólo un personaje -el "borreguero"- narra el desenlace de los hechos; 2) en la primera parte, se suceden modos de enunciación diversos de los personajes: oral e interior; en la segunda parte, la enunciación es solamente oral; 3) las distintas verbalizaciones y los diferentes modos de enunciación de la primera parte conllevan alteraciones temporales en la narración de los acontecimientos; el único modo enunciativo de la segunda parte produce una narración temporalmente lineal; 4) el monólogo (pronunciado y no pronunciado) caracteriza la enunciación de la primera parte; el diálogo, en cambio, es la forma que adopta la narración en la segunda parte -diálogo del cual se oye una sola voz y en el que las apelaciones al interlocutor marcan su presencia.

Veamos en detalle las características apuntadas. Con respecto a la primera de ellas, la verbalización de la historia, observemos la alternancia entre narrador y personajes en el siguiente fragmento:

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: "No el mío, sino el de él", dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. "Subió por aquí, rastrillando el monte -dijo el que lo perseguía-. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá."

Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces [...] Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: "Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas."

Oyó allá atrás su propia voz.

La narración de la historia está a cargo del narrador, el cual alude a los personajes en tercera persona y les cede la voz citando en estilo directo sus parlamentos. Esta forma aparentemente canónica de narrar asume ciertos rasgos peculiares. Se establece, entre narrador y personajes, una suerte de diálogo por el cual la voz del narrador es "oída" y retomada por los personajes, así como la voz -pronunciada o interior- de estos últimos, es percibida por el narrador. Así, cuando el narrador menciona "su fin", el personaje aclara: "No el mío, sino el de él"; luego, cuando el perseguidor deduce que aquel a quien persigue "Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia", el narrador retoma sus palabras para narrar el momento en que el perseguido saca el machete y corta las ramas aludiendo también al "ansia" que lo impulsaba. Más adelante me referiré al desplazamiento temporal implicado en este pasaje; por ahora interesa señalar esta resonancia de voces que acerca notoriamente al narrador a sus personajes al punto de "hacerse oír" por ellos, produciendo así el efecto de una metalepsis mediante la cual la situación narrativa incide sobre los acontecimientos narrados. Este paradójico acercamiento entre narrador y personajes se ve reforzado por la

perspectiva adoptada por el narrador: de manera alternada, se va situando en la conciencia de un personaje y otro.

En la primera parte del relato, el narrador controla la verbalización de la historia trasladando su perspectiva de un personaje a otro y cediéndoles la voz en ciertos momentos del curso de su narración.

En la segunda parte, en cambio, el narrador calla para mostrar a un tercer personaje, el "borreguero", cuya declaración ante una autoridad, acerca de su encuentro con el perseguido, sirve además como recurso del narrador para hacer conocer el desenlace de la historia. El narrador delega la voz en el personaje y a través de éste es presentado el curso final de los sucesos.

En cuanto a la segunda característica señalada, los modos de enunciación, hay que distinguir, por un lado, entre la enunciación propia del narrador y la de los personajes y, por otro, las enunciaciones diversas de los personajes. En la primera parte, atendiendo a la naturaleza de la función del narrador, su voz representa siempre un discurso oral, esto es, el narrador realiza el acto de "estar hablando" con otro. Esta "comunicación oral evocada por el narrador canónico" a que hacíamos referencia (Cfr. *supra* 3.1.) se distingue de la enunciación oral del personaje. En este último caso, son los rasgos coloquiales del discurso del personaje, así como las frases metatextuales, los que marcan la oralidad de su acto comunicativo. Así, el perseguido profiere las siguientes frases:

perspectiva adoptada por el narrador: de manera alternada, se va situando en la conciencia de un personaje y otro.

En la primera parte del relato, el narrador controla la verbalización de la historia trasladando su perspectiva de un personaje a otro y cediéndoles la voz en ciertos momentos del curso de su narración.

En la segunda parte, en cambio, el narrador calla para mostrar a un tercer personaje, el "borreguero", cuya declaración ante una autoridad, acerca de su encuentro con el perseguido, sirve además como recurso del narrador para hacer conocer el desenlace de la historia. El narrador delega la voz en el personaje y a través de éste es presentado el curso final de los sucesos.

En cuanto a la segunda característica señalada, los modos de enunciación, hay que distinguir, por un lado, entre la enunciación propia del narrador y la de los personajes y, por otro, las enunciaciones diversas de los personajes. En la primera parte, atendiendo a la naturaleza de la función del narrador, su voz representa siempre un discurso oral, esto es, el narrador realiza el acto de "estar hablando" con otro. Esta "comunicación oral evocada por el narrador canónico" a que hacíamos referencia (Cfr. *supra* 3.1.) se distingue de la enunciación oral del personaje. En este último caso, son los rasgos coloquiales del discurso del personaje, así como las frases metatextuales, los que marcan la oralidad de su acto comunicativo. Así, el perseguido profiere las siguientes frases:

"No el mío, sino el de él", dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. [...] "Voy a lo que voy", volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.

Además de las marcas gráficas -comillas, cursivas- que indican el carácter citado de los parlamentos de los personajes, la parquedad de las expresiones, las reiteraciones enfáticas, son rasgos que describen el habla del personaje. Las acotaciones del narrador no hacen sino confirmar que quien oye es también quien habla.

El perseguido alterna frases pronunciadas en voz alta y dirigidas a sí mismo -enunciación oral bajo la forma de monólogo- con frases pensadas -enunciación interior bajo la forma de monólogo interior estructurado-:

"No debí matarlos a todos -iba pensando el hombre-. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara... Después de todo, así estuvo mejor.[...]"

El perseguido, antes de serlo, cuando se encamina rumbo a la ejecución de la venganza, se expresa en voz alta y él mismo se pregunta sobre la procedencia de su propia voz, asombrándose de sus propias palabras cuya firmeza y decisión le suenan ajenas; luego del múltiple asesinato, cuando arrecian las dudas y la culpa, la enunciación se vuelve interior. El leitmotiv de "No debí matarlos a todos" retorna constantemente a su conciencia, le turba el ánimo, lo ensimisma y lo pierde.

El perseguidor no duda ni de la estrategia ni de la legitimidad de su búsqueda:

"Estás atrapado -dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río-. Te has metido en un atolladero. [...] Te esperaré aquí. [...] Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja. [...] Tengo paciencia."

El perseguidor siempre habla en voz alta y sus expresiones acompañan sus pasos seguros. Sin embargo, hacia el final de la primera parte, su voz cambia de interlocutor y se vuelve dubitativa y escéptica:

"Hijo -dijo el que estaba sentado esperando-: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada? No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo."

Perseguido y perseguidor tienen una evolución similar en el relato: ambos van de la convicción a la incertidumbre, del dominio de la voluntad sobre su destino a la entrega sumisa a la fuerza de los hechos. La causa de la venganza se esfuma en el instante mismo de su ejecución, pero el ciclo no se cierra y las consecuencias de los hechos arrastran a los actores por encima de sus voluntades. ¿Qué orden, qué ley, qué acción podrá ser legítima cuando la violencia no reconoce límites? Perseguido y perseguidor quedan atrapados por las redes que ellos mismos han tendido, desconociéndose en ese impulso que los domina como una fuerza exterior y extraña; también del perseguidor dice el narrador en un momento: "Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido."

En la segunda parte, hay un único modo de enunciación: el cuidador de borregos declara oralmente ante alguna autoridad legal cómo llegó a conocer al perseguido, el modo como entabló relación con él y cómo lo halló muerto entre las piedras del río. Se mantiene la enunciación oral de un solo personaje a lo largo de todo el fragmento.

El tercer aspecto que diferencia ambos momentos de la narración, la secuencia temporal en la exposición de los acontecimientos, es también de mayor complejidad en la primera que en la segunda parte. Los dos primeros párrafos del texto hacen pensar en una sucesividad inmediata de las acciones, esto es, que la alternancia de la perspectiva del narrador es sólo espacial y que, en un mismo tiempo, perseguido y perseguidor se desplazan en un espacio mediado por la ventaja que el primero lleva sobre el segundo. El relato se inicia de la siguiente manera:

LOS PIES del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

"Pies planos -dijo el que lo seguía-. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil."

El comienzo anafórico de ambos fragmentos no sólo produce la resonancia de la voz del narrador en la del personaje, como decíamos más arriba, sino que tiene el efecto de una narración temporalmente lineal, como si las huellas del primer personaje estuvieran siendo seguidas de cerca por el segundo. Sin embargo, a medida que la narración avanza se percibe una yuxtaposición de

tiempos diversos. Volviendo sobre el pasaje citado con anterioridad para referirnos al "diálogo" entre narrador y personajes, podemos observar que primero se narra la inferencia del que va detrás con respecto al corte de las ramas con machete realizado por "el hombre" y al ansia que lo animaba, y luego el narrador vuelve al presente de la historia para relatar la realización de tales acciones. Uno es, entonces, el tiempo del que va delante, y otro, el tiempo del que lo sigue. Si la temporalidad fuera lineal, el personaje que persigue no podría aparecer sino hasta después que el primero ha cometido el crimen y huye. Sin embargo, el narrador elige no sólo desplazarse en el espacio siguiendo alternativamente el trayecto de ambos personajes, sino también desplazarse en el tiempo anticipándose a narrar primero lo que ocurre después mediante constantes prolepsis. Veamos otro pasaje:

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas; otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.

El que lo perseguía dijo: "Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del 'Descansen en paz', cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe."

El segundo párrafo narra en pasado, desde la posición temporal del perseguidor, un acontecimiento que en el tiempo del personaje del fragmento precedente aún no ha sucedido. Tal acontecimiento -el múltiple asesinato- tampoco será narrado en el orden lineal del tiempo del actor: primero aparecerán narradas las palabras que pronunció al salir de la casa en la madrugada ("*No debí matarlos a*

todos"...), luego el abandono del machete y la búsqueda del curso del río para iniciar la huida, y sólo más adelante, mediante una analepsis, se relatará el momento del crimen:

Se persignó hasta tres veces. "Discúlpeme", les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: "Ustedes me han de perdonar", volvió a decirles.

De manera análoga, tampoco es lineal el tiempo del otro actor. Sus reflexiones se remontan a un tiempo anterior al inicio de la historia -"analepsis externa", en términos de Genette- y hacen saber retrospectivamente los antecedentes de la historia:

"[...] El vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. [...]"

En la primera parte del relato hay, entonces, por un lado, dos tiempos yuxtapuestos: el tiempo de las acciones del perseguido y el tiempo de las acciones del perseguidor. Las acciones de uno y otro se intercalan en la narración pero los tiempos en que se desarrollan tales acciones no se suceden en ese orden: la voz narrativa altera la temporalidad, mediante frecuentes prolepsis, para contar la historia valiéndose alternadamente de las inferencias y suposiciones de un personaje y de la actuación del otro, recurso que produce un movimiento narrativo que metaforiza el desplazamiento de los personajes. Por otro lado, si aislamos el

tiempo de las acciones de cada actor, tampoco aquí la narración es lineal: se altera el orden temporal de los hechos y se recurre a algunas analepsis para completar o dar antecedentes de la historia.

La segunda parte, en cambio, sigue la secuencia cronológica de los sucesos -el encuentro del "borreguero" con el perseguido- con algunas interrupciones que interfieren el orden de su relato para mencionar hechos que el personaje que narra desconoce.

La última diferenciación señalada entre ambos fragmentos del relato se refiere al hecho de que, en la primera parte, las verbalizaciones de los personajes asumen la forma del monólogo, sea éste pronunciado o no; en cambio, en la segunda parte, el personaje que verbaliza la historia lo hace bajo la forma de un diálogo, del que se oye la voz de uno de los participantes. Con todo, ambas modalidades -el monólogo y el diálogo- más que oponerse se acercan una a la otra. En el caso de los parlamentos monologados de la primera parte, ya habíamos señalado que se establece entre el habla de los personajes y la voz del narrador una suerte de diálogo por el cual las palabras de unos son retomadas en el discurso del otro. Y en el caso del diálogo representado en el segundo fragmento, en la medida en que se registra sólo la voz del declarante, esta voz única remite al monólogo, y en la medida que supone un interlocutor, la transitividad de la voz remite al diálogo.

En esta voz única resuena otra voz, la del interlocutor, cuyas frases son reiteradas en forma de preguntas para acentuar el asombro y la incredulidad del "borreguero" ante la información que le otorga el "licenciado":

¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos. [...] ¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas. [...] Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. [...] ¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor?

Este modo indirecto de introducir las frases del destinatario en el discurso del destinador hace explícita la presencia del otro participante en la situación comunicativa aunque éste no se exprese de manera directa. En la voz del borreguero se percibe tanto la arbitrariedad del que acusa como la del acusado: del primero, por tildar de "encubridor" a quien se acerca a informar, del segundo, por conjeturar posibles agresiones contra el culpable que hubiera podido llevar a cabo si su "ignorancia" no se lo hubiera impedido.

La multiplicidad de modos de enunciación que advertimos en este relato y que es frecuente en la narrativa literaria contemporánea permite la confluencia de voces variadas, y, a través de esas voces, de subjetividades, vivencias, evaluaciones y cosmovisiones, también múltiples.

CAPÍTULO 4

LAS FORMAS DE ARTICULACIÓN DE DISCURSOS

4.1. Discurso del narrador y discurso de los personajes

El relato, como toda manifestación verbal, implica, por una parte, la posibilidad de dar cuenta de "hechos", y, por otra, la de referir "palabras". Tomando en consideración esta distinción enfatizada por Genette (1972: 185-186), nos referimos en lo que sigue al "relato de palabras", esto es a aquellos pasajes narrativos en los cuales hay una transcripción verbal de un acontecimiento verbal, y por tanto, voces diversas en juego.¹

Ya es clásico, en los estudios teóricos sobre este aspecto de la narrativa, remitir a la distinción entre *mimesis* y *diégesis*, expuesta por Platón en el Libro III de *La República*.² En efecto,

¹ No desconocemos el hecho de que el relato es íntegramente un acontecimiento verbal y, por lo tanto, compartimos la afirmación de Mario Rojas en el sentido de que "en su estrato profundo, el texto narrativo puede describirse como formado por dos categorías locucionales: el discurso del narrador y el discurso del personaje." (M. Rojas. "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio*, Vol. V-VI, N° 15-16, 1981: 20). La distinción de Genette que aquí se retoma intenta deslindar en el relato aquellos segmentos verbales que dan cuenta de hechos verbales, de aquellos otros segmentos verbales que refieren hechos no verbales. Estos últimos quedarán fuera de nuestra reflexión en este capítulo.

² Para mencionar sólo algunos casos citamos los siguientes estudios: N. Friedman. "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, Vol. LXX, N° 5, Diciembre 1955: 1160-1184. (Friedman aborda de manera conjunta los problemas del punto de vista y la reproducción de discursos.) G. Genette. "Fronteras del relato", en R. Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá, 1982 [1966]; del mismo autor, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 184; S. Chatman. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990 [1978]: 157-158; F. Stanzel. *A Theory of Narrative*. Great Britain: Cambridge U.P., 1986 [1979]: 142; S. Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen, 1983: 106-108; G. Reyes. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984: 77.

allí Platón, tomando como ejemplo los primeros versos de la Iliada -el episodio del encuentro entre Crises y Agamenón-, muestra dos modos diversos de presentar las palabras de Crises: al comienzo, dice Platón, "el poeta habla en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que nadie sino él es quien habla", pero más adelante, "habla en la persona de Crises, y emplea todo su arte para persuadirnos de que ya no es Homero quien habla, sino el anciano, sacerdote de Apolo." (Platón, 1989: 478) Así, el primer tipo de relato, en el cual no hay imitación, corresponde a un *relato simple*, pues allí el poeta no se oculta en la persona de otro; en cambio, el segundo tipo, en que el poeta imita el discurso de otro, será un *relato imitativo*. De aquí concluye Platón que habría tres tipos de relato: el *relato imitativo*, propio de la tragedia y la comedia, el *relato simple*, empleado en los ditirambos y el *relato mixto*, mezcla de uno y otro, característico de la epopeya.

Al referirse a las maneras de narrar, Platón emplea el término "imitación" en un sentido restringido, oponiendo "mimesis" como cita de las palabras de otro, a "diégesis" en tanto palabra del poeta (del narrador, diríamos hoy). En el Libro X, Platón extiende el concepto de "imitación" a toda representación y ubica al arte en general como uno de los modos de la imitación. Es éste el sentido que retoma y reformula Aristóteles al definir las artes como imitaciones: "En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámbica, y por la mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones." (Aristóteles, 1979:

25) Pero las artes, si bien todas imitan, se distinguen entre sí por los medios, las cosas y los modos diversos de imitar. Con respecto a la diversidad en el modo, Aristóteles señala que se puede imitar "ya introduciendo a quien cuente o se transforme en otra cosa, según que Homero lo hace; ya hablando el mismo poeta sin mudar de persona; ya fingiendo a los representantes, como que todos andan ocupados en sus haciendas." (*Idem*: 28) Para Aristóteles, la "diégesis", entonces, no es más que un modo particular (hablar el mismo poeta sin mudar de persona) de la "mimesis".³

Tales diferenciaciones entre mimesis y diégesis produjeron otra pareja de términos, en el ámbito de la crítica anglo-americana, para aludir a la presentación indirecta o directa de las palabras de los personajes por parte del narrador; nos referimos a la dicotomía entre *telling* y *showing*, planteada inicialmente por Henry James, en los prólogos que entre 1907 y 1909 preparó para una colección de sus novelas.⁴

³ Para una revisión crítica de la interpretación del concepto de "mimesis" en el marco de la teoría aristotélica, véase el prolijo trabajo de Susana Reisz de Rivarola. "La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido", *Acta Poética*, Vol. 4-5, 1982-1983, pp. 3-24.

⁴ Según N. Friedman, con anterioridad al planteamiento de H. James, esta cuestión había sido señalada por diversos escritores, críticos y novelistas, entre ellos, Defoe, Fielding, Scott y varios otros. Friedman realiza una historia detallada de la pareja de términos *telling/showing* relacionándolos con el problema de la "extinción del autor" y del "punto de vista", para postular una gradación entre los términos extremos que va desde la máxima presencia del autor hasta su "extinción". Tales grados son: Omnisciencia editorial, Omnisciencia neutral, "Yo" como testigo, "Yo" como protagonista, Omnisciencia selectiva múltiple, Omnisciencia selectiva, El modo dramático y La cámara. (N. Friedman. "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, Vol. LXX, N° 5, Diciembre, 1955: 1160-1184). Como ya señalamos, Friedman considera de manera conjunta los problemas de la reproducción de discursos y la perspectiva, aspectos que aquí son abordados por separado. De todas maneras, su clasificación da cuenta de la importancia, que, tanto escritores como críticos y teóricos de la literatura, atribuyeron desde comienzos de siglo a la articulación de discursos en el relato literario.

G. Genette, al considerar esta problemática, observa que tanto la noción de "mimesis" como la de "showing" aluden a un hecho ilusorio puesto que ningún relato puede "mostrar" aquello que cuenta. El relato es un hecho de lenguaje y el lenguaje "significa" sin imitar, por lo tanto, se trata más bien de una "ilusión de mimesis". Incluso llega a decir Genette, en una fórmula radical: "Mimesis es diégesis". (G. Genette: 1982: 209)

Ahora bien, al margen de la idea de reflejo subyacente en la concepción del arte como mimesis, es necesario analizar la relación puesta en juego en las parejas mimesis/diégesis y showing/telling, particularmente cuando se trata de relatar hechos verbales, es decir, cuando el narrador da cuenta de palabras ajenas.

Las formas canónicas de articulación de las voces del narrador y de los personajes son: el discurso directo (mimesis, *showing*) y el indirecto (diégesis, *telling*). Ahora bien, el relato literario ha creado, entre estas dos formas básicas y opuestas, diversos modos intermedios, en una gradación que va desde una mayor autonomía de la voz del personaje a un mayor control por parte del narrador. Cuando se habla de "autonomía" del discurso del personaje -propia del estilo directo- se entiende una autonomía relativa pues el narrador no deja de ejercer su control al determinar los momentos y las modalidades de aparición de las voces de los personajes.

Así, en "El ahogado más hermoso del mundo", de Gabriel García Márquez, el narrador privilegia el discurso indirecto y, en ese

marco, las escasas intervenciones en estilo directo de los personajes asumen una relevancia especial:

Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados. Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escualidos y mezquinos de la tierra. Andaban extraviadas por estos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró:

-Tiene cara de llamarse Esteban. (Las cursivas son nuestras.)

Después de dar cuenta de los pensamientos de los personajes mediante el discurso indirecto precedido de la fórmula "pensaban que", el narrador cede la voz a una mujer en el momento en que se trata de una acción central en el relato como es la de otorgar un nombre al ahogado, al muerto desconocido llegado de tierras extrañas que transforma la vida del pueblo y, en especial, de las mujeres. Ceder la voz al personaje es una opción del narrador que puede manipular según las necesidades de la historia; en este sentido hablamos del "control" constante del narrador.

Incluso en aquellos relatos más marcadamente "dramáticos", en los que predominan las escenas por encima del discurso del narrador, no podemos dejar de percibir que hay un narrador que destina tales diálogos -como parte de la historia- a un narratario.

Entre los extremos de la presentación directa e indirecta del discurso del personaje, el relato literario, decíamos, ha creado formas intermedias. Para reconocerlas es necesario recurrir a algunos criterios de diferenciación que nos permitan, además,

realizar una clasificación de las posibles articulaciones entre las voces exhibidas en el relato.⁵

4 2. Relación entre discursos: criterios de clasificación

Los diferentes criterios que permiten deslindar las posibles formas de vincular ambos discursos -de narrador y personaje- podrían resumirse en los siguientes: directo/indirecto, forma regida/forma libre, *modus obliquus/modus rectus*, subjetividad propia/subjetividad ajena. Describiremos, a continuación, los rasgos señalados.

4.2.1. La oposición directo/indirecto

En la reproducción directa, el narrador cede la voz al personaje; en la reproducción indirecta, en cambio, el narrador

⁵ Indudablemente esta cuestión forma parte de un problema más amplio que M. Bajtín se ha encargado de puntualizar de manera muy sugerente: la relación entre la palabra propia y la ajena. En diversos lugares de su obra Bajtín alude a la importancia central de este fenómeno tan poco atendido. En una de sus formulaciones, lo presenta así: "Yo vivo en el mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, una reacción a los enunciados ajenos (se trata de una reacción infinitamente heterogénea) comenzando por su asimilación (en el proceso de dominación inicial del discurso) y terminando por la asimilación de las riquezas de la cultura huamana (expresadas en la palabra o en otros materiales signícos). [...] Las complejas relaciones con la palabra ajena en todas las esferas de la cultura y de la praxis llenan toda la vida del hombre. Pero no se ha estudiado ni la palabra enfocada desde el punto de vista de esta relación mutua, ni el yo del hablante desde el mismo punto de vista. Todas las palabras para cada hombre se subdividen en palabras propias y palabras ajenas, pero los límites entre ellas pueden desplazarse, y en estos límites tiene lugar una intensa lucha dialógica." (M. Bajtín, "De los apuntes de 1970-1971", en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982 [1979]: 365-366) Puede consultarse también para este tema, del mismo autor, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Un excelente estudio que toma como punto de partida la citación como estructura configurativa del relato literario (basándose en las postulaciones de M. Bajtín) es el de G. Reyes. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

mantiene el control de la narración y refiere los dichos del personaje sin cederle la voz. Veamos estos pasajes de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia:

-Oiga -le dijo la mujer-. Tiene que ir al Hotel Majestic, Piedras y Avenida de Mayo. ¿Apuntó? Fuyita, un coreano, vive ahí. ¿Va a ir o no?

-Voy -dijo Junior.

-Dígale que soy yo. Que habló conmigo.

-Ta -dijo Junior. (p. 13)

[...]

La mujer sabía todo. Tenía los datos. Pero tomaba a Junior por un amigo de su marido. A veces a la noche lo despertaba para contarle que no podía dormir. Hay mucho viento, aquí, le decía, dejan la ventana abierta, esto parece Siberia. (p.14)

En el primer caso, el narrador se limita a realizar acotaciones parcas, sin comentarios, y es mediante las intervenciones directas de los personajes como se desarrolla la historia. En el segundo, la voz del personaje es retomada por el narrador (... "para contarle que no podía dormir"), quien refiere con supuesta fidelidad lo dicho por el personaje, aunque nada indica que se trate de la reproducción fiel de sus palabras. A continuación, se inserta la voz del personaje, en estilo directo, sin las marcas gráficas canónicas que aparecen en el diálogo anterior, lo cual le da agilidad a la narración y reduce la distancia que instauran las señales gráficas entre narrador y personaje, en la forma directa clásica.

Es habitual considerar que el discurso directo reproduce literalmente las palabras de otro. Sin embargo, si se observa el funcionamiento del estilo directo en la comunicación cotidiana o en el discurso científico, como lo propone G. Reyes (1984: 140-153), se puede observar que la cita directa produce enunciados un tanto

diversos de aquellos que le dan origen. Ya sea que se citen discursos que aún no se han producido, o bien que se resuma - conservando el estilo directo- un largo discurso, o, como en el caso del epígrafe y la cita textual en el marco de un texto teórico, que se extraiga un fragmento de su contexto y se lo incorpore en uno nuevo, todos estos desplazamientos indican que al considerar el discurso directo, más que atender a su carácter de reproducción fiel de otro discurso, sea necesario tomar en cuenta la particular relación entre la cita y el texto que lo incluye.

La forma indirecta de reproducción del discurso puede presentar diversos grados de distancia entre narrador y personaje. G. Genette señala -para la forma indirecta- tres casos (comprendidos en dos tipos) que van de la mayor a la menor distancia entre ambos discursos: el discurso *narrativizado*, que es la forma más distante mediante la cual el narrador trata el acontecimiento verbal como si fuera no verbal pues se borran las huellas del habla del personaje (Genette cita el siguiente ejemplo: "Informé a mi madre mi decisión de casarme con Albertine."); y el discurso *transpuesto*, en estilo indirecto, el cual si bien es menos distante que el *narrativizado* no ofrece garantías de reproducción fidedigna (aquí el autor da como ejemplo la siguiente frase: "Le dije a mi madre que me era absolutamente necesario casarme con Albertine"). Este segundo tipo incluye además la reproducción indirecta libre, la cual comporta una menor distancia aún pues implica una fusión entre el discurso del narrador y el del personaje. A estos dos tipos de reproducción indirecta, se agrega

el discurso citado, la forma directa, la más "mimética" de todas. (G.Genette, 1972: 189-203)

Las posibles gradaciones de la distancia podrían especificarse aun más y la forma indirecta ser subdividida en diversos tipos. Es lo que hace B. Mac Hale al distinguir cinco tipos de discurso indirecto: *el sumario diegético* (corresponde al discurso narrativizado de Genette), *sumario menos diegético* (se indica el tema del acto locutivo), *discurso indirecto de reproducción puramente conceptual* (se reproduce lo dicho pero no los elementos discursivos), *discurso indirecto mimético en algún grado* (se reproduce el contenido y parte de la textura formal) y *discurso indirecto libre*. (B. McHale, 1978: 258-259) Esta clasificación muestra la diversidad posible en la presentación indirecta del discurso.

Es necesario considerar además, que la estrecha relación entre los discursos de narrador y personaje en esta forma de reproducción del discurso ajeno, vuelve ambigua la procedencia de la voz dado que el narrador adecua el discurso del personaje a las necesidades de su situación comunicativa.⁶

4.2.2. Forma regida/forma libre en la presentación del discurso

Una de las modalidades de presentar las intervenciones de los personajes es mediante un verbo introductor (*verbum dicendi*) el

⁶ Sobre la ambigüedad y falacia del discurso indirecto véanse las observaciones de G. Reyes en *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Op. cit. pp.182-195.

cual se inserta en el discurso del narrador y rige, semántica y sintácticamente, el del personaje. Tales verbos marcan explícitamente el pasaje de uno a otro discurso indicando el cambio de voz propio de la citación de un discurso ajeno; precisamente, la forma regida del discurso es típica de la cita. Los verbos introductores, además de ser la marca de la inserción de otra voz, tienen una importante función semántica, puesto que si bien a veces se utilizan los verbos más neutros (tales como "decir", "preguntar", "agregar", etc.) muchas veces se emplean verbos que orientan la interpretación del parlamento del personaje atribuyéndole alguna significación suplementaria (por ejemplo: "confesar", "jurar", o bien, "murmurar", "gritar", etc.).⁷

A este respecto G. Prince, en un estudio dedicado al "discurso atributivo" -esto es, las frases del discurso del narrador que rigen el discurso citado del personaje- señala: "Para designar un acto de habla, las fórmulas de presentación recurren no solamente a la gama muy extendida de verbos declarativos (decir, murmurar, preguntar, responder), cuasi-declarativos (comenzar, conceder, observar) y pseudo-declarativos (lloriquear, enfurecerse, refunfuñar, gruñir, indignarse), sino también a términos compuestos ('él se limitó a decir', 'ella se apresuró a responder', 'él logró preguntar', 'ella terminó por replicar') y a perífrasis ('él

⁷ Para una clasificación de los verbos introductorios véase el trabajo de G. Strauch. "Contribution a l'étude sémantique des verbes introducteurs du discours indirect", *Recherches anglaises et américaines*, N° 5, 1972: 226-242.

pronunció estas palabras', 'él dejó caer esta frase', 'ella profirió estas palabras inquietantes')." (G. Prince, 1978: 308)

Además, la forma regida puede darse mediante giros o términos sustitutivos del *verbum dicendi*, ya sea que se trate de una sola palabra (el nombre del personaje, por ejemplo) o de uno o varios enunciados que constituyen la acotación del narrador sin incluir un verbo introductorio.

En este sentido, Mario Rojas (1981: 36-37) llama la atención sobre las innovaciones realizadas por M. Vargas Llosa en el terreno de las acotaciones del narrador, las cuales no se limitan a introducir el discurso del personaje sino que refieren otras acciones paralelas al acto locutivo, ya sean pensamientos contrarios a lo expresado, movimientos efectuados por el actor mientras habla, o percepciones del interlocutor. En *Conversación en la Catedral*, por ejemplo, leemos las siguientes acotaciones:

-De Chorrillos, papá -pensando mentiras, no era, piensa, calumnias, no podía ser-. Quiero hablar contigo de algo. (p. 402)

-Pero ha habido varios muertos, varios heridos -sus ojitos centellaban como si hubieran contado los muertos, piensa, visto los heridos-. En el teatro de Arequipa. (p. 325)

-¿Aló, aló, flaco? -ahí la idéntica voz de años atrás que se quebraba, Zavalita, llena de angustia, de alegría, su voz atolondrada que gritaba-. ¿Hijito? ¿Flaco? ¿Estás ahí? (p. 401)

Aquí no encontramos verbos introductores; sin embargo, las frases enunciadas por el narrador rigen los parlamentos de los personajes, los cuales quedan subordinados a su discurso. En el primer caso, la acotación incluye otro enunciado (no pronunciado) del mismo personaje, cuyos pensamientos discurren en una dirección diferente al sentido de su voz; en el segundo ejemplo, se alude,

por una parte, a la acción del personaje que habla ("sus ojitos centellaban") y, por otra, a la percepción velada que el interlocutor tiene del hablante; en la tercera cita, el narrador comenta los pensamientos del interlocutor e incluso lo nombra con el apelativo que le dan sus amigos y que el personaje adopta para dialogar consigo mismo.

Todas estas variantes no son sino formas sustitutivas de la recepción clásica, que dinamizan la narración e intentan representar el carácter simultáneo de las acciones, de las cuales el lenguaje sólo puede dar cuenta de manera sucesiva.

La ausencia tanto de verbos introductores como de otras variantes de la subordinación de discursos da lugar a lo que se ha llamado el discurso "libre" o no regido. Graciela Reyes (1984) señala el hecho de que el discurso libre sólo se realiza en el ámbito de la literatura. No hay otro tipo de textos en los que se emplee. Refiriéndose en particular al discurso indirecto libre, la autora señala: "La estructura sintáctica oracional del EIL [estilo indirecto libre] ha sido modelada por los requerimientos de una operación literaria y sólo puede explicarse en virtud del contexto literario. La oración *Mañana era Navidad*, por ejemplo, carece por completo de sentido si la aislamos de un contexto de enunciación en el que se justifique la coexistencia de *mañana* y *era*; ese contexto lo provee el texto literario." (G.Reyes, 1984: 232)

Las formas "libres" implican una yuxtaposición o, en ciertos casos, fusión de los discursos de narrador y personaje puesto que el paso de uno a otro no está marcado ni por las señales gráficas

canónicas (dos puntos, inicio de un nuevo párrafo, guión de diálogo) ni por términos específicos (*verbum dicendi* o formas sustitutivas). Las marcas de dos discursos diversos yuxtapuestos deben buscarse en los deícticos, en las particularidades lingüísticas, en la perspectiva asumida ante lo narrado. Veamos el siguiente ejemplo:

Lo que Mario quería era llegar, le importaban un demonio los dos, que reventaran cuanto antes. De pronto se sobresaltó, desprevenido en absoluto ante algo en lo que no se le había ocurrido pensar: el agente viajero, su nuevo aspecto de agente viajero. Habría que darle una explicación a La Jaiba, en primer lugar. No estaba previsto que se encontrara con ninguna de sus antiguas amistades, las amistades de El Muñeco, ni antes ni después del golpe. Luque y él solos para siempre, eternamente, ya sin vínculos con el pasado, limpios, tranquilos, y de repente olvidaba que se había convertido en otro hombre [...] Era preciso inventar algo, lo que fuera, cualquier cosa. La culpa era de Lucrecia. (*Los errores*, de J. Revueltas, pp.94-95)

En esta forma de reproducir los pensamientos del personaje el narrador no abandona el control de la narración -manifiesto en el empleo de la tercera persona para referirse al personaje-, sin embargo, al intentar dar cuenta de las lucubraciones del personaje no sólo retoma los contenidos de sus pensamientos sino también las formas expresivas propias del personaje, de tal modo que los enunciados resultan ser híbridos, pues tanto tienen marcas del narrador como del personaje. Así, los verbos en pretérito imperfecto ("quería", "importaban", "estaba", "olvidaba", "era") instauran una distancia entre el momento del acto de pensar del personaje y el instante del acto de narrar lo pensado por parte del narrador, que muestra la confluencia de voces en un mismo discurso. Además, tanto el léxico empleado, frases coloquiales ("le importaban un demonio", "que reventaran"), adjetivación subjetiva ("solos para siempre", "limpios, tranquilos") como las evaluaciones

sobre los hechos ("La culpa era de Lucrecia.") pertenecen al personaje aunque son dichas por el narrador. La fusión de voces es típica de esta forma discursiva.

La oposición entre las formas regida y libre que aquí deslindamos claramente, puede aparecer en los textos con matices diversos, por lo cual también es necesario considerar este criterio, en ciertos casos, como la expresión de una gradación. Así, por ejemplo, es frecuente que un fragmento de discurso comience mediante una forma regida y se deslice paulatinamente hacia la forma libre. Veremos ilustrado este caso en el texto analizado al final de este capítulo.

4.2.3. *Modus obliquus/modus rectus*

Mediante esta oposición, se alude a la posible referencia de los deícticos: si los elementos lingüísticos indicadores de la deixis (pronombres personales, adverbios o locuciones adverbiales de tiempo y de lugar, adjetivos y pronombres demostrativos) están referidos al narrador, el discurso tendrá carácter *oblicuo*; en cambio, si tales elementos se refieren al personaje, el discurso será caracterizado como *recto*.

Este rasgo permite distinguir el discurso del personaje del discurso del narrador, sobre todo en aquellos casos ambiguos en que la ausencia de rección -en los discursos libres- yuxtapone o funde las voces de narrador y personaje. El siguiente fragmento de *Viva mi fama*, de Carlos Fuentes, puede ilustrar nuestras observaciones:

[...] y el Chispa, con lágrimas en los ojos, corrió a entregarle la muleta desteñida y el acero brillante, como apresurándole, *termina, figura, haz lo que tengas que hacer, pero mata ya a tu primer toro y a ver si puedes con los cinco que faltan, si es que la autoridad no te expulsa de la Maestranza de Ronda, esta tarde y para siempre, ¡chalado, Rubencillo! ¡Más loco que! Era un crimen lo que hacía, una transgresión a la autoridad.* El toro estaba entero, peligroso y bravo; demostraba su casta, no buscaba querencias, no doblaba la cerviz, (p. 275) (Las negritas y cursivas son nuestras)

El paso del discurso del narrador al del personaje se realiza sin que medie marca de este pasaje: la voz del personaje se detecta porque el discurso deja de ser oblicuo y los deícticos -en el párrafo que hemos marcado con negritas- remiten al personaje y no al narrador. El empleo del imperativo -"termina", "haz", "mata"-, del vocativo -"Rubencillo"-, de la segunda persona y del demostrativo -"esta tarde"-, son rasgos que remiten al acto de enunciación de los personajes, por lo tanto son marcas del modo recto del discurso. Aquí, los discursos de narrador y personaje están yuxtapuestos -no hay nexos que indiquen la relación- pero diferenciados uno de otro por la deixis. El enunciado marcado con cursivas presenta las voces fundidas de narrador y personaje: el pretérito imperfecto instauro una distancia entre el acto de habla del personaje y el acto del narrador, y la tercera persona refiere al acto enunciativo del narrador; sin embargo, la evaluación del hecho y el léxico empleado corresponden al personaje. El discurso es, entonces, parcialmente oblicuo, pues hay señales de ambos hablantes: es la forma típica del discurso indirecto libre.

Entre la oblicuidad clara del inicio y del final del fragmento se intercalan enunciados libres -lo cual les da cierta ambigüedad-, uno en estilo directo y otro en indirecto, cuyos deícticos permiten identificar la procedencia de las enunciaciones.

4.2.4. Subjetividad propia/subjetividad ajena

El discurso del narrador se caracteriza por tender a la neutralización de aquellos rasgos que pudieran dar cuenta de su subjetividad: su tarea, digamos así, es mostrar una subjetividad ajena. "La ficción épica -afirma K. Hamburger- es la única instancia en que se puede hablar de los personajes en tercera persona no sólo como objetos sino también como sujetos, en que la subjetividad de un personaje en tercera persona *qua* tercera persona puede ser retratada." (1973: 139)⁸ Cuanto más descubre el narrador su subjetividad más se acerca a la función del personaje; cuanto más la neutraliza, más despliega su rol de narrador.

El discurso del personaje, en cambio, lleva siempre las huellas de una subjetividad propia. Estas marcas pueden ser de diversa índole: i) rasgos fónicos, léxicos, semánticos, sintácticos, en general, idiolectales, que caracterizan el habla del personaje; ii) rasgos emotivos o afectivos que denotan las impresiones del hablante ante los hechos narrados; iii) rasgos ideológicos que manifiestan la posición del locutor, tales como juicios, evaluaciones, valoraciones acerca de lo narrado.

Observemos este fragmento de *Todas las sangres*, de José María Arguedas:

⁸ En *The Logic of Literature*, K. Hamburger desarrolla una prolija argumentación -basada en el análisis del valor de los tiempos verbales y la desaparición del sujeto proposicional (*statement-subject*) en la ficción- acerca de la especificidad de los textos ficticios. Su concepción de la dependencia de lo narrado del acto narrativo que lo produce es una demostración más del carácter "no-subjetivo" del discurso del narrador. (K. Hamburger. *The Logic of Literature*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1973)

Demetrio levantó su vara y rotó el cuerpo en las cuatro direcciones conocidas; luego volvió al corredor. K'oto y los colonos se sentaron.

-Patrón, don Fermín Aragón de Peralta: indios contigo, de verdad, trabajaremos en faena, no mita. He convenido con don Nemecio Carhuamayo, con el padrecito Adrián K'oto. Tranquilo vive; tranquila que esté nuestra hermosa y dulce patrona, doña Matilde. ¡Salud, gran señor; señor mandón; tú eres bueno! ¡Salud, cabecilla de ojos que miran lejos, de corazón que llora por sus hermanos, don Adrián...! (p. 95)

La neutralización de la subjetividad al comienzo del pasaje contrasta con las marcas subjetivas del parlamento del personaje. En éste se pueden observar rasgos idiolectales -léxico y sintaxis particular-, afectivos -exclamaciones- y axiológicos -valoración positiva del patrón y de don Adrián.

Cuando el narrador se deja invadir por la subjetividad del personaje y narra "como si" el que hablara o meditara fuera el personaje y no él mismo, estamos ante un discurso indirecto libre, en el cual la fusión de voces -deícticos del personaje mezclados con deícticos del narrador- manifiesta el intento de neutralizar la distancia entre ambos en beneficio de la subjetividad del personaje. Esto puede advertirse en el siguiente ejemplo tomado de *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa:

La movían, *te está esperando*, abrió los ojos, *el chofer del señor de la otra vez*, la cara burlona de Carlota: *ahí en la esquina te estaba esperando*. Apurada se vistió, *¿había estado el domingo con él?*, se peinó, *¿por eso no había venido a dormir?*, y oía atontada las risas, las preguntas de Carlota. Cogió la canasta del pan, salió y en la esquina estaba Ambrosio: *¿no había pasado nada aquí?* La agarró del brazo, *no quería que lo vieran*, la hacía caminar muy rápido, *estaba nervioso por ti, Amalia*. (p. 354) (Las negritas y cursivas son nuestras)

Aquí el narrador combina su discurso con el del personaje mediante dos formas: el discurso directo libre -señalado aquí con negritas- y el indirecto libre -señalado con cursivas-. La forma indirecta libre mezcla rasgos enunciativos que remiten al personaje

-la segunda persona, las interrogaciones, las referencias espaciales: "venir", "aquí"- con rasgos que señalan al narrador -la tercera persona, los verbos en imperfecto y en pretérito pluscuamperfecto, la forma cuasi-indirecta de las interrogaciones-. Esta fusión de voces no hace sino neutralizar la presencia del narrador para hacer aflorar la subjetividad del personaje.

El máximo grado de neutralización de la subjetividad del narrador se da en la narración de tipo YO-YO-TU, en la cual el narrador no verbaliza la historia sino que cede la voz a un personaje, el cual cuenta su propia historia (Cfr. *supra*, 1.3.). En tales relatos el mismo acto narrativo se transforma en objeto de la narración a la par de los otros actos del personaje. Es manifiesta aquí la voluntad del narrador por mostrar plenamente la subjetividad del personaje.

Al afirmar que el narrador da cuenta de una subjetividad ajena no queremos decir que el discurso del narrador carezca absolutamente de marcas de "subjetividad", sólo que estas últimas o bien aluden al acto narrativo que realiza (por ejemplo, los modalizadores referidos al grado de conocimiento de la historia que narra), o bien se relacionan con una subjetividad ajena, la cual es, en última instancia, el objeto de la narración. Así, en *El mundo es ancho y ajeno*, el narrador se expresa de la siguiente manera:

No sabemos con precisión cuánto tiempo ha pasado desde la última vez que vimos a Rosendo Maqui en la cárcel. Quizá un año, quizá dos. Para el caso, podría hacer seis meses solamente. En la prisión el tiempo es muy largo mientras avanza, si uno mira el día que vive y los que tiene que vivir bajo la presión de los muros. (p. 397)

La referencia a su propio desconocimiento acerca del tiempo transcurrido entre el encarcelamiento de Rosendo Maqui y el episodio de su muerte, remite a su saber en tanto narrador. Al hacer explícita su presencia, el narrador, no sólo da cuenta de su grado de saber sino que también manifiesta sus apreciaciones sobre lo narrado, pero tales apreciaciones tienden a darle cuerpo a la historia que narra antes que a centrar la atención sobre su propia subjetividad. Aquí, la reflexión posterior sobre el tiempo está ligada estrechamente a los acontecimientos en los que está involucrado el personaje y crea el clima necesario para comprender su estado anímico. Si bien es cierto que se puede construir la figura del narrador a partir de las huellas de su presencia en la historia narrada -sobre todo si es explícito-, es necesario reconocer que su función no es mostrarse sino dar cuenta de la presencia del otro.

Evidentemente hablar, contar, es asumir una perspectiva visual y valorativa de los hechos. De allí que no tiene lugar aquí hablar de la oposición entre subjetividad/objetividad. Entendemos que más bien se trata de voces en juego, y por lo tanto, de subjetividades en contacto, que el acto narrativo pone en escena. La observación frecuente sobre la neutralidad propia del discurso del narrador tiende a dar cuenta del hecho de que el objeto de la narración es siempre "ajeno", de que el narrador muestra algo distinto de sí. En cambio el personaje, al hablar, muestra su propia subjetividad.

La narrativa contemporánea ha ido haciendo desaparecer cada vez más la presencia del narrador. La preferencia por los relatos en primera persona, la experimentación con la narración en segunda persona y la utilización de la tercera con valor de primera persona, son indicios de una voluntad por borrar las huellas del acto narrativo y por ceder la verbalización de la historia al personaje.⁹

4.2. Modos básicos de articulación de discursos

Los criterios arriba señalados permiten deslindar las voces en juego en el interior del discurso, las cuales pueden manifestarse mediante palabras efectivamente pronunciadas (mediante la voz o la escritura) o mediante una enunciación interior.

La narrativa contemporánea ha privilegiado el entrelazamiento estrecho entre los discursos de narrador y personaje, prefiriendo las formas libres a las regidas (o subordinadas), sea mediante yuxtaposición (discurso directo libre) o fusión de voces (discurso indirecto libre). La combinación de formas regidas y libres se realiza, muchas veces, mediante un pasaje gradual de unas a otras.

Si bien, como decíamos al comienzo, entre los estilos opuestos, directo e indirecto, el discurso literario ha producido

⁹ Este rasgo que ha sido calificado a veces como "ausencia de narrador", es analizado como "vacío de la enunciación" por W. Mignolo, en "Semantización de la ficción literaria", *Dispositio*, Vol. V-VI, Nº 15-16, 1981: 98 y ss.). Este proceso de vaciamiento del centro de enunciación es la marca de la ausencia de una presencia ineludible (la del narrador básico) antes que una simple ausencia.

variantes intermedias con matices diferenciales diversos, para los fines de una clasificación operatoria consideramos pertinente, como lo hace Mario Rojas (1981: 29), tomar en cuenta cuatro modos básicos de vincular los discursos de narrador y personaje, a reserva de puntualizar, en el análisis de textos, otras diferencias dentro de un mismo tipo que pudieran ser significativas en el relato en cuestión.

Tales modos básicos son: *discurso directo libre*, *discurso directo regido*, *discurso indirecto libre* y *discurso indirecto regido*. Del primero al último habría un progresivo control del narrador, y, a la inversa, del último al primero, una progresiva autonomía del personaje.

El *discurso directo libre* estaría caracterizado, entonces, por los siguientes rasgos: a) por ser directo, el narrador cede la voz al personaje; b) en tanto es una forma libre, carece de elementos de rección; c) dado que el personaje asume la palabra, se trata de un modo recto de presentación del discurso pues los deícticos remiten al personaje; d) se pone de manifiesto la subjetividad propia del personaje.

El *discurso directo regido* comparte las características del anterior, con excepción del segundo rasgo: al ser ésta una forma regida posee elementos de rección, sea un *verbum dicendi*, marcas gráficas o alguna forma sustitutiva.

El *discurso indirecto libre* posee los siguientes rasgos: a) por ser indirecto, el narrador conserva la palabra y refiere los parlamentos de los personajes; b) no hay marcas fuertes de rección,

y si hay términos que pueden considerarse como tales, éstos no efectúan una subordinación de discursos, como en el caso clásico, sino que mantienen la ambigüedad de procedencia de las enunciaciones; c) hay elementos pertenecientes a ambos modos de presentación del discurso: oblicuo y recto, esto es, hay tanto deícticos que remiten al narrador como deícticos que señalan al personaje; d) se manifiesta la subjetividad del personaje: el léxico, la sintaxis, la semántica, los juicios, las valoraciones, la ideología, corresponden al personaje, no al narrador.

El *discurso indirecto regido* asume los siguientes rasgos: a) siendo indirecto, el narrador mantiene el control de la narración y no hay garantía de fidelidad a las palabras del personaje; b) posee siempre elementos de rección; c) es oblicuo, porque los deícticos remiten al narrador y no al personaje; d) el narrador da cuenta, desde su perspectiva, de una subjetividad ajena.

Tomando como modelo estos cuatro modos básicos de articulación de los discursos de narrador y personaje, consideraremos este aspecto de la enunciación literaria en un relato particular.

4.4. La articulación de discursos en "Clone", de Julio Cortázar

Este texto pone en escena a ocho personajes, ocho cantantes, cuyos registros vocales, según lo explica el mismo autor en la *Nota* que sigue al relato, corresponden a los ocho instrumentos que intervienen en la versión de Millicent Silver de la *Ofrenda Musical*

de Bach. El texto está dividido en fragmentos, cada uno de los cuales representa un tipo de composición musical (canon, sonata, fuga, etc.) y por tanto sólo intervienen las voces que se corresponden con los instrumentos involucrados en cada composición.

Hay, por lo tanto, una deliberada intención de hacer manifiesto el hecho de que el relato es también una especie de conjunto vocal y que el concierto de estas voces, dirigidas por el narrador, producen el ritmo y la armonía general de la obra.

El relato narra la historia de un conjunto de madrigalistas, admiradores e intérpretes de la obra de Carlo Gesualdo. El grupo, que antes formaba una especie de "clone" -por la identificación mutua y por la fusión entre el canto y sus vidas- sufre una fisura: el relato se centra en la narración de esta quiebra de la cual cada personaje hace una valoración diferente. El grupo se resiente por un sospechado triángulo amoroso y ese presentimiento se traslada a las voces que empiezan también a desconcertarse, a crisparse, a quebrarse.

El papel del narrador, análogo al del director de un grupo musical, es el de marcar las entradas de las voces, y al mismo tiempo, tratar de no distanciarse del grupo, haciendo que su voz se continúe en la de los personajes y que las modulaciones de éstos resuenen en la suya propia.

El narrador comienza a narrar la historia de la siguiente manera:

Todo parece girar en torno a Gesualdo, si tenía derecho a hacer lo que hizo o si se vengó en su mujer de algo que hubiera debido vengar en sí mismo. Entre

dos ensayos, bajando al bar del hotel para descansar un rato, Paola discute con Lucho y Roberto, los otros juegan canasta o suben a sus habitaciones.

La primera frase, por efecto de la modalización del verbo ("parece girar"), señala un centro ambiguo del conflicto: la distancia que adopta el narrador frente a lo narrado, marcada por el término modalizante, acentúa la presencia de otro discurso por debajo del discurso explícito. El narrador resume una discusión de los personajes, retoma sus argumentos, "narrativiza" el discurso de los personajes, pero al mismo tiempo deja entrever que puede no ser exactamente ése el centro de la discusión. Esta forma del discurso indirecto, que Genette llama *discurso narrativizado* (1972: 191), es la más distante, puesto que el narrador da cuenta del contenido de un acto verbal sin respetar las particularidades locutivas de los personajes. A lo largo de la narración, el narrador va a variar el grado de distancia que lo separa de los personajes empleando diferentes recursos. Uno de ellos es producir una especie de deslizamiento del discurso indirecto regido al libre, sin que haya una frontera clara entre ambos. Veamos otra intervención del narrador:

No dejaba de ser bastante extraordinario que la única pareja estable del conjunto fuera la de Franca y Mario. Mirando de lejos a Mario que hablaba con Sandro frente a una partitura y dos cervezas, Paola se dijo que las alianzas efímeras, las parejas de un breve buen rato se habían dado muy poco dentro del grupo, por ahí algún fin de semana de Karen con Lucho (o de Karen con Lily, porque Karen ya se sabía y Lily a lo mejor por pura bondad o para saber cómo era eso aunque Lily también con Sandro, actitud generosa de Karen y Lily, después de todo). Sí, había que reconocer que la única pareja estable y que merecía ese nombre era la de Franca y Mario, con anillo en el dedo y todo el resto.

El fragmento se inicia con palabras atribuibles al narrador, mediante las cuales alude a la estabilidad de la pareja de Franca

y Mario, y posteriormente, introduce, mediante una fórmula de rección ("se dijo que"), el discurso interior de Paola, el cual se desplaza progresivamente hacia el fluir de la conciencia del personaje. Pero al transmitir los pensamientos de Paola, el narrador se introduce paulatinamente en su conciencia a tal grado que su propio discurso se contagia de las formas expresivas del personaje y se funde con su voz: las frases inacabadas, entrecortadas, los enlaces frecuentes ("o", "porque", "aunque"), el adverbio de afirmación, las expresiones coloquiales ("después de todo", "con anillo en el dedo y todo el resto") son rasgos que corresponden al personaje; en cambio, la tercera persona, que se mantiene a lo largo de todo el fragmento para mencionar a Paola, es característica de la voz del narrador. Hay entonces fusión de discursos, ha habido un deslizamiento del discurso indirecto regido con que comienza el pasaje al discurso indirecto libre, sin que se marque claramente esta transición.

Tal reducción de la distancia entre narrador y personaje está marcada también por las variantes con que se introducen los parlamentos de los personajes.

Desde el comienzo del relato, la forma de presentar las intervenciones de los personajes deja lagunas que el lector debe completar para conocer la procedencia de la voz. Después de las primeras frases del narrador que dan inicio al relato -y que hemos citado más arriba-, la narración continúa de la siguiente manera:

Tuvo razón, se obstina Roberto, entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más, Paolita. Tu grilla de macho, dice Paola, los tangos, claro, pero ahora hay mujeres que también componen tangos y ya no se

canta siempre la misma cosa. Habría que buscar más adentro, insinúa Lucho el tímido, no es tan fácil saber por qué se traiciona y por qué se mata. En Chile puede ser, dice Roberto, ustedes son tan refinados, pero nosotros los riojanos meta facón nomás. Rien, Paola quiere gin tonic, es cierto que habría que buscar más atrás, más abajo, Carlo Gesualdo encontró a su mujer en la cama con otro hombre y los mató o los hizo matar, ésa es la noticia de policía o el *flash* de las doce y media, todo el resto (pero seguramente en el resto se esconde la verdadera noticia) habría que buscarlo y no es fácil después de cuatro siglos. Hay mucha bibliografía sobre Gesualdo, recuerda Lucho, si te interesa tanto averígualo cuando volvamos a Roma en marzo. Buena idea, concede Paola, lo que está por verse es si volveremos a Roma.

Hay aquí una acumulación de discursos directos de los personajes con acotaciones del narrador; pero, a diferencia de la forma canónica de presentación de tales discursos, no aparecen las marcas gráficas típicas (no hay guión de diálogo ni separación espacial entre uno y otro parlamento). Si bien es clara la frontera entre las palabras de los personajes y la del narrador (por la presencia de deícticos que remiten a cada hablante y de las acotaciones que señalan al narrador) se crea cierta ambigüedad, hacia el final del fragmento, sobre quién habla (... "es cierto que habría que buscar más atrás, más abajo"), ambigüedad que el texto mismo se encarga de resolver y que será pauta de lectura para las sucesivas intervenciones de los personajes. Dado que no siempre el narrador se encarga de señalar la atribución de los parlamentos, el lector necesita conocer desde el inicio las particularidades locutivas de los personajes para identificarlos cuando el narrador no lo haga. Así, se hace saber de entrada, por ejemplo, que Roberto es obstinado ("se obstina", dice el narrador), hace evaluaciones simples ("su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más"), juega a ser agresivo ("nosotros los riojanos meta facón nomás"). Todos estos rasgos permitirán reconocer su voz cuando hable. En cambio

las palabras de Lucho, el chileno, serán enmarcadas por verbos como "insinuar", "recordar", sus evaluaciones serán más razonadas ("Habría que buscar más adentro [...] no es tan fácil saber por qué se traiciona y por qué se mata.") y su actitud -él es el tenor del grupo, su voz está entre el tono de barítono (Roberto) y el de contralto (Paola)- será la de mediar en las discusiones. Y Paola, quien se enfrenta a Roberto y le "concede" razón a Lucho, se muestra reflexiva y a la vez defensora de sus ideas. Es ella la que afirma -aunque no se diga explícitamente-: "es cierto que habría que buscar más atrás, más abajo, [...]"; esto se infiere no sólo por los juicios vertidos sino porque la intervención siguiente de Lucho es una clara respuesta dirigida a Paola. La identificación de los hablantes, entonces, puede realizarse por varias vías: por su propio discurso, por el discurso de los otros personajes y por el discurso del narrador.

La reducción de la distancia entre narrador y personajes se manifiesta también por las formas originales que adoptan tanto el discurso del narrador como los discursos directos e indirectos. Veamos el siguiente pasaje:

Lily y Roberto escuchando a Sandro y a Lucho que juegan a la inteligencia después de dos scotchs. *Se habla de Britten y de Webern y al final siempre el de Venosa, hoy es un acento que habría que cargar más en O voi, troppo felici (Sandro) o dejar que la melodía fluya en toda su ambigüedad gesualdesca (Lucho).* Que sí, que no, que en ésta está, ping-pong por el placer de los tiros con efecto, las réplicas aguijón. *Ya verás cuando lo ensayemos (Sandro), tal vez no sea una buena prueba (Lucho), me gustaría saber por qué, y Lucho hartó, abriendo la boca para decir lo que también dirían Roberto y Lily si Roberto no se cruzara misericordioso aplastando las palabras de Lucho, proponiendo otro trago y Lily sí, los otros claro, con bastante hielo.* (Las negritas y cursivas son nuestras)

Luego de la frase introductoria del narrador, mediante la cual califica de juego de inteligencia al diálogo que sostienen Sandro y Lucho, se inicia un discurso indirecto regido -señalado con cursivas- que no sólo da cuenta del acontecimiento verbal sino que retoma las expresiones de los personajes. El verbo introductorio está en forma impersonal ("Se habla"), lo cual le da un tono distante a la frase, pero inmediatamente el narrador adopta las formas expresivas de los personajes al punto de que, para no interrumpir su discurso con la mención del cambio de hablante, coloca entre paréntesis los nombres de los mismos. El comentario del narrador que sigue, acerca del modo de dialogar de ambos personajes, está hecho también mediante una especie de contrapunto que evoca tanto la forma del diálogo como los movimientos musicales. Y las intervenciones en discurso directo de los personajes también están regidas mediante la escueta mención de sus nombres colocados entre paréntesis al final de cada frase, fórmula que sustituye a los rasgos típicos de la reacción y refuerza la agilidad de las respuestas. De manera análoga, al final, el nombre del personaje y la rápida mención de "los otros" basta para introducir los parlamentos directos.

De los ocho personajes hay uno, Franca, a quien no se le cede la voz. Franca, que es el centro del conflicto, sólo aparece a través del discurso de los otros:

Cherchez la femme. ¿La femme? Roberto sabe que más vale buscar al marido si se trata de encontrar algo sólido y cierto. Franca se evadirá como siempre con gestos de pez ondulando en su pecera, inocentes ojeadas enormes verdes, al fin y al cabo no parece culpable de nada y entonces buscar a Mario y encontrar.
[...]

No lo quise decir, se arrepiente a medias Paola, nadie sabe si se acuestan juntos y al final qué importa que se acuesten o que se miren como si estuvieran acostados en pleno concierto, el asunto es otro. En eso sos injusta, dice Roberto, el que mira, el que se cae adentro, el que va como mariposa a la lámpara, el infecto idiota es Sandro, nadie le puede reprochar a Franca que le haya devuelto esa especie de ventosa que él le aplica cada vez que la tiene delante. [...] Ponele, acepta Paola, ¿pero por qué se niega a dirigirnos cuando Sandro es el primero en estar de acuerdo, cuando Lucho mismo se lo ha pedido y todos se lo hemos pedido?

La imagen que se construye de Franca proviene de las apreciaciones divergentes de los otros personajes. El narrador no llena los huecos de información ni dirime los juicios contradictorios que se vierten. De Franca no se dan a conocer palabras, sólo se habla de sus gestos y actitudes, particularmente de su mirada. En el primer pasaje, Roberto medita y su enunciación interior es transmitida, primero, mediante un discurso directo libre (la frase hecha que acude a su memoria y acerca de la cual se interroga), luego mediante el discurso del narrador, y a partir de la mención de Franca, mediante un discurso indirecto libre que funde las voces de narrador y personaje en el momento en que Roberto intenta eximir a Franca de culpa. En el pasaje siguiente, la polémica entre Paola y Roberto queda en suspenso, el narrador no interviene en la asignación de culpabilidad ni en la determinación de "los hechos". Pero sí atiende a lo que señala Paola: "el asunto es otro". Entonces el narrador, emulando la figura de un personaje, entra en una suerte de diálogo con Paola, responde a su interrogante. El final del fragmento citado se cierra con una pregunta de Paola, y luego de un blanco en el texto se inicia el

fragmento siguiente con una respuesta que no es puesta en boca de nadie y que sólo es atribuible al narrador:

Porque si la venganza es un arte, sus formas buscarán necesariamente las circunvoluciones que la vuelvan más sutilmente bella.

El narrador vuelve sobre el tema de la venganza que es también objeto de su primera frase. Si bien el narrador no interviene para dilucidar el conflicto o aportar datos que los personajes desconocen, sí dirige la recepción de la historia señalando cuál es el centro alrededor del cual gira el conflicto.

El final del relato, que reúne las voces de todos -a excepción de la de Franca- retoma el ritmo ágil del primer fragmento, manifiesto en las intervenciones rápidas de los personajes, dadas mediante discursos directos libres y regidos, estos últimos combinados estrechamente con el discurso del narrador por la ausencia de marcas gráficas y la omisión del verbo introductorio:

Como siempre en Buenos Aires los amigos están allí y no sólo en la platea sino buscándolos en los camarines y las bambalinas, encuentros y saludos y palmadas, por fin de vuelta, hermano, pero qué linda estás, Paolita, te presento a la madre de mi novio, che Roberto vos estás engordando demasiado, hola Sandro, leí las crítica de México, formidables, el rumor de la sala completa. [...] en menos de un segundo Karen y Paola a la vez dónde está Franca, el grupo en la escena pero dónde se metió Franca, Roberto a Mario y Mario qué sé yo, la dejé en el centro a las siete, Paola dónde está Franca, y Lily y Karen, Sandro mirando a Mario, ya te digo, volvía por su cuenta, debe estar al caer, cinco minutos, Sandro yendo hacia Mario con Roberto cruzándose callado, vos tenés que saber qué pasa, (Las negritas y los subrayados son nuestros)

Se combinan aquí discursos directos libres -señalados con negritas- y discursos directos regidos -en negritas y subrayado- con el discurso del narrador, aunque la reacción difiere bastante de la forma canónica puesto que se omite el *verbum dicendi* y las

señales gráficas, lo cual hace que estos discursos posean rasgos híbridos y si se los considera "regidos" es por contener alguna fórmula sustitutiva de la rección (acotación del narrador, nombre del hablante), a diferencia de los discursos libres que carecen de estos indicadores.

La especial articulación de las voces en este texto muestra el modo como una historia se construye, modo que atiende más a lo que se dice sobre los hechos que a los hechos mismos, los cuales serán siempre inabarcables. Para relevar este papel constructivo de la voz y no privilegiar la voz de nadie, el narrador busca reducir la distancia que lo separa de los personajes mediante los diversos recursos comentados: deslizamiento del discurso indirecto regido al libre, variantes al introducir los parlamentos de los personajes (formas sustitutivas de la rección), diversas vías de identificación de los hablantes (por su propio discurso, por el de los otros personajes, por el discurso del narrador). Y efectúa este acercamiento sin renunciar a su función directiva, ejerciendo una eficaz persuasión sobre el narratario al asimilar el discurso de sus personajes y mostrarse como una prolongación de ellos.

Se observa aquí también cómo para individualizar la procedencia de las voces del relato se hace necesario recurrir a diversos criterios, particularmente cuando las frases son ambiguas y muestran, ya sean rasgos híbridos de uno y otro tipo de discurso, ya sean formas que difieren de la presentación canónica de las voces.

CAPÍTULO 5

LA SITUACIÓN NARRATIVA: PERCEPCIÓN Y VOZ

Todos los aspectos abordados en los capítulos precedentes -la enunciación literaria y ficcional, las formas de articular historias y situaciones narrativas, los modos (escrito, oral, interior) de enunciar la historia y las posibilidades de vinculación de los discursos de narrador y personaje- presuponen que la situación narrativa está constituida por dos componentes: por una parte, de un punto de mira que ofrece una visión de los acontecimientos narrados, y, por otra, de una voz cuyas modulaciones construyen las significaciones legadas por la percepción en sentido amplio.

Consideramos entonces dos constituyentes básicos de la situación narrativa: el punto de vista y la voz.¹ Veamos cómo se configura cada uno de ellos.

Con respecto a la noción de "punto de vista", tema clásico en los estudios sobre el narrador² y objeto de debate en las

¹ Tradicionalmente, en los estudios literarios, las nociones de punto de vista y voz habían sido abordadas conjuntamente -véanse los trabajos de Friedman (1955), W. Booth (1983 [1961], F. Stanzel (1986 [1979])). Esta observación, realizada por G. Genette, permitió deslindar los dos aspectos en cuestión y tratar separadamente fenómenos que implican cuestiones diversas como son aquellas que atañen a "quien ve" y a "quien habla" en el relato. (G. Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 203-206)

² Según N. Friedman, el estudio de Selden L. Whitcomb titulado *The Study of a Novel* (Boston, 1905) es el primero que dedica una sección formal al tema: "El narrador: su punto de vista". En el desarrollo histórico del concepto que esboza Friedman incluye, entre otros, a Henry James, quien manifiesta -en sus prólogos escritos entre 1907 y 1909- la preocupación por encontrar un "focus" para sus historias; también cita a Mark Schorer (1948), para quien el punto de vista no

concepciones contemporáneas,³ creemos necesario incorporar nuevas reflexiones sobre la cuestión que permitan analizar con mayor precisión los aspectos implicados por la instauración de una perspectiva narrativa.

Los estudios realizados hasta el presente, en el marco de la teoría literaria, referidos a la perspectiva narrativa, se limitan a la observación de la amplitud de campo visual del narrador en relación con la del personaje, así como a la determinación del grado relativo de saber de ambos; con base en estos criterios, postulan algunas tipologías de tres términos (Ver *infra*: 5.1.1.b) para designar las relaciones de superioridad, equivalencia o inferioridad, en el alcance de la visión y en el dominio del saber. Si bien estas categorizaciones han tenido validez operatoria, puede afirmarse también que han cancelado el problema de la perspectiva

es sólo un modo de presentar la historia sino que implica una "definición temática"; y diversos escritores y críticos literarios son evocados en el itinerario que realiza, tales como James Joyce, Aldous Huxley, P. Lubbock, J.W. Beach, etc. (N. Friedman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, Vol. LXX, Nº 5, 1955, pp.1160-1184)

³ La polémica sobre la "focalización" ha dado lugar a la introducción de algunas precisiones. Así, M. Bal (1985 [1977]) incorpora la distinción entre "focalizador" (el agente que ve) y "focalizado" (aquello que es visto); P. Viteux (1982) retoma la distinción señalada por Bal y agrega la noción de "delegación" para proponer dos tipos de sujeto focalizador (no delegado y delegado) frente a dos tipos de objeto focalizado (interno y externo); G. Genette (1983) desconoce la utilidad de la dicotomía planteada por Bal; S. Rimmon-Kenan (1983) postula una teoría post-genettiana de la focalización, a la cual concibe como un factor textual que se relaciona tanto con la historia como con la narración. Si bien estas nuevas reflexiones aportan interesantes precisiones, estos trabajos no ofrecen una conceptualización más abarcadora del problema de la perspectiva narrativa, que es lo que tratamos de hacer aquí.

narrativa limitándolo a una relación simple en la que están involucrados el ver y el saber en un grado mayor, igual o menor.⁴

Nosotros consideramos que el problema de la perspectiva implica otros aspectos, de fundamental importancia para el análisis de la situación narrativa, aspectos que son objeto de reflexión en el dominio de la semiótica contemporánea. Por lo tanto, para abordar la cuestión de la perspectiva, nos remitiremos a la conceptualización general sobre la percepción desarrollada en el terreno de la semiótica greimasiana y a los estudios particulares sobre el punto de vista emprendidos en el mismo ámbito.

5.1. El punto de vista: interacción entre sujeto y objeto

Si aceptamos con Greimas (1973 [1966]: 13) que la percepción es "el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación", entonces, consideraremos que la fase perceptiva es no sólo un primer umbral de contacto entre el hombre y el mundo

⁴ Con todo, es necesario señalar que hay algunos trabajos en los que se ha abordado el problema de la perspectiva de una manera más comprensiva. Así, en el terreno de la filosofía, en el marco de una amplia reflexión sobre el tiempo y la narración, P. Ricoeur dedica un apartado especial al punto de vista y a la voz narrativa, aspectos a los que atribuye un estatuto privilegiado en la composición del relato. Para P. Ricoeur, el punto de vista no es una mera técnica narrativa sino una noción compleja que toma cuerpo en diversos planos (ideológico, fraseológico, espacial, temporal, plano de los tiempos verbales y de los aspectos) y que, por lo tanto, es una de las cuestiones centrales de la "configuración narrativa". Con respecto a la voz, P. Ricoeur destaca su importante función por las connotaciones temporales que implica. Si el punto de vista es un problema de "configuración", la voz se sitúa entre la "configuración" y la "refiguración", puesto que atañe a la comunicación del texto con el lector. (P. Ricoeur, *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987. Ver especialmente el Cap. III, Apartado 4: "Punto de vista" y "voz narrativa", pp. 157-178)

sensible sino también una primera forma asignada a los fenómenos que son objeto de la percepción.

Si el tamiz de los sentidos entrega ya una cierta forma de los fenómenos, quiere decir entonces que esta mediación sensorial del sujeto de la percepción deja su impronta en la constitución de la significación. Tal afirmación entraña una concepción fenomenológica⁵ del acto de conocimiento que nos conduce a reflexionar sobre la articulación sujeto/objeto implicada en el acto perceptivo.

Avanzando en este tema, J. Fontanille (1994b) reintroduce la noción de "punto de vista" para analizarla a la luz de las nuevas reflexiones sobre la percepción en la semiótica contemporánea. Persiguiendo tal fin, revisa los diccionarios (para el caso, el *Petit Robert* y el *Littré*) y hace notar que ellos atribuyen a esta noción las siguientes acepciones: 1) lugar en que uno se debe ubicar para ver un objeto lo mejor posible; 2) manera particular de considerar un asunto; 3) opinión particular; 4) lugar en el que un objeto debe ser ubicado para ser bien visto; 5) grado de longitud que se necesita dar a una lente para que la imagen sea nítida.

De esta revisión, el autor extrae, entre otras, las siguientes conclusiones que nos interesa destacar:

⁵ M. Merleau-Ponty entiende la fenomenología como "una filosofía para la cual el mundo siempre 'está ahí', antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo; para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. Es la ambición de una filosofía ser una 'ciencia exacta', pero también una recensión del espacio, el tiempo, el mundo 'vividios'." (M. Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona/México: Origen/Planeta, 1985 [1945]:7)

a) La noción de "punto de vista" remite tanto a la posición de un sujeto como a la de un objeto: hay una operación de interacción en juego. La adopción de un punto de vista no solamente implica la participación activa de un sujeto sino también la participación igualmente activa de un objeto.

b) El acto de percepción produce una separación entre un "efecto-sujeto" (fuente de la orientación perceptiva) y un "efecto-objeto" (meta de la percepción). Esto es, el acto perceptivo instauro tanto a uno como a otro participante, y es este hiato entre ambos el que funda la búsqueda incolmable, imperfecta, del sujeto que tiende a la captación más adecuada de un objeto siempre incompleto.

c) La percepción deictiza un espacio (concreto o abstracto, exterior o interior). Ya sea que se trate de un acto exteroceptivo (percepción del mundo exterior) o interoceptivo (percepción del mundo interior) el acto perceptivo proyecta coordenadas espaciotemporales que se manifiestan, primeramente, en los elementos deicticos del discurso.

d) Se presupone que la aprehensión de un objeto es siempre imperfecta, y esta imperfección genera una tensión hacia el todo, una búsqueda constante de la totalidad que permanece inaccesible.

e) La imperfección de la captación del objeto puede generar dos tipos de estrategias de parte del sujeto: o bien el sujeto recorre el objeto observando y reteniendo diversos aspectos para realizar una secuencia de puntos de vista y guardarla en la memoria; o bien el sujeto elige, mediante una operación

sinecdóquica, un aspecto típico, y reorganiza todo el objeto alrededor de él. De cualquier manera, ambas estrategias presuponen la necesaria fragmentación del objeto de la percepción en partes.

f) Así como el objeto, por efecto de la percepción, se presenta como compuesto de partes, de manera análoga, esta estructura mereológica del objeto constriñe, orienta, la posición del sujeto.

g) El acto perceptivo tiene dos condicionamientos: por una parte, la incompletud motivada por la estructura mereológica del objeto, y por otra, la restricción de la competencia que le es impuesta al sujeto; en consecuencia, el acto perceptivo resulta de una interacción conflictiva entre sujeto y objeto.

Si reflexionamos en estos términos acerca de la actividad perceptiva desplegada por el narrador en el relato literario, se imponen ciertas consideraciones. En primer lugar, el sujeto de la percepción puede tener como objeto: a) un espacio exterior; b) un mundo interior; c) el contacto de ambos a través de las sensaciones corporales. En segundo lugar, el objeto de la percepción puede "colaborar" o "resistirse" (en términos de Fontanille, 1987) al proceso perceptivo del sujeto. En tercer lugar, tanto el sujeto de la percepción como el objeto pueden ser únicos o múltiples.

En lo que sigue, desarrollaremos en detalle cada uno de estos aspectos.

5.1.1. La posición del objeto de la percepción

a) Cuando el objeto participante en la actividad perceptiva está constituido por el espacio exterior al actor (el interior de una vivienda, las calles de una ciudad, el paisaje circundante, etc.) el sujeto perceptivo necesita recurrir a alguna forma de categorización del espacio para dar cuenta de él. La misma noción de "espacio", como afirma Greimas (1976: 129), presupone la proyección de una cierta discontinuidad (hay una selección de rasgos pertinentes que conforman los espacios) sobre la continuidad de la "extensión". Siguiendo la reflexión de Greimas, entendemos que la primera articulación elemental que deictiza el espacio puede formularse ya sea mediante la oposición *aquí vs allí*, o bien, *englobado vs englobante*. Concebir el espacio como una articulación significativa implica considerar que el espacio significa otra cosa y es la significación del espacio lo que interesa reconstruir. Implica, además, partir de la premisa de que la instauración de alguna articulación parte de un punto de observación, de una focalización, que distingue entre lugar de la enunciación y lugar enunciado. Es necesario tener en cuenta, además, que las categorías topológicas, como afirma Greimas en el mismo estudio, no se restringen a la significación espacial sino que se revisten de contenidos que la desbordan (por ejemplo, las significaciones que, en culturas diversas, pueden asumir las oposiciones *alto vs bajo* o *derecha vs izquierda*).

La adopción de un modelo topológico se basa, entonces, en un conjunto de articulaciones elementales cuya significación se

organiza en el interior de los textos. Analicemos un fragmento de "El jardín de senderos que se bifurcan", de J.L. Borges, y observemos el proceso perceptivo del espacio exterior:

Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo, el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país; no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué, así, a un alto portón herrumbroso. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china. Por eso, yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. No recuerdo si había una campana o un timbre o si llamé golpeando las manos. El chisporroteo de la música prosiguió.

Però del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No vi su rostro, porque me cegaba la luz.

Este "percibidor abstracto del mundo", situado en el ángulo de percepción del personaje, realiza varias funciones: 1) deictiza el espacio mediante índices que señalan el desplazamiento ("bajaba", "se aproximaba", "se alejaba", "llegué", "se acercaba") y que ubican al observador en el caminante: el espacio exterior -el campo, la luna, la tarde, la música, el farol- se comporta como un "informador" (para utilizar la terminología de Fontanille, es decir, el sujeto cognoscitivo emisor del saber) que, en este caso, "obra" sobre el "observador" (el sujeto cognoscitivo receptor del saber);⁶ la atribución de acciones de desplazamiento a objetos ("un farol se acercaba", "el camino bajaba") y a elementos de la

⁶ J. Fontanille define ambos conceptos de la siguiente manera: "Se llamará observador exclusivamente a un sujeto cognoscitivo receptor dotado del hipersaber mínimo (él sabe que hay algo que saber), e informador a un sujeto cognoscitivo emisor dotado del hipersaber mínimo (él sabe que hay algo que hacer saber);" (J. Fontanille: *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès-Benjamins, 1987: 74)

naturaleza (los troncos "rayaban" y "anulaban") refuerza la actitud receptiva del observador; 2) resemantiza el espacio y produce asociaciones connotativas entre los significantes espaciales y sus posibles significados: la observación del espacio tiene el efecto de producir una suerte de "olvido" que le permite al observador restituir al mundo sensible ("luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes") sus valores empáticos; 3) describe no sólo el espacio sino su propia actividad perceptiva, la cual se desarrolla en un ámbito de penumbras y vaguedades que incita a aguzar la mirada y estimula la reflexión: la descripción -tanto de los objetos como de su percepción- se mueve de lo desconocido y vago a lo conocido y preciso (la música, primero incierta se torna familiar; el observador enuncia sus acciones mediante verbos que suponen el pasaje de un estado a otro de la percepción: "descifré", "comprendí"); 4) distingue entre el lugar enunciado y el lugar de la enunciación: el pretérito imperfecto e indefinido de los verbos ubica las acciones en otro tiempo y en otro lugar, ambos diversos del presente, marcado por un "no recuerdo si" que remite al tiempo y al espacio en que el hablante dicta la declaración, que contiene los hechos de la historia, a las autoridades que lo capturan .

El pasaje pone en evidencia también que la descripción en el curso de un relato no puede ser concebida como un momento de suspenso de la narración: la circunstancia del desplazamiento es aquí aprovechada no solamente para dar cuenta de las reflexiones que la observación de la naturaleza suscita en el sujeto perceptivo, sino también para deslizar indicios relevantes en el

curso de los acontecimientos (la música china, el farol de papel) y para prolongar la atmósfera de suspenso creada por las acciones. En este sentido entendemos que habría que considerar el relato como una unidad compleja que por momentos enfatiza su carácter narrativo y por momentos su índole descriptiva (Cfr. Dorra, 1989: 260-271). De este modo, la actividad perceptiva puede ser integrada a la totalidad significativa del relato como la base en que se fundamenta la significación.

b) Cuando el objeto que participa en la actividad perceptiva es el mundo interior, la interacción entre "informador" y "observador" puede asumir diversas formas. El mundo interior de un personaje puede ser cerrado a toda observación y sólo inferible por los actos perceptibles; o bien, ser pasible de una observación limitada; o bien, ser objeto de una mirada trascendente que lo descubre más allá de su intención de mostrarse. Esta relación variable entre "informador" y "observador" ha sido conceptualizada diferentemente según los autores. Genette (1972: 206) hace referencia a las diversas clasificaciones de la "visión" del narrador y las sintetiza de la siguiente manera: ... "el consenso se establece sin gran dificultad sobre una tipología de tres términos en la cual el primero corresponde a lo que la crítica anglosajona denomina relato de narrador omnisciente y Pouillon 'visión por detrás', y que Todorov simboliza mediante la fórmula *Narrador > Personaje* (en la que el narrador sabe más que el personaje, o más precisamente, dice más de lo que saben los personajes); en el

segundo, *Narrador = Personaje* (el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje): es el relato de 'punto de vista' según Lubbock o de 'campo restringido' según Blin, la 'visión con' según Pouillon; en el tercero, *Narrador < Personaje* (el narrador dice menos que lo que sabe el personaje): este es el relato 'objetivo' o 'behaviorista', que Pouillon denomina 'visión por delante'." A su vez, el propio Genette mantiene la tripartición pero prefiere hablar de "focalización" para evitar la connotación estrictamente visual de los términos "visión", "campo" y "punto de vista". Las focalizaciones posibles según Genette serían entonces: *focalización cero* o relato *no focalizado*, correspondiente al primer tipo; *focalización interna*, correspondiente al segundo, la cual puede ser *fija* (el punto de vista se sitúa en el mismo personaje a lo largo de todo el relato), *variable* (el personaje focal es primero uno y luego otro) o *múltiple* (los mismos hechos son evocados varias veces según diversos puntos de vista); y *focalización externa* (el personaje actúa sin que se den a conocer sus pensamientos o sentimientos).

La presentación del mundo interior de un personaje pone en relación a las dos instancias actuantes en el acto perceptivo: el observador -que tanto puede estar situado en el narrador como en un personaje-⁷ y el informador -el mundo interior del personaje-.

⁷ Otra cuestión es ubicar la procedencia de la voz, el lugar desde el cual se habla -que puede ser otro distinto de aquél desde el cual se percibe, como vimos en "Graffiti", el cuento analizado en 1.4-. Esta función posible del narrador de dar cuenta del acto de percepción de un personaje, conduce a F. Stanzel a distinguir entre narrador (*teller-character*) y reflector (*reflector-character*). Al primero le corresponde narrar, informar, citar testigos, comunicarse explícitamente con el lector, como lo hacen los narradores autoriales, en tercera y primera persona; al segundo tipo le corresponde reflejar

Entonces, más que hablar de la relación de saber entre narrador y personaje como lo suponen las clasificaciones mencionadas, aquí nos centraremos en la relación entre observador e informador, dejando en suspenso la cuestión del narrador (como por otra parte lo recomienda el mismo Genette al insistir en la necesidad de analizar por separado el "modo"⁸ y la "voz"⁹).

Observemos en un fragmento de *La guerra del fin del mundo*, de M. Vargas Llosa, la presentación del mundo interior de uno de los personajes, el periodista escocés, anarquista, Galileo Gall:

Los escalofríos lo estremecían de pies a cabeza. ¿Ibas a morir, Gall? Súbitamente recordó la nieve de Europa, su paisaje tan domesticado si lo comparaba con esta naturaleza indómita. Pensó: "¿Habrá hostilidad geográfica parecida en alguna región de Europa?" En el sur de España, en Turquía, sin duda, y en Rusia. Recordó la fuga de Bakunin, después de estar once meses encadenado al muro de una prisión. Se la contaba su padre, sentándolo en sus rodillas: la épica travesía de Siberia, el río Amur, California, de nuevo Europa y, al llegar a Londres, la formidable pregunta: "¿Hay ostras en este país?" Recordó los albergues que salpicaban los caminos europeos, donde siempre había una chimenea ardiendo, una sopa caliente y otros viajeros con quienes fumar una pipa y comentar la jornada. Pensó: "La nostalgia es una cobardía, Gall."

en su conciencia lo que sucede en el mundo, fuera y dentro suyo; el reflector no narra ni intenta comunicar sus percepciones, pensamientos o sentimientos: es el caso de los relatos en primera persona que presentan una comunicación del personaje consigo mismo. (F. Stanzel. "Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory", *Poetics Today*. Vol.2:2, Invierno, 1981, pp. 5-15)

⁸ La noción de "modo", en Genette, se refiere a los diversos grados de información narrativa: "Se puede, en efecto, contar *más o menos* aquello que se cuenta, y contarlo *según tal o cual punto de vista*"; el primer aspecto del modo narrativo es abordado bajo la categoría de "distancia" y el segundo, bajo la de "perspectiva". (G. Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 183 y ss.) Es a este segundo aspecto del modo al cual nos referimos nosotros aquí. La cuestión de la "distancia" la hemos tratado separadamente (ver *supra*, Cap. 4) puesto que implica la articulación de los discursos de narrador y personaje, y por lo tanto, la consideración de aspectos verbales.

⁹ En la categoría de "voz" incluye Genette todos aquellos aspectos que dan cuenta de la relación entre la historia contada y la instancia narrativa que la produce -en términos de Benveniste, entre enunciado y proceso de enunciación-. Para ello, el autor considera los diversos fenómenos que inciden en el acto narrativo, desde tres ángulos: tiempo de la narración, niveles narrativos y persona. (G. Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 225 y ss.)

Se estaba dejando ganar por la autocompasión y la melancolía. ¡Qué vergüenza, Gall! ¿No habías aprendido siquiera a morir con dignidad? ¡Qué más daba Europa, el Brasil o cualquier pedazo de tierra! (pp. 125-126)

El estado febril del personaje y el dolor de las heridas recibidas hacen vagar sus pensamientos por el recuerdo de otras tierras, de otras circunstancias, y lo enfrentan a sentimientos contradictorios. El "informador" está constituido por la actividad rememorativa de su conciencia que lo retrotrae a las imágenes épicas del anarquista ruso cuya historia le narraba su padre, imágenes que se mezclan con las cálidas escenas de los albergues. El "observador" de estas imágenes, el mismo personaje, contrasta tanto la evocación de la gesta revolucionaria como la de la civilización europea con su triste y confusa situación, herido por una causa incomprensible en suelo bárbaro y ajeno. Pero este desliz nostálgico es enseguida reprimido por un sentimiento de vergüenza ante la añoranza que, en opinión del observador, es un sentimiento cobarde, un resabio burgués que se hace necesario desterrar de su conciencia.

En términos de Genette, se trata de una *focalización interna*, fija en este fragmento aunque a lo largo de la novela es variable: el "observador" percibe tanto cuanto el "informador" le hace saber. Ambas funciones son desempeñadas por el mismo personaje, el cual es informador (recuerdos de su conciencia) y observador (selección, contraste, sentimientos provocados por la rememoración) al mismo tiempo. En la formulación de Todorov (1971: 100-101; 1982: 189-190) se trataría de *Narrador = Personaje*, pero vemos que aquí no hemos

hablado aún del narrador pues el proceso perceptivo se realiza, en este caso, en el interior del mismo personaje; de ahí que la terminología de Genette nos parezca más apropiada para dar cuenta de la perspectiva puesto que permite mantener separadas las cuestiones de voz y las de perspectiva.

El ejemplo del texto de Vargas Llosa ilustra sobre una forma posible de focalizar el mundo interior de un personaje. Manuel Payno, por su parte, nos ofrece en *Los bandidos de Río Frio*, una forma de focalización diferente:

¡Extrañas aberraciones de la naturaleza humana! Los hombres que de una manera o de otra han llegado de la nada a una posición social, si no elevada, al menos visible y cómoda, son los que menos se conforman con ella, y así como los americanos dicen *adelante*, ellos dicen *arriba*, y suben; pero de la subida más alta, la caída más lastimosa.

El compadre platero que era rico, que era un prodigio de habilidad, que era estimado de sus parroquianos y que ganaba con su honrado trabajo lo que quería, y que, además, tenía la protección de la moreliana y podía contar con cuanto dinero quisiera, no estaba contento, y decía *arriba, arriba*, y compraba alhajas robadas, y protegía a la corredora, y vendía al mismo *Relumbrón* (su hijo) en mil pesos los diamantes que había comprado en doscientos. (p. 493)

En este fragmento el "informador" es doble: la insaciable naturaleza humana, en sentido general y abstracto, y el carácter "insaciable" del platero. El "observador" adopta una perspectiva que sobrepasa las posibles evaluaciones de los personajes: emite afirmaciones generales, sanciona las acciones, descubre la mezquindad que los personajes intentan ocultar. El observador tanto puede acceder al mundo interior de los personajes (de todos, en la novela) como situarse por encima de ellos como portavoz de un saber superior y de una mirada más abarcadora. A este tipo de perspectiva llama Genette *focalización cero*, por carecer de un ángulo específico de observación. Con mayor precisión, tal vez podría

hablarse de una focalización ubicua, puesto que más que de una ausencia de foco se trata de la omnipresencia de un observador jerárquicamente superior a lo observado. La ausencia de focalización es una ilusión a que puede dar lugar una narración de este tipo, pero de hecho, siempre hay una perspectiva asumida por más comprehensiva que se la quiera mostrar.

c) Cuando el objeto que participa en la actividad perceptiva es el campo de las sensaciones corporales, ese lugar de contacto entre lo exterior y lo interior, base de la construcción de la significación, el sujeto perceptivo se centra en su propio cuerpo (propioceptividad) como espacio de mediación, de frontera, entre la captación del mundo exterior (exteroceptividad) y la captación del mundo interior (interoceptividad).¹⁰

Aludiendo a esta interrelación, Greimas y Fontanille (1992: 13) sostienen que "las figuras del mundo no pueden 'hacer sentido' mas que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo." Esta mediación no es inocente, añade categorías propioceptivas que permiten homogeneizar, por efecto del cuerpo sintiente, lo interoceptivo y lo exteroceptivo. Este proceso de mediación opera ya no con categorías discretas sino con categorías

¹⁰ Estas categorías (propioceptividad /exteroceptividad /interoceptividad) inspiradas en la psicología de la percepción son cuestionadas por Greimas (ver las entradas respectivas en el *Diccionario*, 1982 [1979]) quien propone, de manera provisional, sustituir el término complejo o neutro de "propioceptividad" por "categoría tímica" (articulada en "euforia" y "disforia" mediante el término neutro de "aforia") y los de "exteroceptividad" e "interoceptividad", por los de "figurativo" y "no figurativo" respectivamente.

tensivas: la percepción del propio cuerpo se manifiesta como un continuo que impide una segmentación discreta y que obliga a plantear una fase tensiva previa a la aprehensión de toda significación. Pero la tensividad no es suficiente para dar cuenta de esta fase del proceso de emergencia de la significación, por lo que es necesario considerar otro factor: la sensibilidad. Greimas observa cómo en los casos extremos, en las pasiones violentas como la cólera, el deslumbramiento o el terror, la sensibilización aparece "como una fractura del discurso, como un factor de heterogeneidad, una especie de trance incipiente del sujeto que lo transporta hacia un más allá del sujeto, como nos gustaría decir, y que lo transforma en un sujeto otro. Es ahí donde la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo y donde el 'sentir' desborda el 'percibir'." (Greimas y Fontanille, 1992: 18-19) Este desdoblamiento del sujeto en "sujeto percibiente" (que homogeneiza lo exteroceptivo y lo interoceptivo mediante las categorías tensivas) y "sujeto sintiente" (que es factor de heterogeneidad y transforma al cuerpo afectado en centro de referencia, en "dueño y señor del mundo") se manifiesta en los excesos del discurso (en la creación artística, en la cólera o en la desesperación). A este componente pasional del discurso llama Greimas "foria", y subsume ambas precondiciones de la aprehensión de la significación, lo tensivo y lo fórico, en el concepto de "tensividad fórica", puesto que fuera de los casos extremos la distancia entre ambos se reduce.

La observación propioceptiva, entonces, pone al descubierto el efecto pasional del discurso, el cual se manifiesta mediante la combinación de modalidades (querer + saber — "curiosidad", querer ser + no poder ser — "desesperación"). No todas las combinaciones modales producen efectos pasionales; cada cultura, cada época, construye sus propios "dispositivos modales" (según Fontanille, 1994c, "conjunto de modalidades que constituyen la identidad del sujeto").

Tales dispositivos modales se articulan con una puesta en perspectiva, con un punto de vista. En el relato literario, el análisis del nivel pasional del discurso ligado a la propioceptividad deberá centrarse, entonces, en el campo de las fuerzas tensionales puestas en juego desde la perspectiva de un personaje.

Veamos un fragmento de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso:

Era ya casi el fin del verano y las ventanas estaban abiertas. Por ellas entraba una brisa tibia que jugaba con mi pelo, y el pelo rozaba mi frente, la acariciaba. Siempre me gustó sentir la caricia de mi propio pelo. En la cara, en el cuello. Me desperté casi enseguida, con una extraña sensación en los labios, pero no abrí los ojos. Me di cuenta que una mosca se había posado en mi boca y succionaba el jugo del melocotón revuelto con mi saliva. La dejé hacer. La dejé recorrer, con su trompa y sus patas finas, toda la comisura de mis labios, que entreabrí apenas, para darle más miel y más saliva, para alimentarla a ella y alimentar mi placer. Descubrí que mi piel estaba viva de una manera distinta; esa caricia inmunda no se parecía a nada de lo que antes había sentido. O quizás sí: era parecido a lo que sentía cuando deslizaba yo los flecos de las cortinas por mi antebrazo desnudo, de modo que los hilos apenas tocaran la piel, que apenas despertaran en ella un cosquilleo diminuto, un escalofrío que subía hasta el hombro y se desparramaba por la espalda. (p.306)

El objeto de la percepción está constituido por las sensaciones de contacto del cuerpo con elementos naturales y

objetos: la brisa, la mosca, los flecos de las cortinas. El centro de la percepción es "esa caricia inmunda" de la mosca. La sensibilización del cuerpo por el roce de la mosca provoca un detenimiento, una inmovilidad proclive al goce: "Me desperté [...] pero no abrí los ojos". Esta interrupción de toda acción del sujeto puede interpretarse, por una parte, como un "querer no hacer", puesto que hay una voluntad explícita del sujeto de negación a la actividad; y, por otra parte, es interpretable además como un "hacer hacer", puesto que tal detenimiento a su vez genera un desplazamiento del movimiento hacia el objeto, es decir, el sujeto provoca las condiciones propicias para que la mosca efectúe su delicado recorrido sin perturbación: "La dejé hacer. La dejé recorrer..." Este "dejar hacer" unido al detenimiento de la acción del sujeto remite a la escenificación del goce solitario, en que el otro es percibido como lugar de tránsito, de pasaje, para volver sobre sí.

La sensación de contacto permite al sujeto sentirse a sí mismo en su intento de captar los objetos del mundo. Fontanille (1944a) propone tres tipos de "estesis" para dar cuenta de los modos de relación posibles entre el "yo" y el "otro" (el "otro" que entra en juego en la percepción): "un tipo transitivo (la estesis de la cosa en tanto objeto) y un tipo recíproco (la estesis del cuerpo de otro en tanto otro "yo"), a los cuales convendría agregar un tipo reflexivo (para definir la propioceptividad.)" De acuerdo con esta tipología, nuestro texto correspondería a la manifestación de una estesis reflexiva, puesto que el "otro" es un mediador cuya acción

permite la captación del propio cuerpo. El goce solitario aquí representado, como toda estesis reflexiva, no puede cumplirse sino mediante la constitución de un otro cuya colaboración es provocada para que la captación propioceptiva tenga lugar.

El campo de las sensaciones en tanto objeto de la actividad perceptiva del observador introduce un tipo de "objeto" particularmente susceptible a la proyección de efectos pasionales. Esto no quiere decir que el nivel pasional del discurso sólo se manifieste ante este tipo de objetos; evidentemente la observación del espacio exterior y del espacio interior también presentan una fase tensiva de organización de la significación. Lo que intentamos destacar es que la captación propioceptiva, al reunir, en tanto término complejo, lo exteroceptivo y lo interoceptivo, pone de relieve, tal vez de manera más enfática, la fase tensiva de la producción de significación.

5.1.2. Participación del objeto en la actividad perceptiva

La segunda consideración mencionada se refiere al modo de participación del objeto (del "otro") en la actividad perceptiva. Dice Fontanille (1987: 74): "...en su relación con el sujeto cognoscitivo, el mundo es a la vez objeto y sujeto: objeto, porque presenta un conjunto de saberes a adquirir o a construir; sujeto, porque él colabora o se resiste a la búsqueda, porque facilita o traba la construcción, porque está dotado de una competencia manipuladora."

Si la percepción es definida como una interacción entre sujeto y objeto, y como una interacción "conflictiva", entonces el objeto, en tanto "informador" puede ser un emisor que se presta abiertamente a la observación, o bien, ser un emisor renuente que dificulta la actividad del sujeto observador. Tanto la revelación como el ocultamiento son resultado de una adecuación o desajuste entre observador e informador. La actividad perceptiva en el relato literario, más que situarse en alguno de estos polos, tiende a desplazarse de uno a otro en forma graduada, ya sea que se trate del pasaje del ocultamiento a la revelación, o bien, de un ocultamiento parcial a una revelación parcial, o bien, de la revelación al ocultamiento, etc.

En el siguiente fragmento de *Relato de un naufrago*, Gabriel García Márquez ofrece una muestra de este pasaje:

El sol estaba descendiendo. Se puso rojo y grande en el ocaso, y entonces empecé a orientarme. Ahora sabía por donde aparecerían los aviones: puse el sol a mi izquierda y miré en línea recta, sin moverme, sin desviar la vista un solo instante, sin atreverme a pestañar, en la dirección en la que debía de estar Cartagena, según mi orientación. (p. 28)

Mi primera impresión, al darme cuenta de que estaba sumergido en la oscuridad, de que ya no podía ver la palma de mi mano, fue la de que no podría dominar el terror. Por el ruido del agua contra la borda, sabía que la balsa seguía avanzando lenta pero incansablemente. Hundido en las tinieblas, me di cuenta entonces de que no había estado tan solo en las horas del día. Estaba más solo en la oscuridad, en la balsa que no veía pero que sentía debajo de mí, deslizándose sordamente sobre un mar espeso y poblado de animales extraños. Para sentirme menos solo me puse a mirar el cuadrante de mi reloj. eran las siete menos diez. Mucho tiempo después, como a las dos, a las tres horas, eran las siete menos cinco. (p. 29)

El paso del día a la noche, desde la perspectiva del naufrago, implica una transformación del mundo exterior y de su experiencia interior: el mar, el cielo, el sol, que en el día mostraban poco a poco sus señas y se ofrecían al escrutinio de la mirada en una suerte de diálogo con el naufrago, se revisten, en la noche, de una

fuerza amenazadora que hace recluirse al observador y concentrar la atención en el cuadrante de su reloj, único objeto que se presta a la percepción.

Esta transformación es doble: por una parte, el objeto de la percepción, el mundo exterior, pasa de una parcial revelación a un ocultamiento parcial. Al caer la noche, el mundo exterior se cierra a la visión y sólo se deja percibir indirectamente por el oído y el tacto: el ruido del agua, el contacto de la balsa, magnifican la presencia de lo desconocido y el mundo exterior se torna amenazante. Por otra parte, el sujeto de la percepción, también pasa de un estado a otro por obra de su actividad perceptiva: en el día, hay un estado de esperanza que le hace fijar su vista en el cielo, atento a la llegada de los aviones que lo salvarían, esperanza sustentada en la confianza que le transmite la luz del día al brindarle objetos solidarios; en cambio, en la noche, la esperanza lo abandona y pasa a un estado de terror, producto del ocultamiento del mundo exterior -el cual de solidario se transforma en amenazador- que lo conduce a la conciencia de su inmensurable soledad.

Aquí observamos cómo el ejercicio de la percepción procede por un desplazamiento gradual que vuelve concomitantes el mundo exterior y el mundo interior. El objeto de la percepción no es entonces una entidad pasiva e inmóvil, sino por el contrario, al constituirse como tal, como un "otro", interacciona con el sujeto sea colaborando o resistiéndose a la búsqueda emprendida por el sujeto.

5.1.3. Unicidad y multiplicidad del sujeto y del objeto

La tercera consideración que hemos señalado atiende al carácter único o múltiple del sujeto y del objeto de la percepción, es decir, al hecho de que el acto perceptivo puede poner en interacción sujetos y objetos únicos o múltiples.

Se considerará que el sujeto de la percepción (el observador) es "único" cuando no hay alteración en el ángulo de visión desde el cual se focaliza el objeto; en cambio, se hablará de sujeto u observador "múltiple" cuando hay varios puntos de vista en juego.

En cuanto al objeto de la percepción, éste puede estar constituido por un actor, por objetos del mundo exterior o interior, concretos o abstractos, en fin, por todo aquello hacia lo cual el sujeto puede orientarse. A lo largo de un relato habrá, entonces, diversos objetos de percepción. Ahora bien, el objeto se presenta como "único" cuando genera una imagen homogénea, integrada; y se dirá que es "múltiple" cuando da lugar a una imagen heterogénea, disgregada.

El carácter único o múltiple del sujeto y del objeto de la percepción configura cuatro posibilidades de interacción entre los participantes en la actividad perceptiva: 1) observador único/objeto único; 2) observador único/objeto múltiple; 3) observador múltiple/objeto único, y 4) observador múltiple/objeto múltiple.

Refiriéndose a los tipos de puntos de vista, J. Fontanille (1987: 81-88) distingue estas cuatro posibilidades de interacción y observa que la primera (Observador único/ Objeto -o Informador-

único), constituye el tipo "integrador"; la segunda (Observador único/ Objeto múltiple), el tipo "reclusivo"; la tercera (Observador múltiple/ Objeto único), el tipo "inclusivo", y la cuarta (Observador y Objeto múltiples) el tipo "exclusivo".

El tipo "integrador" correspondería a una mirada ubicua, un punto de vista omnicompreensivo que da una imagen homogénea del objeto.

El tipo "reclusivo" implica un observador constante cuyos objetos de percepción, que son saberes diversos a adquirir, resultan incompatibles. Así, en *Morirás lejos*, de J. E. Pacheco, asistimos a la observación que un personaje hace de otro, sobre cuya identidad elabora constantemente las más diversas hipótesis. Citamos algunos fragmentos de los apartados que, en la novela, llevan el título de "Salónica":

Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica; en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección [...] [a] Es un obrero calificado a quien la automatización despojó de su trabajo. [b] Es un delincuente sexual que con paciencia y maestría espera hacerse un elemento cotidiano del parque antes de escoger a su víctima [...] [c] Es por lo contrario un padre, un padre que ha perdido a su hijo [...] O bien [f] Es una alucinación: no hay nadie en el parque.

El objeto de la percepción, el "informador", se multiplica en imágenes heterogéneas, contradictorias; sin embargo, todas las imágenes se reúnen en la mira del mismo observador. La narración desplaza su centro, y la constante actividad perceptiva del sujeto que teje una red de suposiciones, que construye mundos imaginarios, importa más que una certeza definitiva sobre el objeto.

El tipo "inclusivo" define la variación de puntos de vista sobre un mismo objeto. Tales ángulos, a pesar de ser cambiantes,

presentan aspectos compatibles y ofrecen una imagen homogénea del objeto. Podría ejemplificarse este tipo de perspectiva con las descripciones del pueblo de Comala en *Pedro Páramo*, de J. Rulfo. A medida que Juan Preciado se adentra en el pueblo, sus percepciones contrastan con las imágenes de las palabras de su madre:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

"... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los 'derrepentes', mi hijo."

Carretas vacías, remolviendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. (p. 50)

Desde dos ángulos diferentes se describe el paso de las carretas: el objeto se conserva, el sujeto de la percepción varía. Los distintos enfoques dan cuenta de dos tiempos contrastados pero continuos: las carretas, como los habitantes de Comala, perviven más allá de cualquier transformación temporal, en un universo regido por la simultaneidad más que por la sucesividad, por lo continuo más que por lo discreto. Las perspectivas diversas conviven, entonces, así como el pasado y el presente, la vida y la muerte, la exuberancia y la ruina.

Finalmente, el tipo "exclusivo" se refiere a una configuración perceptiva en la cual, por una parte, los observadores se sitúan en perspectivas incompatibles, y por otra, los objetos se presentan como heterogéneos.

Comparando dos fragmentos de *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, podemos construir una imagen ejemplificadora de este tipo:

Cuando, semanas después, se supo en Salvador que en una aldea remota llamada Natuba los edictos de la flamante República sobre los nuevos impuestos habían sido quemados, la Gobernación decidió enviar una fuerza de la Policía Bahiana a prender a los revoltosos. Treinta guardias, uniformados de azul y verde, con quepis en los que la República aún no había cambiado los emblemas monárquicos, emprendieron, primero en ferrocarril y luego a pie, la azarosa travesía hacia ese lugar que, para todos ellos, era un nombre en el mapa. El Consejero no estaba en Natuba. Los sudorosos policías interrogaron a concejales y vecinos antes de partir en busca de ese sedicioso cuyo nombre, apodo. y leyenda llevarían hasta el litoral y propagarían por las calles de Bahía. Guiados por un rastreador de la región, azul verdosos en la radiante mañana, se perdieron tras los montes del camino de Cumbe. (p. 44)

Había predicho tanto el Consejero, en sus sermones, que las fuerzas del Perro vendrían a prenderlo y a pasar a cuchillo a la ciudad, que nadie se sorprendió en Canudos cuando supieron, por peregrinos venidos a caballo de Joazeiro, que una compañía del Noveno Batallón de Infantería de Bahía había desembarcado en aquella localidad, con la misión de capturar al santo.

Las profecías empezaban a ser realidad, las palabras hechos. El anuncio tuvo un efecto efervescente, puso en acción a viejos, jóvenes, hombres, mujeres. [...] Esa noche, la del comienzo del fin del mundo, todo Canudos se aglomeró en torno al Templo del Buen Jesús -un esqueleto de dos pisos, con torres que crecían y paredes que se iban rellenando- para escuchar al Consejero. (p. 76)

En ambos fragmentos se presenta la persecución del Consejero por parte de las fuerzas del orden, aunque no se refieren, es necesario aclarar, al mismo acto de acoso: el primer pasaje narra el primer intento frustrado de búsqueda, mientras que el segundo alude a una expedición posterior de soldados.

En el primer fragmento, la narración de la persecución se realiza desde la perspectiva de un observador que se ubica en el ángulo de visión de las autoridades militares. Así, la deictización del espacio, indica que el lugar de la percepción está distante del lugar donde se ubican los perseguidos: frases tales como "una aldea remota", "ese lugar que, para todos ellos, era un nombre en el mapa", como así también el nombre propio que designa el lugar al cual llegan las noticias ("se supo en Salvador que..."), instalan el punto de mira en el lugar de los perseguidores. Asimismo los apelativos empleados para designar al grupo muestran la actitud de

un observador que sanciona negativamente tanto a los seguidores del Consejero a los cuales llama, de modo peyorativo, "revoltosos", como al mismo Consejero, al cual cataloga de "sedicioso".

En el segundo fragmento, en cambio, la narración se realiza desde la perspectiva de un observador que se ubica en el ángulo de visión de los perseguidos. La mención del lugar a donde llegan las noticias del arribo de la tropa ("nadie se sorprendió en Canudos cuando supieron...") como el apelativo empleado para referirse a los soldados ("las fuerzas del Perro") indican que el observador adopta el punto de mira de los seguidores del Consejero. Además, las frases asertivas utilizadas para expresar valoraciones explícitas ("Las profecías empezaban a ser realidad", "Esa noche, la del comienzo del fin del mundo") señalan que la perspectiva adoptada para narrar los acontecimientos es la de quienes comparten las interpretaciones del Consejero.

Cada uno de los pasajes citados presenta la narración desde la perspectiva de un observador diferente, y además, cada uno construye imágenes heterogéneas de la persecución: podríamos hablar entonces de un relato con observador múltiple cuyo objeto perceptivo también es múltiple. No sólo los fragmentos extraídos sino toda la novela se narra según este modelo perceptivo: varios observadores focalizan los diversos episodios de modo tal que la historia se construye por la yuxtaposición de perspectivas diversas que van dando cuenta de objetos también diversos.

En el relato literario es frecuente el tránsito de uno a otro tipo de perspectiva, de manera tal que el modelo perceptivo de un

texto deberá poseer un carácter dinámico para describir el proceso de transformación de los puntos de vista.

5.2. La voz narrativa

Si la percepción es la base no lingüística sobre la que se asienta la aprehensión de la significación, la forma verbal que ésta asume al ser comunicada le confiere no sólo materialidad sensible (un plano de la expresión) sino una peculiar organización semántica y sintáctica (aspectos del plano del contenido).

Refiriéndose al concepto de voz, R. Dorra (1994) sostiene: "Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante." A partir de esta articulación entre la voz y la presencia, que conduce a pensar la voz en relación con la oralidad, el autor se pregunta cuál es su lugar en el seno de los textos escritos. Y observa que, en estos últimos, pueden distinguirse dos niveles: uno real y otro simulado; el primero, atiende al reconocimiento empírico de que el texto escrito se compone de grafías destinadas a ser leídas y se inscribe dentro de alguno de los géneros de la escritura -informe, ensayo, guías, memorias, etc.-; el segundo, da cuenta del hecho de que todo texto escrito representa imaginariamente el circuito de la comunicación oral: en el interior del texto, el sujeto que ordena su mensaje para dirigirse a otro

"no escribe sino habla, dirige su voz a ese otro que no lee sino escucha." (*Idem*)

Es frecuente encontrar en el texto escrito referencias explícitas a este hecho: los verbos "hablar", "decir", "expresar", se utilizan para representar el supuesto diálogo *in praesentia* que el sujeto entabla con un interlocutor que supuestamente está "ahí".

Esta representación de la comunicación oral realizada por la escritura se observa más claramente en el relato literario. Decíamos al comienzo de este trabajo (*Cfr. supra*: 1.2) que las figuras de la enunciación literaria (autor y lector) se distinguen de las de la enunciación ficcional (narrador y narratario), entre otras razones, porque entre las primeras la comunicación es escrita y entre las segundas, oral. Es en este sentido que R. Dorra, en el mismo estudio, precisa: "El narrador, en efecto, no puede sino hablar -pues la narración es *hablada* por naturaleza- y lo hace desde una perspectiva (la proximidad o la distancia respecto de los hechos), un tono (la ironía, el desdén, la ingenuidad, el júbilo, la pesadumbre), una actitud moral (la comprensión, la condena, la complacencia), una apreciación veredictiva (la duda, la incredulidad, la certeza), todo lo cual lo configura como un sujeto o una conciencia."

Estas marcas de la comunicación oral presentes en los relatos escritos, índices de una voz que constituye toda la historia, se manifiestan preferentemente en el nivel de las modalidades discursivas.

5.2.1. Las modalidades y la voz

Para nuestros fines, nos interesa destacar dos aspectos de la modalidad lingüística: 1) la centralización de la atención no sobre la acción sino sobre un estado previo, de tensión, entre el punto cero de la acción y su realización; 2) el énfasis en la actitud del sujeto ante la acción.

En la medida en que la modalidad implica una transformación del predicado por efecto de la intervención de un verbo o una cláusula modal (deber, poder, saber; o bien, es posible, quizás, etc.), las proposiciones modalizadas no refieren una acción realizada sino que virtualizan la acción, señalan las condiciones de posibilidad de un proceso. Al detenerse en ese estado previo de la acción, la modalidad se torna marca de la subjetividad.

Dos son las nociones básicas en teoría de las modalidades: necesidad y posibilidad (J. Lyons, 1980 [1977]: 719). Estas nociones permiten articular tres tipos de modalidad: alética, epistémica y deóntica.

La modalidad alética atiende a la verdad necesaria o contingente de las proposiciones. Según este criterio, las proposiciones pueden ser aléticamente necesarias (verdades necesarias) o aléticamente posibles (proposiciones no necesariamente falsas). La tradicional lógica modal introducía de esta manera, en la clasificación de las proposiciones, las nociones de posibilidad y necesidad, las cuales se comportan (a través de

los verbos "deber" y "poder") como modalizaciones de la verdad enunciada por las proposiciones.

La modalidad epistémica comprende aquellas "aseveraciones que afirman o implican que una cierta proposición, o conjunto de proposiciones, es sabida o creída." (J. Lyons, 1980 [1977]: 725) La forma que asumen puede representarse mediante las fórmulas: "X sabe que p" o "X cree que p". Este tipo de modalidad se relaciona con el carácter factivo o no factivo de los predicados: aquellos verbos, adjetivos, etc., que se comportan como "saber", indican que los predicados son factivos, y los que se comportan como "creer", "pensar", señalan la presencia de predicados no factivos, puesto que el hablante no se compromete ni con la verdad ni con la falsedad de las proposiciones enunciadas por la cláusula complementaria.

Un enunciado epistémicamente modalizado, entonces, es aquél en el cual el hablante califica explícitamente su compromiso en cuanto a la verdad de las proposiciones.

La modalidad deóntica se relaciona con las nociones de obligación y permisión. Un enunciado deóntico no describe un acto sino el resultado que se obtendrá si se realiza el acto en cuestión. Al enunciar una orden como "Abre la puerta", no se describe la realización de la acción sino que se anuncia un posible estado de cosas futuro. A diferencia de la necesidad alética y epistémica, que tiene que ver con la verdad de las proposiciones, "la necesidad deóntica se ocupa de la necesidad o posibilidad de los actos ejecutados por agentes moralmente responsables." (J.

Lyons, 1980 [1977]: 754) La modalidad deóntica procede siempre de una causa a la cual se reconoce como responsable de imponer una obligación, ya sea que se trate de una persona, institución, principios morales o legales, etc. Además, este tipo de modalidad hace referencia a un estado futuro del mundo y está vinculado con la intención, el deseo y la voluntad. Así como las órdenes y las exigencias se relacionan con las prohibiciones, las permisiones se relacionan con las exenciones: una permisión cancela una prohibición preexistente.

Las modalidades ponen en evidencia que el ejercicio de la lengua es siempre, fundamentalmente, apelativo, y tiende hacia una manipulación o transformación del otro.

La voz que, en el relato literario, cuenta una historia figurando una comunicación oral, se constituye, en buena medida, por vía de las modalizaciones de sus enunciados.¹¹

Si nos detenemos en esta manifestación de la voz del narrador se revelarán diversos rasgos significativos de su discurso. En *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas, el narrador se expresa de la siguiente manera:

Aquella tarde, contra su costumbre, llegó temprano al caserío, conduciendo sobre sus hombros, orgullosamente, los despojos del ave y de la bestia. [...] Las mujeres se precipitaron sobre el cadáver y se pusieron a arrancar el plumón para ahuyentar de sus casas las aves de mal agüero; los hombres le arrancaron los

¹¹ W. Mignolo llama la atención sobre el hecho de que la "semantización modal" puede darse también en el habla de los personajes. (W. Mignolo. "Semantización de la ficción literaria", *Dispositio*, Vol. V-VI, N° 15-16, 1981: 117) Si aquí nos detenemos en ejemplificar con fragmentos que corresponden a discurso del narrador es por considerar que la "función de autenticación" es privativa del narrador -así como la ausencia de autenticación también la referimos al narrador-. (Para una redefinición de la "función de autenticación", ver L. Dolezel. "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, Vol. 1:3, 1980)

hígados y los pulmones, y se los comieron para adquirir la fortaleza y la perspicacia del ave simbólica.[...] Esta proeza les refirió con torpe frase y media lengua el tonto, cuya vida era simplemente animal, porque no la movían sino los apetitos de la carne. (pp. 63-64)

Los dos enunciados centrales de este fragmento, aquellos que tienen como sujeto gramatical "las mujeres" y "los hombres" expresan, mediante proposiciones subordinadas que indican finalidad ("para ahuyentar...", "para adquirir...") una relación de causalidad que asume la forma de una aseveración deóntica: hay algún principio no expreso que establece una correspondencia entre ciertos actos y ciertos beneficios. Tal relación causal no está afirmada sino enunciada con referencia a un posible estado futuro de cosas. Por la manera como están enunciadas, ninguna de las dos frases compromete al hablante con respecto a la verdad o falsedad de la proposiciones implicadas. De ahí el distanciamiento que se percibe en la voz del narrador y que se confirma más adelante en el texto, cuando tales frases son explícitamente atribuidas a otro, al "tonto", el relator de "esta proeza". El narrador enuncia ciertas supersticiones sin asignarles tal carácter, sin hacer explícito que se trata de creencias compartidas por los miembros de una comunidad -en cuyo caso hubieran adoptado la forma de la modalidad epistémica-, sino presentándolas bajo una modalidad deóntica, esto es, como un "deber ser" aceptado por el grupo. De esta manera el narrador se distancia para dar cabida al punto de vista ("opinión particular") de los personajes. Si bien la persona gramatical que corresponde a la voz del narrador se mantiene constante a lo largo

de toda la novela, su voz da lugar a otras voces mediante la modalización de su discurso.

Diversa es la "apreciación veredictiva" que realiza el narrador en "Emma Zunz", de J.L. Borges:

Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova...

Las frases que integran este fragmento (a excepción de la primera) están precedidas de elementos modales: "nos consta que", "acaso" y "más razonable es conjeturar que". Tales modalizadores señalan la fluctuación del narrador entre la certeza y la duda: son, entonces, modalizadores epistémicos, el primero de los cuales introduce un predicado factivo (la acción narrada ha tenido lugar), mientras que los otros dos introducen predicados no factivos (no hay certeza sobre la realización de las acciones narradas).

Esta incertidumbre asumida explícitamente por el narrador "humaniza" y hace palpable su presencia: no se trata de un narrador omnisciente, dotado de un saber sobrenatural, sino de una figura humanizada, con sus dudas y certezas, su saber limitado e imperfecto, que ofrece una versión posible de los hechos, guiado por un afán de coherencia y de interpretación razonada de los acontecimientos más que por un inverosímil apego a la verdad.

El discurso epistémicamente modalizado es propio de un tipo de narrador que W. Booth llama "no confiable" (1983 [1961]: 158). Frente a un narrador digno de crédito que espera la atención pasiva y confiada del receptor, el narrador no confiable toma distancia de

lo narrado, oculta información, duda, desconoce aspectos de la historia, y entonces, interpela de varias maneras al receptor, involucrándolo en la trama a través de alguna actividad de desciframiento de enigmas, apelando a su colaboración para comprender alusiones, sutilezas o signos complejos, o bien creando una comunión secreta con el lector. (W. Booth, 1983 [1961]: 300-305)

La narración epistémicamente modalizada, al explicitar el grado de saber del narrador y calificar sus enunciados, desplaza el centro de atracción del relato: las acciones de los personajes importan menos que el ejercicio de narrarlas. El afán de hacer verosímil la historia de Emma Zunz, manifestado por el narrador en el texto de Borges, traslada la atención sobre las estrategias narrativas desplegadas para construir una historia creíble, cuya "verdad" se cifra más en la sensibilidad de los personajes que en el apego a los hechos y a las circunstancias.

La apreciación veridictiva del narrador observada en estos ejemplos, se manifiesta entonces, de manera más enfática, mediante la modalización discursiva. De manera análoga, la "actitud moral" también se expresa mediante elementos modales: la obligación y la permisión, las valoraciones positivas y negativas, son índices de una actitud asumida ante lo narrado por un narrador que busca la anuencia del narratario.

5.2.2. Las estrategias retóricas de la voz

Entre los rasgos señalados por R. Dorra como constituyentes de la voz figura el "tono". Si bien tal término es siempre de difícil definición, podríamos decir que el tono se aprecia fundamentalmente en los elementos retóricos.

Así, la ironía, por ejemplo, es una figura que instala al hablante en una posición de poder, por el carácter difícilmente cuestionable de tales enunciados. Analizando esta figura, G. Reyes afirma: "En este tipo de enunciación polifónica, el locutor no asume totalmente su enunciado: lo atribuye a otro, es decir, lo cita como enunciado de otro (pero sin marcar esa cita por medios sintácticos); crea de este modo dos significaciones en una sola enunciación: la significación del 'otro' y la propia." (G. Reyes, 1984: 154) Y más adelante, comenta: "El ironista, que se queda con la última palabra, tiene siempre una posición de poder [...] Suelen ser irónicos los padres, los maestros, los moralistas, los políticos, los polemistas... [...] Pero la ironía no es siempre suasoria. Muchas veces se propone simplemente crear la complicidad del juego para reactivar un acuerdo sobre valores compartidos." (Idem: 156) Cuando la voz del narrador, o más frecuentemente, del personaje -en los casos en que el narrador delega en él la voz-, asume un tono irónico, se pone de manifiesto una actitud marcadamente manipulatoria por parte del enunciador. El tono irónico devela un "modo de ser", o bien, se podría decir, un "estado de ánimo" (en el sentido que se da a este concepto en Greimas y Fontanille, 1992) antes que un "estado de cosas": el

ironista convoca, en su discurso, la perspectiva del ingenuo para situarse por encima de él y burlarse de su inocencia.

Entre otras manifestación del tono de la voz, la grandilocuencia ofrece un ejemplo claro: sus connotaciones épicas dan lugar a valores semánticos muy diversos. En *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, el tono grandilocuente aparece preferentemente en los apartados titulados: "Castillo de Bouchout, 1927", en los cuales el personaje femenino, Carlota, asume la voz para relatar sus memorias:

Yo soy Carlota Amelia de México, Emperatriz de México y de América, Marquesa de las Islas Mariás, Reina de la Patagonia, Princesa de Teotihuacán. Tengo ochenta y seis años de vida y sesenta de vivir en la soledad y el silencio. Asesinaron al Presidente Garfield y al Presidente McKinley y no me lo dijeron. Nacieron y murieron Rosa de Luxemburgo, Emiliano Zapata y Pancho Villa, y no me lo contaron. No sabes, no te imaginas Maximiliano, la de cosas que han sucedido desde que tu caballo Orispelo se tropezó en el camino a Querétaro y tú y tus generales se quedaron sin agua, pero con champaña, cuando envenenaron con los cadáveres de los republicanos las aguas del Río Blanco. Gabriel D'Annunzio se apoderó de Fiume y Benito Mussolini y sus camisas negras entraron triunfantes, en Roma. Nacieron Kemal Atatürk y Mahatma Ghandi y descubrieron las vitaminas y los rayos ultravioleta y yo voy a ordenar una lámpara para tostarme con ella, para que la piel me quede más bonita que la piel de tu amante india, mi querido, mi adorado Max. Yo soy Carlota Amelia de Bélgica, Baronesa del Olvido y de la Espuma, Reina de la Nada, Emperatriz del Viento. (pp.74-75)

Tanto la construcción paralelística de las frases como la enumeración proliferante -sea de atributos, de acontecimientos relevantes o de nombres propios- otorgan a estos pasajes de la novela un tono grandilocuente que realza hiperbólicamente los sucesos evocados. Sin embargo, mezcladas con las frases grandilocuentes, hay otras que contrastan por su marcado tono familiar: ... "no te imaginas [...] la de cosas que han sucedido", "yo voy a ordenar una lámpara para tostarme"; este contraste entre lo épico y lo familiar constituye la especificidad de la voz del

personaje, cuyo discurso resulta modulado por el destinatario ausente y constantemente evocado: su esposo muerto, el emperador Maximiliano.

La búsqueda de la adecuación entre la forma y el sentido en la prosa literaria se manifiesta también mediante un tono particular de la voz. Así por ejemplo, en la novela de A. Carpentier, *Concierto barroco*, en la cual la música desempeña un papel fundamental, la expresión verbal adopta también un ritmo acorde con esa significación:

Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba [...] (p. 46)

La aliteración ("danzante y culebreante"), las repeticiones, las enumeraciones, la profusión de comas y la ausencia de puntos, otorgan un ritmo a la voz semejante a aquél que despliegan los personajes en su eufórica danza.

Los rasgos retóricos en el discurso narrativo manifiestan una forma particular de verbalizar la historia, de modular, de adecuar la voz en relación con lo narrado y con el narratario, y, en esa medida, constituyen marcas que otorgan una significación suplementaria a lo dicho.¹²

¹² Los elementos retóricos aquí referidos se vinculan con la voz, y por lo tanto, con el ejercicio de ciertas estrategias comunicativas que apelan implícitamente al receptor pues lo conducen a una actividad de desciframiento. Nuestra perspectiva acerca del efecto de las figuras en la situación narrativa se relaciona con lo que el Grupo μ denomina el "ethos", esto es, "un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular"; efecto subjetivo

Percepción y voz son, decíamos, los elementos constitutivos de la situación narrativa. La conjunción de ambos permite configurar aquello que torna significativo un universo de ficción: el modo como se perciben los hechos, la conciencia desde la que se enuncian y la destinación que se prevé.

5.3. Percepción y voz en "Macario", de Juan Rulfo

Los dos constituyentes básicos de la situación narrativa - perspectiva y voz- nos permiten deslindar, con fines analíticos, dos dominios estrechamente relacionados: la actividad perceptiva, por una parte, y el habla por la otra. El primer dominio implica la interacción entre el sujeto de la percepción u observador y el objeto o informador; el segundo pone en relación al sujeto de la voz, el hablante, y su interlocutor. Consideraremos este relato de Rulfo bajo esta doble óptica.

Antes de centrarnos en la situación narrativa de "Macario", mencionemos brevemente cómo se configura la historia, cómo se articulan los sucesos narrados.

Podríamos decir que hay dos momentos claramente diferenciados en la composición del relato: uno constituido por el conjunto de acciones puntuales (la narración del alboroto de las ranas, del sueño interrumpido de la madrina, de la espera de la salida de las ranas), todas acciones cercanas al momento de la enunciación oral

que se apoya en señales objetivas. (Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987 [1982]: 231 y ss.)

efectuada por el protagonista y que son mencionadas en el primer párrafo y retomadas hacia el final del relato; y otro, conformado por la evocación de acciones pasadas, por lo general sucesos reiterados, que tienden a caracterizar el modo de vida del personaje principal. Este segundo momento constituye el cuerpo del relato, mientras el primero funciona como su marco.

El primer momento del relato estaría conformado por los enunciados que dan inicio al relato y por aquellos que retoman la narración de las circunstancias de la enunciación hacia el final del texto:

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuchara a tablazos...

[...]
... Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. [...] Mejor seguiré platicando...

Entre estos dos fragmentos se sitúa el soliloquio de Macario, aquello que hemos considerado el segundo momento, esto es, el cuerpo del relato.

Ambos momentos se diferencian por diversos rasgos: el primero es predominantemente narrativo, pues se encadenan una serie de acontecimientos; en cambio el segundo, por la abundancia de "indicios" -en el sentido que R. Barthes (1982 [1966]: 14) da a este término- y la narración de acciones cíclicas, se torna más descriptivo; o bien, podría decirse, que aquí la narración está puesta al servicio de la descripción.

En cuanto a los tiempos verbales, el primero se caracteriza por la presencia de algunos verbos en presente, que aluden al presente de la enunciación de Macario ("estoy", "salgan") pero sobre todo, por verbos en pretérito indefinido que marcan el desarrollo rápido de los acontecimientos ("comenzaron", "pararon", "amaneció", "espantó", "mandó"). Los verbos en pretérito imperfecto de subjuntivo de esta parte del relato ("quisiera", "sentara", "pusiera", "saliera", "apalcuachara") dan cuenta de acciones hipotéticas, resultado posible de acciones pasadas, que abren la historia hacia el futuro.

La segunda parte, en cambio, se caracteriza por la presencia de algunos verbos en presente, pero se trata de un presente que no alude a un tiempo puntual (como los verbos en presente del segmento anterior, que se refieren al momento del acto de enunciación) sino a un tiempo cíclico, a acciones reiteradas, unas veces, o bien, en otros casos, a calificaciones objetivas o aseveraciones fijas. Ejemplos de este segundo modo de utilización del presente serían los enunciados siguientes:

Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. [...] Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos. [...] Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. [...] Ella sabe que no se me acaba el hambre.

En este segundo momento predominan los verbos en pretérito imperfecto para referir acciones sucedidas repetidamente en un pasado sin límites claros. Por ejemplo:

Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, [...] Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba

más [...] Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada.

Digamos entonces que en el primer momento aparece la enunciación enunciada -referencias a las circunstancias, a los motivos que crean un espacio propicio para la evocación, y al acto locutivo mismo-, mientras que en el segundo se despliega el libre discurrir de Macario por las regiones de su memoria.

Esta composición de la historia ofrece un terreno variado para el ejercicio de la percepción.

El primer problema que plantea la reconstrucción de la actividad perceptiva en este relato es la determinación del sujeto de la percepción. En este sentido, dos interrogantes pueden ser planteados: a) ¿se trata de un observador único o múltiple?, y b) ¿coincide el sujeto de la percepción con el sujeto hablante?

Hemos considerado que "el sujeto de la percepción (el observador) es 'único' cuando no hay alteración en el ángulo de visión desde el cual se focaliza el objeto; en cambio se hablará de sujeto -u observador- 'múltiple' cuando hay varios puntos de vista en juego." (Cfr. *supra*: 5.1.3) Analicemos en algunos pasajes de "Macario" el ángulo de visión:

Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es malo comer sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos. Ella es la que me da de comer en la cocina cada vez que me toca comer. Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. [...]

Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso... Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. [...]

Yo no sé por qué me amarrará mis manos, pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté

el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo. Pero, a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras. [...]

"El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro." Eso dice el señor cura... Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes que me agarre la luz del día. En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno.

En estos cuatro pasajes se enfrentan ángulos de visión diversos: en el primero, los de Felipa y Macario; en el segundo, la opinión de la gente y la de Macario; en el tercero, la versión de la madrina y la incredulidad de Macario; en el cuarto, las enseñanzas del cura y la experiencia de Macario.

Este juego entre los diversos puntos de vista hace actuar a observadores múltiples cuyas miradas configuran objetos heterogéneos. Así, el objeto de la percepción, en el primer pasaje, está constituido por el hecho de comer sapos: para Macario, desprendido de convenciones culturales, se trata de un acto "normal" comprendido en el marco de la indiferenciación que caracteriza su actitud ante la comida; para Felipa, quien reproduce los cánones alimentarios, es un acto reprobable. Ambas imágenes a que da lugar el objeto son incompatibles, de allí que consideremos que si bien, desde una óptica referencial, empírica, se trata del mismo acontecimiento, desde una perspectiva axiológica, el acontecimiento genera dos tipos de valoraciones contrapuestas, puntos de vista diversos que configuran al objeto como múltiple. De manera análoga, los sucesivos objetos de la percepción de los fragmentos siguientes -la locura, la agresión, la bondad y la maldad- generan imágenes heterogéneas en los diversos observadores.

Hay, sin embargo, un ángulo de visión privilegiado: el del

protagonista, el cual aporta siempre rasgos insospechados de los objetos para dar de ellos imágenes que contradicen las representaciones instituidas de los mismos. Así, si la luz se asocia a "las cosas buenas" y las sombras a "las cosas malas" en la imaginería cristiana que el cura reproduce, la experiencia de la luz y de las sombras provoca, en Macario, una asociación inversa (la luz del día significa el peligro de estar expuesto al escarnio público, y las sombras remiten al espacio protegido, seguro, del cuarto). Este privilegio de un punto de vista se logra por efecto de un hecho de "voz": un único sujeto hablante hace circular en su discurso ángulos de visión diversos, esto es, observadores múltiples. Hay entonces una relación de subordinación entre los puntos de vista: el del sujeto hablante rige las perspectivas de aquellos personajes que, sin ejercer la palabra, son citados en el marco del discurso del hablante. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

Según la tipología de puntos de vista que hemos comentado (en el apartado 5.1.3), este relato se inscribiría en el tipo "exclusivo", el cual remite, decíamos, "a una configuración perceptiva en la cual, por una parte, los observadores se sitúan en perspectivas incompatibles, y por otra, los objetos se presentan como heterogéneos."

Así, el tercer segmento citado alude a un acontecimiento que, desde el punto de vista de los otros -incluido el de su madrina-, es descrito como intento de asesinato. Frente a este juicio Macario muestra primero su perplejidad ("Un día inventaron...") y enseguida

su sometimiento ("ella [mi madrina] nunca anda con mentiras"). Pero la mención de su propio asombro ante la perspectiva de los otros ofrece otra mirada que permite bosquejar otra imagen del suceso narrado. Esta pluralidad de imágenes, fruto de perspectivas incompatibles, constituye al objeto de la percepción como un objeto múltiple.

Con respecto a la posición del objeto, decíamos (en el apartado 5.1) que éste puede estar situado en el espacio exterior, en el mundo interior o en la frontera entre ambos, en el campo de las sensaciones corporales. En este relato, los diversos objetos se sitúan en posiciones también diversas. En el primer momento, cuando el observador se detiene sobre las circunstancias de la enunciación, posa su mirada sobre el espacio exterior: la alcantarilla, la noche, las ranas, configuran el lugar propicio para la rememoración posterior del personaje. En el segundo momento, cuando se inicia, por medio de sucesivas asociaciones, la evocación de Macario, los objetos del mundo exterior remiten unos a otros y también al mundo interior y sensible: la percepción produce asociaciones entre el mundo exterior, las vivencias interiores y las sensaciones del cuerpo.

Luego de los primeros puntos suspensivos que marcan el inicio de lo que hemos señalado como segundo momento del relato, el momento de la evocación de su propia historia, comienzan las asociaciones de objetos guiadas por la particular percepción del protagonista:

Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para

hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es malo comer sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos. Ella es la que me da de comer en la cocina cada vez que me toca comer. Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. Pero, a todo esto, es mi madrina la que me manda a hacer las cosas... Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera.

El color de los sapos remite a los ojos de la madrina así como el de los ojos de los gatos al de los ojos de Felipa. La asociación de las ranas y los sapos, y el paralelismo entre las mujeres - Felipa y la madrina-, se realizan desde la óptica de su vinculación con la comida y las órdenes. De la comparación, Macario deduce sus sentimientos. Se pasa así de los objetos del espacio exterior al mundo interior de las obsesiones, los hábitos y los sentimientos.

El mundo interior del personaje aparece dominado por un deseo insaciable situado en su propio cuerpo: el hambre. Tanto el espacio exterior como el mundo interior están permeados por ese deseo incolmable, que no diferencia los objetos de satisfacción pues es la manifestación sensorial de un deseo más profundo no nombrado. El espacio propioceptivo adquiere relevancia en esta segunda parte del relato: las variadas formas de saciar su hambre no hacen sino evocar la escena maternal y amorosa de ser amamantado por Felipa. Las flores del obelisco, de los arrayanes y de las granadas, la leche de chiva y de puerco, el garbanzo remojado y el maíz seco, todo alimento que Macario se procura tiende a satisfacer, por debajo del hambre, otro deseo tan hiperbólico e incolmable como aquél: el deseo del goce amoroso de la relación maternal.

La centralización de la percepción sobre la esfera de lo sensible define al mismo personaje: el predominio de lo natural

sobre lo cultural, o bien, de lo sensual sobre lo inteligible (por ejemplo, el desconocimiento de las convenciones alimentarias), es constitutivo de la experiencia de vida del personaje. Si la naturaleza resulta para Macario un universo accesible, comprensible, el mundo cultural le es ajeno y le infunde desconfianza y miedo: el temor al infierno, el sentimiento de culpa, la arbitrariedad de normas y costumbres, la exclusión de los rituales de convivencia, señalan su diferencia y marcan la marginalidad de un mundo sustentado en concepciones inflexibles sobre lo permitido y lo prohibido, la razón y la locura, el bien y el mal.

El espacio propioceptivo es, en "Macario", la medida de todas las cosas: los colores, los sabores, el frío, el dolor físico, el contacto erótico, son las vías de homogeneización del espacio exterior y del mundo interior del personaje.

La pluralidad de puntos de vista, la relación de subordinación entre ellos y la relevancia del espacio propioceptivo, caracterizan la actividad perceptiva puesta en escena en "Macario". Veamos ahora el otro aspecto constitutivo de la situación narrativa: el ejercicio de la voz.

En este sentido, se trata de un relato en el cual el narrador cede la voz al personaje y es éste el que narra su propia historia. Hay un solo hablante a lo largo de todo el relato, sin embargo, en su voz resuenan las voces de otros, las cuales aparecen citadas constantemente.

La cita de enunciados ajenos es aquí un recurso que le permite al protagonista mostrar su vida desde diversos ángulos sin comprometerse con los juicios de los demás personajes. A lo largo del soliloquio de Macario, abundan frases como las siguientes:

Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den. [...] Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. [...] Yo no sé por qué me amarrará mis manos, pero dice que porque dizque luego hago locuras. [...] Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al Señor todos mis pecados. [...] Por toda la vida ella me hará ese favor. Eso dice Felipa. [...] Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza.

La introducción de aseveraciones mediante la fórmula "dice que" o giros semejantes, instauro un marcado distanciamiento entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. Lo afirmado por otros no es sustentado por Macario sino sólo mencionado y frecuentemente puesto en cuestión ("Yo sé bien que no...", "Yo no lo he oído", "Yo no sé"). Esta forma de modalizar las afirmaciones se inscribe dentro de la modalidad epistémica del "creer", en la cual "el hablante no se compromete ni con la verdad ni con la falsedad de las proposiciones enunciadas por la cláusula complementaria." (Supra, 5.2.1.) Este distanciamiento muestra la arbitrariedad de los juicios emitidos y los fundamentos débiles que los sustentan. El tono perplejo e incrédulo de la voz de Macario descubre la falibilidad de las opiniones ajenas y sugiere constantemente otra posible actitud ante los hechos narrados.

La modalidad epistémica rige la mayor parte de los enunciados del segundo momento del relato, de ahí también el carácter marcadamente descriptivo del soliloquio de Macario. No sólo abundan

los predicados no factivos (aquellos ligados a verbos como "creer", "pensar", "decir"), sino que hay también enunciados contrafactivos. Estos últimos están referidos aquí a un futuro probable y temible y por lo mismo representan momentos del relato en que no se narran acciones efectuadas sino que se describe el temor de que sucedan. Hacia el final del soliloquio, dice Macario:

Si tardan más en salir [las ranas], puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje. Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están... Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...

La estructura condicional del párrafo (hasta los puntos suspensivos) abre la posibilidad de conjeturar una serie de acciones, que no han tenido lugar, pero cuya amenaza ensombrece el alma de Macario: la serie de acciones evocadas interesan no por la referencia a hechos probables sino porque describen un estado del personaje marcado por la culpa, el temor al máximo castigo y el sometimiento a una voluntad ajena. Se trata de una serie de enunciados contrafactivos que refieren hechos no realizados. El personaje escapa de sus temores mediante otra conjetura, formalmente equivalente a la anterior (también mediante un enunciado contrafactivo) pero de signo contrario: se trata de la formulación del deseo de reanudar sus encuentros amorosos con Felipa, que constituye el leitmotiv de todo el relato. En el espacio tensivo constituido por los extremos del temor y del deseo se articulan todas las experiencias de vida de Macario, vivencias

que vierte en un soliloquio que es a la vez una forma de confesión y de denuncia.

Perspectivas y voces múltiples circulan en la voz de un hablante único. Los diversos puntos de vista que el hablante cita configuran una perspectiva "exclusiva", pues los sujetos de la observación son múltiples y los objetos focalizados, heterogéneos. La cita de otras voces hace que la voz del hablante esté modalizada epistémicamente: el relato gira sobre el contrapunto y la relación constante entre el saber propio y los decires ajenos. El hiato que se instaure entre uno y otros muestra otro lado de ese estado del alma -entre la puerilidad y el cretinismo- que desconoce las fronteras de la razón pero que, como toda existencia humana, se debate entre los espacios del temor y del deseo.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, volveremos, en rápida síntesis, sobre los puntos tratados a lo largo de esta tesis, con la intención de ofrecer un panorama de los aspectos abordados, de los problemas planteados y de las soluciones que hemos ido proponiendo en un campo en el que las teorías sobre el relato literario han realizado algunas aproximaciones que, a nuestro entender, necesitan mayor precisión y desarrollo. La perspectiva adoptada en nuestro estudio, la observación de la situación narrativa representada en el relato literario, nos ha permitido ordenar y analizar el conjunto de aspectos que la configuran.

A lo largo del trabajo, una doble interrogación nos ha conducido a señalar dos componentes básicos en el proceso de enunciación del relato: por una parte, quién destina la historia que se narra, y a quién; y por otra, desde qué perspectiva -visual y axiológica- se presentan los acontecimientos, los actores y las coordenadas espacio-temporales. La respuesta al primer interrogante remite a la compleja cuestión de la voz narrativa; la respuesta al segundo nos lleva a considerar las manifestaciones discursivas de la asunción de una perspectiva ante lo narrado.

Ambos componentes básicos -voz y perspectiva- articulan los demás aspectos que configuran la enunciación narrativa. Retomando cada uno de los aspectos abordados, señalaremos aquí su vinculación con la voz y la perspectiva narrativas.

La determinación de las figuras de la enunciación -narrador y narratario- se basa en el análisis de la índole dialógica de la lengua, la cual se manifiesta en la polaridad de las personas gramaticales que la situación narrativa actualiza en las figuras del narrador y del narratario. La relación YO-TU establecida por el acto narrativo instala a la tercera persona -EL- en el lugar de la historia. Esta distribución básica de las personas gramaticales permite reconstruir los rasgos fundamentales del modelo canónico del relato.

Según este modelo fundamental, las tres personas gramaticales pueden aparecer en el nivel del relato o discurso narrativo, mientras que, en el nivel de la situación narrativa o enunciación, sólo pueden hacerlo la primera y la segunda, y en el nivel de la historia, la tercera (Cfr. primer cuadro del apartado 1.3). Sobre la base de este modelo, el relato literario suele realizar ciertas alteraciones mediante las cuales el lugar de la historia - tradicionalmente reservado a la tercera persona- queda ocupado por la primera o la segunda. Tales alteraciones afectan no sólo el nivel de la historia sino también las relaciones entre éste y los otros. De allí que, para distinguir claramente las funciones de narrador y narratario, y las de personaje -funciones que se desempeñan en niveles diferentes-, se haya considerado que los relatos pueden corresponder al tipo YO-yo-TU, o bien al tipo YO-tú-TU, o bien al tipo YO-él-TU. Así, resulta posible analizar, por una parte, la relación que se establece entre las personas gramaticales que aparecen en el relato y aquéllas que representan a los agentes

de la enunciación narrativa y, por otra, a los actores de la historia. (Cfr. las observaciones sobre la distribución de las personas gramaticales en el texto analizado en el apartado 1.4)

Deslindar de este modo la instancia narrativa permite también dar cuenta de los diferentes grados de presencia del narrador y del narratario en el relato, presencia que se manifiesta de tres maneras posibles: *explícita*, *implícita* o *virtual*.

La determinación de las figuras de la enunciación narrativa por medio del análisis de la distribución de las personas gramaticales en el modelo canónico del relato, hace posible, según hemos visto, la elaboración de un conjunto de conceptos que dan cuenta de la procedencia y de la destinación de la voz en las diversas variantes actualizadas por la narrativa literaria.

La observación del relato desde el punto de vista de la situación narrativa representada que aquí hemos adoptado, se ha mostrado, en nuestra opinión, útil para dilucidar asimismo otro aspecto de la estructuración del relato. Tal aspecto tiene que ver con la posibilidad de distinguir y articular, por una parte, diversas *historias* y, por otra, diversas *situaciones narrativas*: la necesidad de realizar tal distinción no había sido advertida en trabajos previos dedicados a especificar las características del relato.

Nuestro estudio ha establecido -esperamos que adecuadamente- que las articulaciones posibles entre diversas historias pueden darse bajo la forma del *paralelismo* (por analogía o contraste) o de la *convergencia*. El reconocimiento de tales relaciones se centra en

el nivel de la *historia*, pues ellas se refieren a vínculos entre historias enmarcadas en la misma situación narrativa.

Pero el relato puede articular diversas situaciones narrativas, ya sea por *coordinación*, por *yuxtaposición* o por *subordinación*. Es en el nivel de la articulación de situaciones narrativas donde diversos relatos contemporáneos efectúan transgresiones semejantes a las que la Retórica ha clasificado como *metalepsis*.

Diferenciar tipos de relaciones entre historias y tipos de relaciones entre situaciones narrativas nos permitió no sólo reconocer diferentes procedimientos de composición de los relatos sino además explicar aquellos casos ambiguos en los cuales o bien se combinan operaciones en ambos niveles, o bien se desdibujan las fronteras entre un mundo posible y otro, o bien entre distintas situaciones narrativas. Tal es el caso que ilustra el texto analizado en el apartado 2.3.

La articulación de situaciones narrativas -cuando se presenta en un relato- es otro aspecto que hemos tenido en cuenta para observar la multiplicación posible de voces narrativas.

Al definir la instancia narrativa hemos distinguido dos funciones: *destinación* y *verbalización*. La primera, referida al acto por el cual alguien dirige a otro una historia, es inalienable y privativa del narrador; la segunda, que remite al acto de poner en palabras dicha historia, es transferible, y tanto puede ser asumida por el narrador como delegada en uno o varios personajes. En los casos de delegación de la voz, el(los) personaje(s), al

asumir la verbalización de la historia, puede(n) optar entre diversos modos de enunciación: *escrita, oral o interior.*

Señalar la diferencia entre destinación y verbalización ha sido fundamental para comprender la instancia narrativa como una función y, de este modo, deslindar claramente las funciones de narrador y personaje, particularmente en aquellos casos que se prestan a superposiciones ambiguas, como son los relatos en primera o en segunda persona. Así, en los relatos de tipo YO-yo-TU, entendemos que el narrador preserva la función de destinar a otro la historia pero delega en el personaje la verbalización de las acciones. Este modo de abordar la instancia narrativa permite - además de evitar la superposición de roles- dar cuenta del hecho de que el acto discursivo efectuado por el personaje (sea éste escrito, oral o interior) constituye un acontecimiento más de la historia.

En el curso que ha seguido la narrativa literaria hemos observado el lugar central que pasa a ocupar como objeto de la narración -esto es, como acontecimiento narrado perteneciente al nivel de la historia- el acto de verbalizar una historia, efectuado por uno o varios personajes. Esto no significa ni que desaparezca el narrador -como se lo ha querido interpretar- ni que el personaje se transforme en narrador. Antes bien es la marca de una tendencia -particularmente enfatizada por la narrativa latinoamericana- de centrar la historia narrada en el acto verbal de contarla más que en los otros actos -verbales y no verbales- que la componen. El

efecto de este giro en la narrativa es el de una creciente "lirización" del género.

Este efecto de "lirización" no solamente está ligado a ciertos desplazamientos en el "arte de narrar" una historia sino también a fenómenos concomitantes tales como un creciente interés por las pasiones del yo, paralelo a un relativo desinterés por los hechos que constituyen la historia, una interiorización de lo narrado, una modificación de la distancia temporal entre el relato o discurso narrativo y la historia -los cuales no sólo pueden ser contemporáneos (caso de las narraciones "en presente") sino que incluso llegan a invertirse (caso de las narraciones "en futuro"), todo lo cual contribuye a depositar sobre las inflexiones de la voz del narrador, mucho más que sobre lo que esta voz informa, la carga emocional y el contenido estético del relato, como si el yo fuera más importante que el él. El caso de las narraciones de Rulfo, que por momentos parecen verdaderos poemas en prosa, no representa una excepción sino, por el contrario, una muestra particularmente nítida de una tendencia extendida en la narrativa contemporánea en general y particularmente desarrollada en la latinoamericana.

Los posibles modos de enunciación de la historia -escrita, oral e interior- por parte del personaje, que hemos deslindado de la verbalización del narrador -siempre representada como un acto oral- dan cuenta del procedimiento de delegación de la voz, por el cual el narrador se desdobra conservando su función de destinador y cediendo su función de verbalizador al personaje. Los modos de

enunciación suelen también combinarse, como se muestra en el análisis del texto efectuado al final del tercer capítulo.

El texto narrativo en su conjunto puede ser visto como la articulación del discurso del narrador y del discurso de los personajes. Entre las dos formas básicas y extremas de vincular ambos discursos (directa e indirecta), el relato literario ha experimentado varias modalidades intermedias que van desde una mayor autonomía del discurso del personaje a un mayor control por parte del narrador.

En el marco de los estudios literarios este aspecto de la narrativa ha sido abordado frecuentemente y se han propuesto diversas tipologías para dar cuenta de las posibles relaciones entre ambos discursos y del efecto estético de los distintos procedimientos.

La perspectiva adoptada en este estudio -cuyo anclaje, reiteramos, es la situación narrativa- nos ha permitido tratar el problema de la articulación de discursos independientemente de los modos de enunciación de la historia: el hecho de enunciar una historia bajo la modalidad escrita, oral o interior se refiere a la elección efectuada por el personaje en cuanto al sistema comunicativo en que basará su enunciación; en cambio, la observación de las relaciones establecidas entre los discursos de narrador y personaje -que pueden combinarse con cualquiera de los modos de enunciación elegidos- atiende al ejercicio de ambas funciones tal como se manifiesta verbalmente en el juego entre el control del narrador y la autonomía del personaje.

Nuestro interés se ha centrado en el reconocimiento de los criterios que subyacen en las diversas tipologías para distinguir formas de articulación de discursos. La consideración de tales criterios nos ofreció un espacio para realizar interesantes observaciones sobre las particularidades que en este terreno presenta el relato literario. El análisis de texto que se presenta al final del cuarto capítulo muestra, por una parte, la dificultad que plantean ciertos relatos contemporáneos para trazar fronteras nítidas entre los discursos, y por otra, la necesidad de reconocer -recurriendo a los diferentes criterios apuntados- la puesta en escena de discursos procedentes de fuentes diversas que conllevan, por lo tanto, perspectivas también diversas. En este punto se enlazan voz y perspectiva puesto que, según hemos observado, muchas veces es la perspectiva ante lo narrado la que acusa la procedencia de la voz.

La consideración de la percepción y la voz como componentes básicos de la situación narrativa dio lugar a una reflexión más general y abstracta del clásico problema del punto de vista en la narrativa. La incorporación de las observaciones desarrolladas en el dominio de la semiótica acerca de la percepción como base de la significación en los textos, nos permitió advertir un nivel perceptivo en la narración más profundo que el que se describe cuando el planteo se limita a problematizar la amplitud de campo visual del narrador en relación con el personaje o la determinación del grado diverso o equivalente de saber que ambos poseen.

La concepción del punto de vista como interacción conflictiva entre los dos participantes -sujeto y objeto- del acto perceptivo, nos condujo a considerar varios aspectos implicados en la actividad perceptiva desplegada en el relato literario: la posición del objeto de la percepción (en el espacio exterior, en el mundo interior, en las sensaciones corporales), la participación del objeto, y las posibles relaciones entre sujeto y objeto, según sean éstos presentados como únicos o múltiples.

La extensión del problema del punto de vista a la consideración general de la actividad perceptiva abre un dominio de observación en los textos narrativos hasta ahora poco trabajado: el de la descripción, que es la forma que asume la verbalización de la percepción. Aquí no se ha abordado el estudio de la descripción: sólo mencionamos una vía posible de investigación a partir de la perspectiva asumida en el presente trabajo, esto es, la visualización del relato desde la óptica de la situación narrativa. Es en el marco de la enunciación donde el análisis del sistema descriptivo puede encontrar nuevos modos de aproximación. Con respecto al otro componente básico de la situación narrativa -la voz- hemos partido del presupuesto general de que el relato literario representa una situación narrativa de carácter oral. La comunicación oral que entablan narrador y narratario conlleva una actitud ante lo narrado manifiesta -en el nivel de construcción de la frase-, de manera particularmente enfática, en las modalizaciones de los enunciados y en las estrategias retóricas. Como cierre del capítulo quinto hemos observado en un relato las

manifestaciones discursivas que dan cuenta de la adopción de una perspectiva y del ejercicio de la voz.

La consideración de la percepción y la voz como dos constituyentes básicos de la situación narrativa ha trazado nuestro itinerario, el cual ha tenido como punto de partida ese presupuesto implícito, ha realizado un recorrido analítico por los diversos aspectos comprendidos por la enunciación narrativa y ha retornado al punto inicial que los engloba.

Los aspectos de la situación narrativa que han sido abordados están comprendidos en los conceptos generales de voz y perspectiva. Así, la determinación de las figuras de la enunciación -narrador y narratario- se realizó mediante el análisis de la procedencia y la destinación de la voz (desarrollado en el primer capítulo); la posibilidad de articular diversas situaciones narrativas fue observada como la posibilidad de multiplicación de las voces narrativas (tema tratado en el segundo capítulo); los diferentes modos de enunciar la historia por parte de un personaje fueron considerados como opciones dependientes del procedimiento de delegación de la voz, al cual puede apelar el narrador (aspecto abordado en el tercer capítulo); las formas de relacionar los discursos de narrador y personaje fueron analizadas como manifestaciones tanto de las voces como de las perspectivas puestas en juego (problema tratado en el cuarto capítulo); y finalmente, los conceptos generales de percepción y voz fueron presentados como el marco que incluye los diversos aspectos de la enunciación narrativa (tema del quinto capítulo).

Los temas que aquí hemos tratado desde la perspectiva de la situación narrativa representada en el relato literario quedaron comprendidos dentro de la "enunciación ficcional"; fuera de ella, la consideración de las figuras del autor y del lector se incluyó en el marco de la "enunciación literaria". Si bien este último punto no nos compete por corresponder más a una perspectiva estética del fenómeno literario antes que a una perspectiva teórica como la que aquí adoptamos, hemos considerado el problema con el fin de dar cuenta de aquellos casos de "colisión" figurada entre ambas enunciaciones y para deslindar las fronteras, no siempre nítidas, entre modos diversos de aproximarse al texto literario.

El conjunto de reflexiones aquí expuestas cumple con un doble propósito: en primer lugar, el de presentar el resultado de un estudio detenido de los trabajos teóricos sobre la narrativa literaria y de una práctica constante de análisis de textos; en segundo lugar -una vez ordenados y dilucidados así los problemas-, el de constituir un punto de partida para profundizar en los aspectos de la situación narrativa que aquí hemos comenzado a indagar.

Creemos, con el presente estudio, haber puesto al día ciertos aspectos de la teoría del relato la cual, no obstante haber sido desarrollada aguda y brillantemente por numerosos investigadores contemporáneos, no dejó por ello de conducirnos una y otra vez a callejones sin salida. Tal vez nuestro aporte mayor, en ese sentido, haya consistido más que en descubrir, en señalar una tarea que deberemos continuar realizando. Por otra parte, si bien nuestro

interés ha sido siempre teórico y por lo tanto apegado a la búsqueda de procedimientos generales de composición del relato, el haber realizado las observaciones en el dominio de la literatura latinoamericana nos condujo a un reconocimiento y a una valoración del arte narrativo que se practica entre nosotros. Este arte - sorprendente en verdad por la fertilidad de sus recursos- debería ser un acicate para el desarrollo de perspectivas teóricas y críticas capaces de dar cuenta exhaustivamente del rico material que nuestros escritores nos aportan.

BIBLIOGRAFÍA

A) OBRAS LITERARIAS CITADAS

- ALEGRIA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968 [1961]
- ARGUEDAS, Alcides. *Raza de bronce*. 4ª ed. Buenos Aires: Losada, 1968 [1945]
- ARGUEDAS, José María. *Todas las sangres*. 4ª ed. Buenos Aires: Losada, 1973 [1964]
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*. 8ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1969 [1960]
- BORGES, Jorge Luis. "La forma de la espada", *Ficciones, Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976.
- _____ "Emma Zunz", *Relatos, Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- _____ "El jardín de senderos que se bifurcan", *Relatos, Nueva antología personal*. Op. cit.
- _____ "Tema del traidor y del héroe", *Relatos, Nueva antología personal*. Op. cit.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. 13ª ed. México: Siglo XXI, 1981 [1974]
- CORTAZAR, Julio. "El río", *Los relatos (2)*. Juegos. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- _____ "Usted se tendió a tu lado", *Los relatos (2)*. Juegos. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- _____ "Axolotl", *Cuentos*. Barcelona: Hyspamérica/ Ediciones Orbis, 1986.
- _____ "Continuidad de los parques", *Cuentos*. Barcelona: Hyspamérica/ Ediciones Orbis, 1986.
- _____ "Todos los fuegos, el fuego", *Cuentos*. Barcelona: Hyspamérica/ Ediciones Orbis, 1986.
- _____ "El otro cielo", *Cuentos*. Barcelona: Hyspamérica / Ediciones Orbis, 1986.

- _____ "Clone", *Queremos tanto a Glenda*. México: Nueva Imagen, 1980.
- _____ "Graffiti", *Queremos tanto a Glenda*. México: Nueva Imagen, 1980.
- DEL PASO, Fernando. *Noticias del Imperio*. México: Diana, 1987.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*, en *La cautiva y El matadero*. 7ª ed. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1962.
- ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf*. 5ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1979 [1965]
- FERNANDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El Periquillo sarniento*. 13ª ed. México: Porrúa, 1972.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. 12ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 [1962]
- _____ *Aura*. 22ª ed. México: Era, 1984 [1962]
- _____ *Viva mi fama, en Constancia y otras novelas para vírgenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GALLEGOS, Rómulo. *Doña Bárbara*. 25ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1969. [1941]
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. "El ahogado más hermoso del mundo", *La cándida Eréndira*. 5ª ed. Bogotá: La Oveja Negra, 1981 [1978]
- _____ *Relato de un naufrago*. 3ª ed. Barcelona: Tusquets Editor, 1970 [1970]
- GOLOBOFF, Gerardo M. *Criador de palomas*. Buenos Aires: Bruquera, 1984.
- LEÑERO, Vicente. *El garabato*. México: Lecturas mexicanas, 1985 [1ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1967]
- MELO, Juan Vicente. *La obediencia nocturna*. México: Lecturas Mexicanas, 1987
- PACHECO, José Emilio. *Morirás lejos*. 2ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1977 [1967]
- PAYNO, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. 14ª ed. México: Porrúa, 1991 [1959]
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992 [1992]

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

REVUELTAS, José. *Los errores*. 2ª ed. México: Era, 1980 [1979]

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. 10ª ed. México: Siglo XXI, 1981 [1974]

RULFO, Juan. "Macario", *El llano en llamas*. 19ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1953]

_____ "El hombre", *El llano en llamas*. *Op. cit.*

_____ "El día del derrumbe", *El llano en llamas*. *Op. cit.*

_____ "La herencia de Matilde Arcángel", *El llano en llamas*. *Op. cit.*

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. 16ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1955]

TAIBO I, Paco Ignacio. *Fuga, hierro y fuego*. México: Ediciones Marco Polo, 1987 [1979]

VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1983 [1969]

_____ *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

B) BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- ARISTOTELES
1979 *El Arte Poética*. Traducción, prólogo y notas de José Goya y Muniain. 6ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- BARTHES, Roland
1982 "Análisis estructural de los relatos", en R. Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá [1966]
- BAJTIN, Mijaíl
1982 *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI [1979]
- BAL, Mieke
1985 *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra [1980]
- BENVENISTE, Emile
1978a *Problemas de Lingüística General*. 7ª ed. México: Siglo XXI [1966]
1978b *Problemas de Lingüística General*. 2ª ed. México: Siglo XXI [1974]
- BERISTAIN, Helena
1985 *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- BICKERTON, Derek
1967 "Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", *Modern Language Quarterly*, Vol. XXVIII, Nº 2. (pp. 229-239)
- BREMOND, Claude
1982 "La lógica de los posibles narrativos", en R. Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá Editora [1966]

- BOOTH, Wayne C.
1983 *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Chicago & London: The University of Chicago Press [1961]
- BUTOR, Michel
1967 "El uso de los pronombres personales en la novela", en *Sobre literatura II*. Barcelona: Seix Barral [1964]
- COHN, Dorrit
1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- CHATMAN, Seymour
1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus [1978]
- DOLEZEL, Lubomír
1980 "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, Vol. I, Nº 3, pp. 7-25.
- DORRA, Raúl
1981 *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
1989 *Hablar de Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
1990 "Martín Fierro: La voz como forma del destino nacional", *Dispositio*, Vol. XV, Nº 40. (pp. 95-105)
1992 "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral", en E. Revueltas y H. Pérez (eds.) *Oralidad y escritura*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
1994 "Poética de la voz", *Morphé*, Años 5-6, Nº 9-10.
- FONTANIER, Pierre
1977 *Figurile limbajului*. Bucarest: Univers.

- FONTANILLE, Jacques
 1987 *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust.* Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès-Benjamins.
- 1994a "La base perceptiva de la Semiótica", *Morphé*, Años 5-6, N° 9-10.
- 1994b "El retorno al punto de vista", *Morphé*, 9-10.
- 1994c "El 'giro modal' en Semiótica", *Morphé*, 9-10.
- FOUCAULT, Michel
 1985 *Qué es un autor.* Tlaxcala: U.A. de Tlaxcala [1969]
- FRIEDMAN, Norman
 1955 "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, Vol. LXX, N° 5, pp. 1160-1184.
- GENETTE, Gérard
 1982 "Fronteras del relato", en R. Barthes et al. *Análisis estructural del relato.* México: Premia [1966]
- 1972 *Figures III.* Paris: Seuil.
- 1983 *Nouveau discours du récit.* Paris: Seuil.
- 1989 *Palimpsestos.* Madrid: Taurus [1982]
- GREIMAS, Algirdas J.
 1973 *Semántica estructural.* Madrid: Gredos [1966]
- 1976 *Sémiotique et sciences sociales.* Paris: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas J. y J. COURTES
 1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos [1979]
- 1991 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Tomo II. Madrid: Gredos [1986]

- GREIMAS, A.J. y J. FONTANILLE
 1992 "Introducción" a *Semiótica de las pasiones*,
Morphé, Año 4, Nº 6. [1991]
- GRUPO μ
 1987 *Retórica General*. Barcelona: Paidós [1982]
- HAMBURGER, Käte
 1973 *The Logic of Literature*. 2ª ed. revisada.
 Bloomington/London: Indiana University Press
 [1957]
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara
 1978 *On the Margins of Discourse. The Relation of
 Literature to Language*. Chicago/London: The
 University of Chicago Press.
- INGARDEN, Roman
 1978 *Studii de Estetica*. Bucarest: Univers [1966]
- ISER, Wolfgang
 1980 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic
 Response*. Baltimore & London: The Johns
 Hopkins University Press [1976]
- JAUSS, Hans Robert
 1982 *Toward an Aesthetic of Reception*.
 Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1992 *Experiencia estética y hermenéutica
 literaria*. 2ª ed. corr. y aum. Madrid: Taurus
 [1977]
- LINTVELT, Jaap
 1978 "Modèle discursif du récit encadré.
 Rhétorique et idéologie dans les *Illustres
 Françaises* de Robert Challe", *Poétique*, 35,
 Septiembre, pp. 352-366.
- LYONS, John
 1980 *Semántica*. Barcelona: Teide [1977]

- MARTINEZ BONATI, Félix
 1972 *La estructura de la obra literaria.*
 Barcelona: Seix Barral.
- 1978 "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*,
 Vol. III, Nº 7-8, pp. 137-144.
- 1981 "Representación y ficción", *Revista Canadiense
 de Estudios Hispánicos*, Vol. VI, Nº 1, pp. 67-
 89.
- MC HALE, Brian
 1978 "Free Indirect discourse. A Survey of Recent
 Accounts", *PTL* 3, pp. 249-287.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
 1985 *Fenomenología de la percepción.*
 Barcelona/México: Origen/Planeta [1945]
- MIGNOLO, Walter
 1980 "Semantización de la ficción literaria",
Dispositio, Vol. V-VI, Nº 15-16, pp. 85-127.
- 1982 *Teoría del texto e interpretación de textos.*
 México: UNAM.
- OHMANN, Richard
 1971 "Speech Acts and the Definition of Literature",
Philosophy and Rhetoric, 4, pp. 1-19.
- PIMENTEL, Luz Aurora
 1992 "La dimensión icónica de los elementos
 constitutivos de una descripción", *Morphé*,
 Año 4, Nº6.
- PLATON
 1989 "La República o De lo justo", *Diálogos*. 21ª ed.
 México: Porrúa.
- PRATT, Mary Louise
 1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary
 Discourse.* Bloomington/London: Indiana
 University Press.

- PRINCE, Gérald
 1973 "Introduction à l'étude du narrataire",
Poétique 14, pp. 178-196.
- 1978 "Le discours attributif et le récit",
Poétique 35, pp. 305-313.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana
 1983 "La literatura como mimesis. Apuntes para la
 historia de un malentendido", *Acta poética*,
 Nº 4-5, pp. 3-24.
- REYES, Graciela
 1984 *Polifonía textual. La citación en el relato
 literario*. Madrid: Gredos.
- RICOEUR, Paul
 1987 *Tiempo y narración, Tomo II: Configuración
 del tiempo en el relato de ficción*. Madrid:
 Ediciones Cristiandad [1984]
- RIFFATERRE, Michel
 1976 *Ensayos de estilística estructural*.
 Barcelona: Seix Barral [1971]
- RIMMON-KENAN, Shlomith
 1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*.
 London/New York: Methuen.
- ROJAS, Mario
 1981 "Tipología del discurso del personaje en el
 texto narrativo", *Dispositio*, Vol. V-VI, Nº
 15-16, pp. 19-55.
- SEARLE, John
 1975 "The Logical Status of Fictional Discourse",
New Literary History, 2.
- STANZEL, Franz K.
 1986 *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge
 University Press [1979]

- 1981 "Teller-Characters and Reflector-Characters
in Narrative Theory", *Poetics Today*, Vol.
2:2, pp. 5-15.
- TODOROV, Tzvetan
1971 *Literatura y significación*. Barcelona:
Planeta [1967]
- 1982 "Las categorías del relato literario", en R.
Barthes et al. *Análisis estructural del relato*.
México: Premiá [1966]
- ULLMANN, Stephen
1968 *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar [1964]
- VITOUX, Pierre
1982 "Le jeu de la focalisation", *Poétique* 51, pp.
359-368
- WEISSMAN, Frida
1976 "Le monologue intérieur à la première, à la
seconde ou à la troisième personne", *Travaux
de Linguistique et de Littérature*, XIV, 2,
pp. 291-300.



Graffiti

A ANTONI TÀPIES

Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo, lo atribuiste a una casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencionado y entonces lo miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los *graffiti* de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida.

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras

borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo.

Nunca habías corrido peligro porque sabías elegir bien, y en el tiempo que transcurría hasta que llegaban los camiones de limpieza se abría para vos algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza. Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: *A mí también me duele*. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.

Cuando el otro apareció al lado del tuyo casi tuviste miedo, de golpe el peligro se volvía doble, alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien por si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probarlo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura. A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación; la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a

dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas.

Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez. Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla, elegiste para tus dibujos esas calles que podías recorrer en un solo rápido itinerario; volviste al alba, al anochecer, a las tres de la mañana. Fue un tiempo de contradicción insoporrible, la decepción de encontrar un nuevo dibujo de ella junto a alguno de los tuyos y la calle vacía, y la de no encontrar nada y sentir la calle aún más vacía. Una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garage, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarle. Volviste al alba, después que las patrullas ralearon en su sordo drenaje, y en el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares; de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo. Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco.

Casi en seguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta, que volvería a su dibujo como vos volvías ahora a los tuyos, y aunque el peligro era

gio de una pila de cajones vacíos; un borracho vacilante se acercó canturreando, quiso patear al gato y cayó boca abajo a los pies del dibujo. Te fuiste lentamente, ya seguro, y con el primer sol dormiste como no habías dormido en mucho tiempo.

Esa misma mañana miraste desde lejos: no lo habían borrado todavía. Volviste a mediodía: casi inconcebiblemente seguía ahí. La agitación en los suburbios (habías escuchado los noticiosos) alejaba a las patrullas urbanas de su rutina; al anochecer volviste a verlo como tanta gente lo había visto a lo largo del día. Esperaste hasta las tres de la mañana para regresar, la calle estaba vacía y negra. Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos.

cada vez mayor después de los atentados en el mercado te atreviste a acercarte al garage, a rondar la manzana, a tomar interminables cervezas en el café de la esquina. Era absurdo porque ella no se detendría después de ver tu dibujo, cualquiera de las muchas mujeres que iban y venían podía ser ella. Al amanecer del segundo día elegiste un paredón gris y dibujaste un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble; desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón (ya habían limpiado la puerta del garage y una patrulla volvía y volvía rabiosa), al anochecer te alejaste un poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro, comprando mínimas cosas en las tiendas para no llamar demasiado la atención. Ya era noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos. Había un confuso amontonamiento junto al paredón, corriste contra toda sensatez y sólo te ayudó el azar de un auto dando la vuelta a la esquina y frenando al ver el carro celular, su bulto te protegió y viste la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran.

Mucho después (era horrible temblar así, era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris) te mezclaste con otras gentes y alcanzaste a ver un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela; quedaba lo bastante para comprender que había

querido responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora.

Lo sabías muy bien, te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central; en la ciudad todo eso rezumaba poco a poco, la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie se atrevía a quebrar. Lo sabías de sobra, esa noche la ginebra no te ayudaría más que a morderte las manos, a pisotear las tizas de colores antes de perderte en la borrachera y el llanto.

Sí, pero los días pasaban y ya no sabías vivir de otra manera. Volviste a abandonar tu trabajo para dar vueltas por las calles, mirar fugitivamente las paredes y las puertas donde ella y vos habían dibujado. Todo limpio, todo claro; nada, ni siquiera una flor dibujada por la inocencia de un colegial que roba una tiza en la clase y no resiste al placer de usarla. Tampoco vos pudiste resistir, y un mes después te levantaste al amanecer y volviste a la calle del garage. No había patrullas, las paredes estaban perfectamente limpias; un gato te miró cauteloso desde un portal cuando sacaste las tizas y en el mismo lugar, allí donde ella había dejado su dibujo, llenaste las maderas con un grito verde, una roja llámara de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza. Los pasos en la esquina te lanzaron a una carrera afelpada, al refu-

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde

siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

EL HOMBRE

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

"Pies planos —dijo el que lo seguía—. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil."

Las vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano.

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: "No el mío, sino el de él", dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado.

Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: "Voy a lo que voy", volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba.

"Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá."

Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espigas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia sobre los matojos con el machete: "Se amellará con este trabajo, más te vale dejar en paz las cosas."

Oyó allá atrás su propia voz.

"Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subí, después bajaré por donde bajé, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre."

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamó las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.

El que lo perseguía dijo: "Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debí llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del 'Descansen en paz', cuando se suelta la vida

en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe."

"No debí matarlos a todos —dijo el hombre—. Al menos no a todos." Eso fue lo que dijo.

La madrugada estaba gris, llena de aire frío. Bajó hacia el otro lado, resbalándose por el zacatal. Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas.

El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte.

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.

El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.

Se persignó hasta tres veces. "Discúlpenme", les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es corroso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: "Ustedes me han de perdonar", volvió a decirles.

"Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol."

"El hombre ese se quedó aquí, esperando. Allí estaban sus huellas: el nido que hizo junto a los matorrales; el calor de su cuerpo abriendo un pozo en la tierra húmeda."

"No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. Yo así lo siento. Cuando sentí que me había cortado un dedo, la gente lo vio y yo no, hasta después. Así ahora, aunque no quiera, tengo que tener alguna señal. Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó." Luego añadió: "No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los huertos era iguales. . . Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro."

"Te cansarás primero que yo. Llegaré adonde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues."

"Este no es el lugar —dijo el hombre al ver el río—. Lo cruzaré aquí y luego más allá y quizá salga a la misma orilla. Tengo que estar al otro lado, donde no me cono-

cen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca."

Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando con gritos que ensordecían.

"Caminaré más abajo. Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar."

"Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis hueros se endurecieron primero que los tuyos."

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido

¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no. "Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. El vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido. Ahora entiendo. Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano."

"No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta

dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara. . . Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche."

El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía.

"Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atoladero. Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que te siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala. Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja. Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia."

El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo. "*Tendré que regresar*", dijo.

El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.

"Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es

que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada? No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo."

El hombre recorrió un largo tramo río arriba.

En la cabeza le rebotaban burbujas de sangre. "*Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa.*" "Discúlpennme la apuración", les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.

Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones.

Lo vi desde que se zambulló en el río. Apechugó el cuerpo y luego se dejó ir corriente abajo, sin manotear, como si caminara pisando en el fondo. Después rebalsó la orilla y puso sus trapos a secar. Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado.

Me estuve asomando desde el boquete de la cerca donde me tenía el patrón al encargo de sus borregos. Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espionando.

Se apalancó en sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad, dejando orear el cuerpo para que se secara. Luego se enjaretó la camisa y los pantalones agujerados. Vi que no traía machete ni ningún arma. Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana.

Miró y remiró para todos lados y se fue. Y ya iba yo a enderezarme para arriar mis borregos, cuando lo vi volver con la misma traza de desorientado.

Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso.

"¿Qué trairá este hombre?", me pregunté.

Y nada. Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco y se ahoga. Dio muchos manotazos y por fin no pudo pasar y salió allá abajo, echando buchec de agua hasta desentriparse.

Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.

Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento.

Ya lo decía yo que era un jüilón. Con sólo verle la cara. Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta si usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí tieso. Usted ni quién se lo quite que tiene la razón.

Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudarle a Dios a acabar con esos hijos del mal.

La cosa es que no todo quedó allí. Lo vi venir de nueva cuenta al día siguiente. Pero yo todavía no sabía nada. ¡De haberlo sabido!

Lo vi venir más flaco que el día antes, con los güesos afuente del pellejo, con la camisa rasgada. No creí que fuera él, así estaba de desconocido.

Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. Lo vi beber agua y luego hacer

buchec como quien está enjuagándose la boca; pero lo que pasaba era que se había tragado un buen puño de ajolotes, porque el charco donde se puso a sorber era bajito y estaba plagado de ajolotes. Debía de tener hambre.

Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva.

Se me arriñó y me dijo: "¿Son tuyas esas borregas?" Y yo le dije que no. "Son de quien las parió", eso le dije.

No le hizo gracia la cosa. Ni siquiera peló el diente. Se pegó a la más ovachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar. Con decirle que tuve que echarle criolina en las ubres para que se le desinflamaran y no se le fueran a infestar los mordiscos que el hombre les había dado.

¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos.

Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chísmes.

Y al otro día se volvió a aparecer. Al llegar yo, llegó él. Y hasta entramos en amistad.

Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: "Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros." Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo.

¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido se habría

quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas.

Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos. Y de lo lejos que estaban de él. Se sorbía los mocos al acordarse de ellos.

Y estaba re flaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras y la parte que quedó él la tatemó en las brasas que yo prendía para calentarme las tortillas y le dio fin. Ruñó los güesos hasta dejarlos pelones.

"El animalito murió de enfermedad", le dije yo.

Pero como si ni me oyera. Se lo tragó enterito. Tenía hambre.

Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. Lo que es ser ignorante y confiado. Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada. ¡Con decirle que se comía mis mismas tortillas y que las embarraba en mi mismo plato!

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que desde cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí.

Créame usted, señor licenciado, que de haber sabido quién era aquel hombre no me hubiera faltado el modo de hacerlo perdedizo. ¿Pero yo qué sabía? Yo no soy adi vino. El sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos, chorreando lágrimas.

Y ahora se ha muerto. Yo creí que había puesto a se-

car sus trapos entre las piedras del río; pero era él, enterito, el que estaba allí boca abajo, con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río y no había podido ya enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado. Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.



Clone

Todo parece girar en torno a Gesualdo, si tenía derecho a hacer lo que hizo o si se vengó en su mujer de algo que hubiera debido vengar en sí mismo. Entre dos ensayos, bajando al bar del hotel para descansar un rato, Paola discute con Lucho y Roberto, los otros juegan canasta o suben a sus habitaciones. Tuvo razón, se obstina Roberto, entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más, Paolita. Tu grilla de macho, dice Paola, los tangos, claro, pero ahora hay mujeres que también componen tangos y ya no se canta siempre la misma cosa. Habría que buscar más adentro, insinúa Lucho el tímido, no es tan fácil saber por qué se traiciona y por qué se mata. En Chile puede ser, dice Roberto, ustedes son tan refinados, pero nosotros los riojanos meta facón nomás. Ríen, Paola quiere gin tónico, es cierto que habría que buscar más atrás, más abajo, Carlo Gesualdo encontró a su mujer en la cama con otro hombre y los mató o los hizo matar, ésa es la noticia de policía o el *flash* de las doce y media, todo el resto (pero seguramente en el resto se esconde

la verdadera noticia) habría que buscarlo y no es fácil después de cuatro siglos. Hay mucha bibliografía sobre Gesualdo, recuerda Lucho, si te interesa tanto averígualo cuando volvamos a Roma en marzo. Buena idea, concede Paola, lo que está por verse es si volveremos a Roma.

Roberto la mira sin hablar, Lucho baja la cabeza y después llama al mozo para pedir más tragos. ¿Te referís a Sandro?, dice Roberto cuando ve que Paola se ha perdido de nuevo en Gesualdo o en esa mosca que vuela cerca del cielorraso. No concretamente, dice Paola, pero reconocerás que ahora las cosas no son fáciles. Se le pasará, dice Lucho, es puro capricho y berrinche a la vez, Sandro no irá más lejos. Sí, admite Roberto, pero entre tanto el grupo es el que paga los platos rotos, ensayamos mal y poco y al final eso se tiene que notar. Es cierto, dice Lucho, cantamos crispados, tenemos miedo de meter la pata. Ya la metimos en Caracas, dice Paola, menos mal que la gente no conoce casi a Gesualdo, la patinada de Mario les pareció otra audacia armónica. Lo malo va a ser si en una de esas nos pasa con un Monteverdi, masculla Roberto, a ése se lo saben de memoria, che.

No dejaba de ser bastante extraordinario que la única pareja estable del conjunto fuera la de Franca y Mario. Mirando de lejos a Mario que hablaba con Sandro frente a una partitura y dos cervezas, Paola se dijo que las alianzas efímeras, las parejas de un breve buen rato se habían dado muy poco dentro del grupo, por ahí algún fin de semana de Karen con Lucho (o de Karen con

Lily, porque Karen ya se sabía y Lily a lo mejor por pura bondad o para saber cómo era eso aunque Lily también con Sandro, latitud generosa de Karen y de Lily, después de todo). Sí, había que reconocer que la única pareja estable y que merecía ese nombre era la de Franca y Mario, con anillo en el dedo y todo el resto. En cuanto a ella misma alguna vez se había concedido en Bérgamo una habitación de hotel, por si fuera poco llena de cortinados y puntillas, con Roberto en una cama que parecía un cisne, rápido interludio sin mañana, tan amigos como siempre, cosas así entre dos conciertos, casi entre dos madrigales, Karen y Lucho, Karen y Lily, Sandro y Lily. Y todos tan amigos, porque de hecho las verdaderas parejas se completaban al final de las giras, en Buenos Aires y Montevideo, allí esperaban mujeres y maridos y niños y casas y perros hasta la nueva gira, una vida de marinos con los inevitables paréntesis de marinos, nada importante, gente moderna. Hasta que. Porque ahora algo había cambiado desde. No sé pensar, pensó Paola, me salen pedazos sueltos de cosas. Estamos todos demasiado tensos, *damn it*. De golpe así, mirar de otra manera a Mario y a Sandro que discutían de música, como si por debajo imaginara otra discusión. Pero no, de eso no hablaban, justamente de eso era seguro que no hablaban. En fin, quedaba el hecho de que la única verdadera pareja era la de Mario y Franca aunque desde luego no era de eso que estaban discutiendo Mario y Sandro. Aunque a lo mejor por debajo, siempre por debajo.

Irán los tres a la playa de Ipanema, por la no-

che el grupo va a cantar en Río y hay que aprovechar. A Franca le gusta pasear con Lucho, tienen la misma manera de mirar las cosas como si apenas las rozaran con los dedos de los ojos, se divierten tanto. Roberto se colará a último minuto, lástima porque todo lo ve en serio y pretende auditorio, lo dejarán a la sombra leyendo el *Times* y jugarán a la pelota en la arena, nadarán y comentarán mientras Roberto se pierde en un semi-sueño donde vuelve a asomar Sandro, esa paulatina pérdida de contacto de Sandro con el grupo, su agazapado empecinamiento que les está haciendo tanto mal a todos. Ahora Franca lanzará la pelota blanca y roja, Lucho saltará para atraparla, se reirán como tontos a cada tiro, es difícil concentrarse en el *Times*, es difícil guardar la cohesión cuando un director musical pierde contacto como está ocurriendo con Sandro y no por culpa de Franca, no es desde luego su culpa como tampoco es culpa de Franca que ahora la pelota caiga entre las copas de los que beben cerveza bajo una sombrilla y haya que correr a disculparse. Plegando el *Times*, Roberto se acordará de su charla con Paola y Lucho en el bar; si Mario no se decide a hacer algo, si no le dice a Sandro que Franca no entrará jamás en otro juego que en el suyo, todo se va a ir al diablo, Sandro no sólo está dirigiendo mal los ensayos sino que hasta canta mal, pierde esa concentración que a su vez concentraba al grupo y le daba la unidad y el color tonal de los que tanto han hablado los críticos. Pelota al agua, carrera doble, Lucho primero, Franca tirándose de cabeza en una ola. Sí, Mario debería darse cuenta (no puede ser que no se haya dado cuenta

todavía), el grupo se va a ir irremisiblemente al diablo si Mario no se decide a cortar por lo sano. ¿Pero dónde empieza lo sano, dónde hay que cortar si no ha pasado nada, si nadie puede decir que haya pasado alguna cosa?

Empiezan a sospechar, lo sé y qué voy a hacer si es como una enfermedad, si no puedo mirarla, indicarle una entrada sin que de nuevo ese dolor y esa delicia al mismo tiempo, sin que todo tiemble y resbale como arena, un viento en la escena, un río bajo mis pies. Ah, si otro de nosotros dirigiera, si Karen o Roberto dirigieran para que yo pudiera diluirme en el conjunto, simple tenor entre las otras voces, tal vez entonces, tal vez por fin. Ahí como lo ves está siempre ahora, dice Paola, ahí lo tenés soñando despierto, en mitad del más jodido de los Gesualdos, cuando hay que medir al milímetro para no irse al corno, justo entonces se te queda como en el aire, carajo. Nena, dice Lucho, las mujeres bien no dicen carajo. Pero con qué pretexto hacer el cambio, hablarle a Karen o a Roberto, sin contar que no es seguro que acepten, los dirijo desde hace tanto y eso no se cambia así nomás, técnica aparte. Anoche fue tan duro, por un momento creí que alguno me lo iba a decir en el entreacto, se ve que no pueden más. En el fondo tenés razón de putear, dice Lucho. En el fondo sí pero es idiota, dice Paola, Sandro es el más músico de todos nosotros, sin él no seríamos esto que somos. Esto que fuimos, murmura Lucho.

Hay noches ahora en que todo parece alargarse

interminablemente, la antigua fiesta —un poco crispada antes de perderse en el júbilo de cada melodía— cada vez más sustituida por una mera necesidad de oficio, de calzarse los guantes temblando, dice Roberto broncoso, de subir al ring previendo que te van a dar por el coco. Delicadas imágenes, le comenta Lucho a Paola. Tiene razón, qué joder, dice Paola, para mí cantar era como hacer el amor y ahora en cambio una mala paja. Vení vos a hablar de imágenes, se ríe Roberto, pero es verdad, éramos otros, mirá, el otro día leyendo ciencia-ficción encontré la palabra justa: éramos un *clone*. ¿Un qué? (Paola). Yo te entiendo, suspira Lucho, es cierto, es cierto, el canto y la vida y hasta los pensamientos eran una sola cosa en ocho cuerpos. ¿Como los tres mosqueteros, pregunta Paola, todos para uno y uno para todos? Eso, m'hija, concede Roberto, pero ahora lo llaman *clone* que es más piola. Y cantábamos y vivíamos como uno solo, murmura Lucho, no este arrastrarse de ahora al ensayo y al concierto, los programas que no acaban nunca, nunquísima. Interminable miedo, dice Paola, cada vez pienso que alguno va a patinar de nuevo, lo miro a Sandro como si fuera un salvavidas y el muy cretino está ahí colgado de los ojos de Franca que para peor cada vez que puede mira a Mario. Hace bien, dice Lucho, es a él a quien tiene que mirar. Claro que hace bien pero todo se va yendo al diablo. Tan poco a poco que es casi peor, un naufragio en cámara lenta, dice Roberto.

Casi una manía, Gesualdo. Porque lo amaban, claro, y cantar sus a veces casi incantables madri-

gales demandaba un esfuerzo que se prolongaba en el estudio de los textos, buscando la mejor manera de aliar los poemas a la melodía como el príncipe de Venosa lo había hecho a su oscura, genial manera. Cada voz, cada acento debía hallar ese esquivo centro del que surgiría la realidad del madrigal y no una de las tantas versiones mecánicas que a veces escuchaban en discos para comparar, para aprender, para ser un poco Gesualdo, príncipe asesino, señor de la música.

Entonces estallaban las polémicas, casi siempre Roberto y Paola, Lucho más moderado pero flechando justo, cada uno su manera de sentir a Gesualdo, la dificultad de plegarse a otra versión aunque sólo se apartara mínimamente de lo deseado. Roberto había tenido razón, el *clone* se iba disgregando y cada día asomaban más los individuos con sus discrepancias, sus resistencias, al final Sandro como siempre zanjaba la cuestión, nadie discutía su manera de sentir a Gesualdo salvo Karen y a veces Mario, en los ensayos eran siempre ellos los que proponían cambios y encontraban defectos, Karen casi venenosamente contra Sandro (un viejo amor fracasado, teoría de Paola) y Mario resplandeciente de comparaciones, ejemplos y jurisprudencias musicales. Como en una modulación ascendente los conflictos duraban horas hasta la transacción o el acuerdo momentáneo. Cada madrigal de Gesualdo que agregaban al repertorio era un nuevo enfrentamiento, la recurrencia acaso de la noche en que el príncipe había desenvainado la daga mirando a los amantes desnudos y dormidos.

Lily y Roberto escuchando a Sandro y a Lucho que juegan a la inteligencia después de dos *scotchs*. Se habla de Britten y de Webern y al final siempre el de Venosa, hoy es un acento que habría que cargar más en *O voi, troppo felici* (Sandro) o dejar que la melodía fluya en toda su ambigüedad gesualdesca (Lucho). Que sí, que no, que en ésta está, ping-pong por el placer de los tiros con efecto, las réplicas aguijón. Ya verás cuando lo ensayemos (Sandro), tal vez no sea una buena prueba (Lucho), me gustaría saber por qué, y Lucho harto, abriendo la boca para decir lo que también dirían Roberto y Lily si Roberto no se cruzara misericordioso aplastando las palabras de Lucho, proponiendo otro trago y Lily sí, los otros claro, con bastante hielo.

Pero se vuelve una obsesión, una especie de *cantus firmus* en torno al cual gira la vida del grupo. Sandro es el primero en sentirlo, alguna vez ese centro era la música y en torno a ella las luces de ocho vidas, de ocho juegos, los pequeños ocho planetas del sol Monteverdi, del sol Josquin des Prés, del sol Gesualdo. Entonces Franca poco a poco ascendiendo en un cielo sonoro, sus ojos verdes atentos a las entradas, a las apenas perceptibles indicaciones rítmicas, alterando sin saberlo, dislocando sin quererlo la cohesión del *clone*, Roberto y Lily lo piensan al unísono mientras Lucho y Sandro vuelven ya calmados al problema de *O voi, troppo felici*, buscan el camino desde esa gran inteligencia que nunca falla con el tercer *scotch* de la velada.

¿Por qué la mató? Lo de siempre, le dice Roberto a Lily, la encontró en el bulín y en otros brazos, como en el tango de Rivero, ahí nomás el de Venosa los apuñaleó en persona o acaso sus sayones, antes de huir de la venganza de los hermanos de la muerta y encerrarse en castillos donde habrían de tejerse a lo largo de los años las refinadas telarañas de los madrigales. Roberto y Lily se divierten en fabricar variantes dramáticas y eróticas porque están hartos del problema de *O voi, troppo felici* que sigue su debate sabihondo en el sofá de al lado. Se siente en el aire que Sandro ha comprendido lo que Lucho iba a decirle; si los ensayos siguen siendo lo que son ahora, todo se volverá cada vez más mecánico, se pegará impecable a la partitura y al texto, será Carlo Gesualdo sin amor y sin celos, Carlo Gesualdo sin daga ni venganza, al fin y al cabo un madrigalista aplicado entre tantos otros.

—Ensayemos con vos, propondrá Sandro a la mañana siguiente. En realidad sería mejor que vos dirigieras desde ahora, Lucho.

—No sean tíos bolas, dirá Roberto.

—Eso, dirá Lily.

—Sí, ensayemos con vos a ver qué pasa, y si los otros están de acuerdo, seguís al frente.

—No, dirá Lucho que ha enrojecido y se odia por haber enrojecido.

—La cosa no es cambiar de dirección, dirá Roberto. Claro que no, dirá Lily.

—Capaz que sí, dirá Sandro, capaz que nos haría bien a todos.

—En todo caso yo no, dirá Lucho. No me veo,

qué quieres. Tengo mis ideas como todo el mundo pero conozco mis incapacidades.

—Es un amor este chileno, dirá Roberto. Es, dirá Lily.

—Decidan ustedes, dirá Sandro, yo me voy a dormir.

—A lo mejor el sueño es buen consejero, dirá Roberto. Es, dirá Lily.

Lo buscó después del concierto, no que las cosas hubieran andado mal pero de nuevo esa crispación como una amenaza latente de peligro, de error, Karen y Paola cantando sin ánimo, Lily pálida, Franca sin mirarlo casi, los hombres concentrados y como ausentes a la vez; él mismo con problemas de voz, dirigiendo fríamente pero atemorizándose a medida que avanzaban en el programa, un público hondureño entusiasta que no bastaba para borrar ese mal gusto en la boca, por eso buscó a Lucho después del concierto y allí en el bar del hotel con Karen, Mario, Roberto y Lily, bebiendo casi sin hablar, esperando el sueño entre anécdotas desganadas, Karen y Mario se fueron en seguida pero Lucho no parecía querer separarse de Lily y Roberto, hubo que quedarse sin ganas, con la copa del estribo alargándose en el silencio. Al fin y al cabo es mejor que seamos de nuevo los de la otra noche, dijo Sandro echándose al agua, a vos te buscaba para repetirte lo que ya te dije. Ah, dijo Lucho, pero yo te contesto lo que ya te contesté. Roberto y Lily otra vez al quite, hay variantes posibles, che, por qué insistir solamente con Lucho. Como quieran, a mí me da igual, dijo Sandro bebiéndose el whisky de un

trago, hablen entre ustedes, después de decidir me lo dicen. Mi voto es Lucho. El mío es Mario, dijo Lucho. No se trata de votar ahora, qué joder (Roberto exasperado y Lily pero claro). De acuerdo, tenemos tiempo, el próximo concierto es en Buenos Aires dentro de dos semanas. Yo me pego un salto a La Rioja para ver a la vieja (Roberto, y Lily yo tengo que comprarme una cartera). Tú me buscas para decirme esto, dijo Lucho, está muy bien pero una cosa así necesita explicaciones, aquí cada uno tiene su teoría y tú también desde luego, es hora de ponerlas sobre el tapete. En todo caso esta noche no, decretó Roberto (y Lily por supuesto, me caigo de sueño, y Sandro pálido, mirando sin verlo el vaso vacío).

«Esta vez se armó la gorda», pensó Paola después de erráticos diálogos y consultas con Karen, Roberto y algún otro, «del próximo concierto no pasamos, cuantimás que es en Buenos Aires y no sé por qué algo me trinca que allá todo el mundo va a hacer la pata ancha, al final la familia sostiene y en el peor de los casos yo me quedo a vivir con mamá y mi hermana a la espera de otra chance».

«Cada cual debe tener su idea», pensó Lucho que sin hablar demasiado había estado echando sondas para todos lados. «Cada uno se las arreglará a su manera si no hay un entendimiento *clone* como diría Roberto, pero de Buenos Aires no se pasa sin que las papas quemen, me lo dice el instinto. Esta vez fue demasiado.»

Cherchez la femme. ¿La femme? Roberto sabe

que más vale buscar al marido si se trata de encontrar algo sólido y cierto, Franca se evadirá como siempre con gestos de pez ondulando en su pecera, inocentes ojeadas enormes verdes, al fin y al cabo no parece culpable de nada y entonces buscar a Mario y encontrar. Detrás del humo del cigarro Mario casi sonriente, un viejo amigo tiene todos los derechos, pero claro que es eso, empezó en Bruselas hace seis meses, Franca me lo dijo en seguida. ¿Y vos?, Roberto riojano meta facón de punta. Bah, yo, Mario el sosegado, el sabio gustador de tabacos tropicales y ojos verdes grandísimos, yo no puedo hacer nada, viejo, si está metido está metido. «Pero ella», quisiera decir Roberto y no lo dice.

En cambio Paola sí, quién iba a atajar a Paola a la hora de la verdad. También ella buscó a Mario (habían llegado la víspera a Buenos Aires, faltaba una semana para el recital, el primer ensayo después del descanso había sido pura rutina sin ganas, Jannequin y Gesualdo casi lo mismo, un asco). Hací algo, Mario, que sé yo pero hacé algo. Lo único que se puede es no hacer nada, dijo Mario, si Lucho se niega a dirigir no veo quién es capaz de reemplazar a Sandro. Vos, coño. Sí, pero no. Entonces hay que creer que lo hacés a propósito, gritó Paola, no solamente dejás que las cosas te resbalen delante de las narices sino que encima nos largás parados a todos. No alcés la voz, dijo Mario, te escucho muy bien, creeme.

Fue así como te lo cuento, se lo grité en plena cara y ya ves lo que me contesta el muy. Sh, nena,

dice Roberto, cornudo es una fea palabra, si llegás a decirlo en mis pagos armás una hecatombe. No lo quise decir, se arrepiente a medias Paola, nadie sabe si se acuestan juntos y al final qué importa que se acuesten o que se miren como si estuvieran acostados en pleno concierto, el asunto es otro. En eso sos injusta, dice Roberto, el que mira, el que se cae adentro, el que va como mariposa a la lámpara, el infecto idiota es Sandro, nadie le puede reprochar a Franca que le haya devuelto esa especie de ventosa que él le aplica cada vez que la tiene delante. Pero Mario, insiste Paola, cómo puede aguantar. Supongo que le tiene confianza, dice Roberto, y él sí está enamorado de ella sin necesidad de ventosas ni caras lánguidas. Ponele, acepta Paola, ¿pero por qué se niega a dirigirnos cuando Sandro es el primero en estar de acuerdo, cuando Lucho mismo se lo ha pedido y todos se lo hemos pedido?

Porque si la venganza es un arte, sus formas buscarán necesariamente las circunvoluciones que la vuelven más sutilmente bella. «Es curioso», piensa Mario, «que alguien capaz de concebir el universo sonoro que surgía de los madrigales se vengara tan crudamente, tan a lo taita barato, cuando le estaba dado tejer la telaraña perfecta, ver caer las presas, desangrarlas paulatinamente, madrigalizar una tortura de semanas o de meses». Mira a Paola que trabaja y repite un pasaje de *Poichè l'avida sete*, le sonríe amistosamente. Sabe muy bien por qué Paola ha vuelto a hablar de Gesualdo, por qué casi todos ellos lo miran cuando se habla de Gesualdo y bajan la vista y cambian

de tema. *Sete*, le dice, no marques tanto *sete*, Paolita, la sed se la siente con más fuerza si dices suavemente la palabra. No te olvides de la época, de esa manera de decir callando tantas cosas, y hasta de hacerlas.

Los vieron salir juntos del hotel, Mario llevaba a Franca del brazo, Lucho y Roberto desde el bar podían seguir su lento alejarse abrazados, la mano de Franca ciñendo la cintura de Mario que volvía un poco la cabeza para hablarle. Subieron a un taxi, el tráfico del centro los metió en su lenta serpiente.

—No entiendo, viejo —le dijo Roberto a Lucho—, te juro que no entiendo nada.

—A quién se lo dices, compañero.

—Nunca estuvo más claro que esta mañana, todo saltaba a la vista porque de vista se trata, ese inútil disimulo de Sandro que se acuerda tarde de disimular el muy imbécil, y ella todo lo contrario, por primera vez cantando para él y solamente para él.

—Karen me lo hizo notar, tienes razón, esta vez ella lo miraba a él, era ella que lo quemaba con los ojos y vaya si esos ojos pueden si quieren.

—Con lo cual ya ves —dijo Roberto—, por un lado el peor desajuste que hemos tenido desde que empezamos, y a seis horas del concierto y qué concierto, acá no perdonan, lo sabés. Eso por un lado, que es la evidencia misma de que la cosa está hecha, es algo que lo sentís con la sangre o con la próstata, a mí eso no se me ha escapado nunca.

—Casi las palabras de Karen y de Paola aparte

de la próstata —dijo Lucho—. Yo debo ser menos sexy que ustedes, pero esta vez también para mí resulta transparente.

—Y por el otro lado ahí lo tenés a Mario tan contento yéndose con ella de compras o de copetines, el matrimonio perfecto.

—Ya no puede ser que él no sepa.

—Y que la deje hacerle esos arrumacos de putona barata.

—Vamos, Roberto.

—Ma qué carajo, chileno, por lo menos dejame desahogarme.

—Hacés bien —dijo Lucho—, nos hace falta antes del concierto.

—El concierto —dijo Roberto—. Me preguntó si.

Se miraron, era de cajón que se encogieran de hombros y sacaran los cigarrillos.

Nadie los verá pero lo mismo se sentirán incómodos al cruzarse en el lobby, Lily mirará a Sandro como si quisiera decirle algo y vacilará, se detendrá al lado de una vitrina y Sandro con un vago saludo de la mano se volverá hacia el quiosco de cigarrillos y pedirá un Camel, sentirá la mirada de Lily en la nuca, pagará y echará a andar hacia los ascensores mientras Lily se despegará de la vitrina y le pasará al lado como desde otro tiempo, desde otro efímero encuentro que ahora revive y lastima. Sandro murmurará un «qué tal», bajará los ojos mientras abre el atado de cigarrillos. Desde la puerta del ascensor la verá detenerse a la entrada del bar, volverse hacia él. Encenderá apícadamente el cigarrillo y subirá a vestirse para él

concierto, Lily irá al mostrador y pedirá un coñac, que no es bueno a esa hora como tampoco es bueno fumar dos Camel seguidos cuando hay quince madrigales esperando.

Como siempre en Buenos Aires los amigos están allí y no sólo en la platea sino buscándolos en los camarines y las bambalinas, encuentros y saludos y palmadas, por fin de vuelta, hermano, pero qué linda estás Paolita, te presento a la madre de mi novio, che Roberto vos estás engordando demasiado, hola Sandro, leí las críticas de México, formidables, el rumor de la sala completa, Mario saludando a un viejo amigo que pregunta por Franca, debe andar por ahí, la gente empezando a quietarse en sus plateas, diez minutos todavía, Sandro haciendo un gesto sin apuro para reunirlos, Lucho zafándose de dos chilenas pegajosas con libro de autógrafos, Lily casi a la carrera, son tan adorables pero no se puede hablar con todos, Lucho junto a Roberto echando una ojeada y de golpe hablándole a Roberto, en menos de un segundo Karen y Paola a la vez dónde está Franca, el grupo en la escena pero dónde se metió Franca, Roberto a Mario y Mario qué se yo, la dejé en el centro a las siete, Paola dónde está Franca, Lily y Karen, Sandro mirando a Mario, ya te digo, volvía por su cuenta, debe estar al caer, cinco minutos, Sandro yendo hacia Mario con Roberto cruzándose callado, vos tenés que saber qué pasa, y Mario ya te dije que no, pálido mirando el aire, un empleado hablando con Sandro y Lucho, carreras en las bambalinas, no está, señor, no la han visto llegar, Paola tapándose la cara y doblándose

como si fuera a vomitar, Karen sujetándola y Lucho por favor, Paola, controlate, dos minutos, Roberto mirando a Mario callado y pálido como acaso callado y pálido salió Carlo Gesualdo de la alcoba, cinco de sus madrigales en el programa, aplausos impacientes y el telón siempre bajo, no está, señor, hemos mirado por todas partes, no llegó al teatro, Roberto cruzándose entre Sandro y Mario, lo has hecho vos, dónde está Franca, a gritos, el murmullo sorprendido del otro lado, el empresario temblando, yendo hacia el telón, señoras y señores, rogamos por favor un momento de paciencia, el grito histérico de Paola, Lucho forcejeando para detenerla y Karen dando la espalda, alejándose paso a paso, Sandro quebrándose en los brazos de Roberto que lo sostiene como a un pelele, que mira a Mario pálido e inmóvil, Roberto comprendiendo que ahí tenía que ser, ahí en Buenos Aires, ahí Mario, no habrá concierto, no habrá nunca más concierto, el último madrigal lo están cantando para la nada, sin Franca lo están cantando para un público que no puede oírlo, que empieza desconcertadamente a irse.

Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe

Cuando llega el momento, escribir como al dictado me es natural; por eso de cuando en cuando me impongo reglas estrictas a manera de variante de algo que terminaría por ser monótono. En este relato la «grilla» consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la *Ofrenda Musical* de Juan Sebastián Bach.

Se sabe que el tema de esta serie de variaciones en forma de canon y fuga le fue dada a Bach por Federico el Grande, y que luego de improvisar en su presencia una fuga basada en ese tema —ingrato y espinoso—, el maestro escribió la *Ofrenda Musical* donde el tema real es tratado de una manera más diversa y compleja. Bach no indicó los instrumentos que debían emplearse, salvo en el *Trio-Sonata* para flauta, violín y clave; a lo largo del tiempo incluso el orden de las partes dependió de la voluntad de los músicos encargados de presentar la obra. En este caso me serví de la realización de Millicent Silver para ocho instrumentos contemporáneos de Bach, que permite seguir en todos sus detalles la elaboración de cada pasaje, y que fue grabado por el London Harpsichord Ensemble en el disco *Saga* XID 5237.

Elegida esta versión (o después de ser elegido por ella, ya que escuchándola me vino la idea de un relato que se plegara a su decurso) dejé pasar el tiempo; nada puede ser apurado en la escritura y el aparente olvido, la distracción, los sueños y los azares tejen imperceptiblemente su futuro tapiz. Viajé a una playa llevando la fotocopia de la tapa del disco donde Frederick Youens analiza los elementos de la *Ofrenda Musical*; vagamente imaginé un relato que en seguida me pareció demasiado intelectual. La regla del juego era amenazadora: ocho instrumentos debían ser figurados por ocho personajes, ocho dibujos sonoros respondiendo, alternando u oponiéndose debían encontrar su correlación en sentimientos, conductas y relaciones de ocho personas. Imaginar un doble literario del London Harpsichord Ensemble me pareció tonto en la medida en que un violinista o un flautista no se pliegan en su vida privada a los temas musicales que ejecutan; pero a la vez la noción de cuerpo, de conjunto, tenía que existir de alguna manera desde el principio, puesto que la poca extensión de un cuento no permitiría integrar eficazmente a ocho personas que no tuvieran relación o contacto previos a la narración. Una conversación casual me trajo el recuerdo de Carlo Gesualdo, madrigalista genial y asesino de su mujer; todo se coaguló en un segundo y los ocho instrumentos fueron vistos como los integrantes de un conjunto vocal; desde la primera frase existiría así la cohesión de un grupo, todos ellos se conocerían y amarían u odiarían *desde antes*; y además, claro, cantarían los madrigales de Gesualdo, nobleza obliga. Imaginar una acción dramática

en ese contexto no era difícil; plegarla a los sucesivos movimientos de la *Ofrenda Musical* contenía el reto, quiero decir el placer que el escritor se había propuesto antes que nada.

Hubo así la cocina literaria imprescindible; la telaraña de las profundidades habría de mostrarse en su momento, como ocurre casi siempre. Para empezar, la distribución instrumental de Millicent Silver encontró su equivalencia en ocho cantantes cuyo registro vocal guardaba una relación analógica con los instrumentos. Esto dio:

Flauta: Sandro, tenor.

Violín: Lucho, tenor.

Oboe: Franca, soprano.

Corno inglés: Karen, mezzo soprano.

Viola: Paola, contralto.

Violoncello: Roberto, barítono.

Fagote: Mario, bajo.

Clave: Lily, soprano.

Vi a los personajes como latinoamericanos, con asiento principal en Buenos Aires donde ofrecerían el último recital de una larga temporada que los había llevado a diferentes países. Los vi en el inicio de una crisis todavía vaga (más para mí que para ellos), donde lo único claro era esa fisura que empezaba a operarse en la cohesión propia de un grupo de madrigalistas. Había escrito los primeros pasajes al tanteo —no los he cambiado, creo que nunca he cambiado el comienzo incierto de tantos cuentos míos, porque siento que sería la peor traición a mi escritura— cuando comprendí que no era posible ajustar el relato a la *Ofrenda*

Musical sin saber en detalle qué instrumentos, es decir, qué personajes figuraban en cada pasaje hasta el fin. Entonces, con una maravilla que por suerte todavía no me ha abandonado cuando escribo, vi que el fragmento final tendría que abarcar a todos los personajes *menos a uno*. Y ese uno, desde las primeras páginas ya escritas, había sido la causa todavía incierta de la fisura que se estaba dando en el conjunto, en eso que otro personaje habría de calificar de *clone*. En el mismo segundo la ausencia forzosa de Franca y la historia de Carlo Gesualdo, que había subtendido todo el proceso de la imaginación, fueron la mosca y la araña en la tela. Ya podía seguir, todo estaba consumado desde antes.

Sobre la escritura en sí: Cada fragmento corresponde al orden en que se da la versión de la *Ofrenda Musical* realizada por Millicent Silver; por un lado el desarrollo de cada pasaje procura asemejarse a la forma musical (canon, trío-sonata, fuga canónica, etc.) y contiene exclusivamente a los personajes que reemplazan a los instrumentos con arreglo a la tabla *supra*. Será pues útil (útil para los curiosos, pero todo curioso suele ser útil) indicar aquí la secuencia tal como la enumera Frederick Youens, con los instrumentos escogidos por la señora Silver:

Ricercar a 3 voces: Violín, viola y violoncello.

Canon perpetuo: Flauta, viola y fagote.

Canon al unísono: Violín, oboe y violoncello.

Canon en movimiento contrario: Flauta, violín y viola.

Canon en aumento y movimiento contrario: Violín, viola y violoncello.

Canon en modulación ascendente: Flauta, corno inglés, fagote, violín, viola y violoncello.

Trio-Sonata: Flauta, violín y continuo (violoncello y clave).

- 1) Largo
- 2) Allegro
- 3) Andante
- 4) Allegro

Canon perpetuo: Flauta, violín y continuo.

Canon «cangrejo»: Violín y viola.

Canon «enigma»:

- a) Fagote y violoncello
- b) Viola y fagote
- c) Viola y violoncello
- d) Viola y fagote

Canon a 4 voces: Violín, oboe, violoncello y fagote.

Fuga canónica: Flauta y clave.

Ricercar a 6 voces: Flauta, corno inglés, fagote, violín, viola y violoncello, con continuo de clave.

(En el fragmento final anunciado como «a 6 voces», el continuo de clave agrega el séptimo ejecutante.)

Como esta nota es ya casi tan extensa como el relato, no tengo escrúpulos para alargarla otro poco. Mi ignorancia en materia de conjuntos vocales es total, y los profesionales del género encontrarán aquí amplio motivo de regocijo. De hecho,

casi todo lo que conozco sobre música y músicas me viene de la tapa de los discos, que leo con sumo cuidado y provecho. Esto vale también para las referencias a Gesualdo, cuyos madrigales me acompañan desde hace mucho. Que mató a su mujer es seguro; lo demás, otros posibles acordes con mi texto, habría que preguntárselo a Mario.

MACARIO

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos... Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es malo comer sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos. Ella es la que me da de comer en la cocina cada vez que me toca comer. Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. Pero, a todo esto, es mi madrina la que me manda hacer las cosas... Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera. Felipa sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo la conozco. Lo de lavar los trastes a mí me toca. Lo de acarrear leña para prender el fogón también a mí me toca. Luego es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella, hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y

otro para mí. Pero a veces Felipa no tiene ganas de comer y entonces son para mí los dos montoncitos. Por eso quiero yo a Felipa, porque yo siempre tengo hambre y no me lleno nunca, ni aun comiéndome la comida de ella. Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso. . . Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por no más. Yo no me acuerdo. Pero, a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras. Cuando me llama a comer, es para darme mi parte de comida, y no como otra gente que me invitaba a comer con ellos y luego que me les acercaba, me apedreaban hasta hacerme correr sin comida ni nada. No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en su casa. Además, aquí vive Felipa, Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero. . . La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa. . . Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos. . . Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y

se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un lado. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua. . . Muchas veces he comido flores de obelisco para entretener el hambre. Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba más porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todas partes. Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada. Y eso me servía de mucho; porque yo no me apuraba del frío ni de ningún miedo a condenarme en el infierno si me moría yo solo allí, en alguna noche. . . A veces no le tengo tanto miedo al infierno. Pero a veces sí. Luego me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al infierno cualquier día de éstos, por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos contra lo primero que encuentre. Pero viene Felipa y me espanta mis miedos. Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme. Y por un ratito hasta se me olvida. . . Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al Señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con Él pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo. Ella le dirá que me perdone, para que yo no me preocupe más. Por eso se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí. Todos los días. Todas las tardes de todos los días. Por toda la vida ella me hará ese favor. Eso dice Felipa. Por eso yo la quiero tanto. . . Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas

enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor. . . Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura. . . : "El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro." Eso dice el señor cura. . . Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes que me agarre la luz del día. En la calle suceden cosas. Sobra quién lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Lluven piedras grandes y filosas por todas partes. Y luego hay que remendar la camisa y esperar muchos días a que se remienden las rajaduras de la cara o de las rodillas. Y aguantar otra vez que le amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remiendo y vuelve a salir el chorro de sangre. Ora que la sangre también tiene buen sabor, aunque, eso sí, no se parece al sabor de la leche de Felipa. . . Yo por eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa. En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras. Y ni siquiera prendo el

ocote para ver por dónde se me andan subiendo las cucarachas. Ahora me estoy quietecito. Me acuesto sobre mis costales, y en cuanto siento alguna cucaracha caminar con sus patas rasposas por mi pescuezo le doy un manotazo y la aplasto. Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprevenido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija. . . Las cucarachas true nan como saltapericos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si true nen. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto. Además, a mí me gusta mucho estarme con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos. En mi cuarto hay muchos. Tal vez haya más grillos que cucarachas aquí entre las arrugas de los costales donde yo me acuesto. También hay alacranes. Cada rato se dejan caer del techo y uno tiene que esperar sin resollar a que ellos hagan su recorrido por encima de uno hasta llegar al suelo. Porque si algún brazo se mueve o empiezan a temblarle a uno los huesos, se siente en seguida el ardor del piquete. Eso duele. A Felipa le picó una vez uno en una nalga. Se puso a llorar y a gritarle con gritos queditos a la Virgen Santísima para que no se le echara a perder su nalga. Yo le unté saliva. Toda la noche me la pasé untándole saliva y rezando con ella, y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio, en que yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude. . . De cualquier modo, yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de los amantes de apo-

rrrear gente. Aquí nadie me hace nada. Mi madrina no me regaña porque me vea comiéndome las flores de su obelisco, o sus arrayanes, o sus granadas. Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos gordos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que me amanece hasta que me anochece. Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré. Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno. Y de allí ya no me sacará nadie, ni Felipa, aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina y que traigo enredado en el pescuezo... Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. Si tardan más en salir, puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje. Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derecho, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están... Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...