

Vassallo, María Isabel (Instituto Superior del Profesorado “Dr. J.V. González”). En: López Casanova, M. & Fonsalido, M. E. (Coord.) *A/Z Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: UNGS (en prensa).

Narrador

La palabra *narrador* remite, en tanto concepto específico dentro de los estudios literarios, a la voz que enuncia desde un texto narrativo. Hacer esta afirmación nos conduce, inmediatamente y antes que nada, a establecer una primera distinción fundamental: narrador no es quien escribe materialmente el relato, el autor de carne y hueso, sino la persona gramatical, la forma lingüística que, inventada y dispuesta por el escritor, sostiene el enunciado narrativo. Así, por ejemplo, cuando en el relato de Silvina Ocampo “Cielo de claraboyas” se dice: “Era la casa de mi tía más vieja adonde me llevaban los sábados de visita”, ese pronombre posesivo “mi”, propio de la primera persona, no remite a Silvina Ocampo, sujeto biográfico. Estamos leyendo el texto como **ficción** y por lo tanto nos desentendemos de establecer una relación de correspondencia con una realidad comprobable. Esa primera persona señala antes que nada que quien relata cumple un doble rol: narrador y personaje. Importa, entonces, que ese yo sostiene el discurso de la narración. Porque no es lo mismo, a nivel de efectos de sentido, que el relato esté en una primera o en una tercera persona. Debemos al estructuralismo francés (entre fines de los años cincuenta y de los sesenta del siglo XX) una serie de clasificaciones que, inscriptas en el proyecto de constituir gramáticas de los relatos, propio de esa corriente, resultan útiles para tener un panorama de los diferentes niveles en que es posible concebir las voces narrativas, tanto como de su caracterización. Agreguemos, además, que la teoría de la enunciación adquiere aquí un lugar privilegiado, es más: lo que se pueda decir de la narración literaria como proceso encuentra sus fundamentos en la teoría de la enunciación. Así, la lectura de Gérard Genette y Tzvetan Todorov, y no menos la de Émile Benveniste, fundante del discurso de estos autores, nos permite bosquejar este esquema básico para pensar los mecanismos de la enunciación/narración literaria.

Partimos, pues, de que el enunciado narrativo es el resultado de un proceso de enunciación ficcional que implica, como todo proceso de enunciación, la necesaria presencia de un yo, que por el solo hecho de existir instala la de un tú, ese sujeto al que el yo se dirige a través del enunciado. Ese yo, sujeto de enunciación básico, debería pensarse como una instancia diferente del autor real, empírico, de carne y hueso, puesto que este es un ser histórico, cuyo carácter mortal no conlleva un destino paralelo para el enunciado literario que, como tal -y como sabemos por experiencia-, puede seguir circulando independientemente y

mucho más allá de la existencia efectiva del autor o de la autora reales y concretos. A esta voz le corresponde la denominación de Genette de narrador extradiegético, esto es: quien da lugar a la diégesis en que consiste el relato como totalidad. En casos en que se trate de una narración en tercera persona (pensemos en “El Sur” de Jorge Luis Borges), la voz que sostiene el relato visiblemente no coincide con esa fuente enunciativa extradiegética, que es por definición un yo. En el caso de una narración en primera persona, puede decirse que esa voz extradiegética da lugar a una voz intradiegética -interna al relato- que coincide con el narrador personaje (es el caso de “Es que somos muy pobres”, de Juan Rulfo). Es decir que tanto terceras como primeras personas narrativas son una construcción de un yo, sujeto de enunciación básico. Si excluimos al escritor real, que es en un momento de la historia – para la perspectiva estructuralista no importa en qué siglo: Boccaccio, Antonio Di Benedetto ...- “origen” de las voces ficcionales, podríamos pensar, pues, en la necesidad de distinguir dos instancias enunciativas: 1º) un sujeto de enunciación básica; 2º) una voz narrativa que puede estar en tercera persona (narrador heterodiegético: no forma parte del mundo narrado) o en primera (narrador homodiegético). En este último caso, ese narrador se referirá a un mundo del que forma parte y que puede coincidir o hacer como si coincidiera (en la novela *El entenado* de Juan José Saer, por ejemplo), o no (en “Axolotl” de Julio Cortázar), con ese sujeto de enunciación básica.

Estos desdoblamientos son necesariamente pensables para el tú, destinatario del relato. Podría decirse que al autor real le corresponde el lector de carne y hueso. Asimismo, al sujeto de enunciación básico le corresponde el narratario, en el decir de Genette, figura interna al texto, concebible materialmente como el conjunto de marcas, huellas que, como indicios, el texto ofrece al lector para que, reuniendo las pistas que le permiten atribuir significación, interprete el relato – está claro que no todos los lectores se apropiarán de las mismas pistas ni las combinarán del mismo modo-; a la vez que también puede pensarse en un destinatario personaje: aquel que escucha, dentro del relato, la voz de un narrador personaje; es el caso típico de los relatos enmarcados, donde alguien cuenta a otro allí presente el relato que están leyendo también los lectores reales (Guy de Maupassant recurre a menudo a este procedimiento: un ejemplo es “El puerco de Morin”).

Si avanzamos más en esta línea taxonómica propia del estructuralismo, es necesario remitir a la idea de perspectiva o punto de vista narrativo. Es importante señalar que esta categoría es fundamental, ya que como bien lo indica su denominación, nos enfrenta con la cuestión siguiente: desde qué lugar y también desde qué posición/postura se relata. Esa posición implica pensar cuestiones de tanto peso como qué se selecciona para contar (habrá un ángulo que permita poner el acento en ciertas situaciones y acontecimientos y no en otros); o desde qué lugar, entendido como ubicación material –por ejemplo: observar panorámicamente a un grupo, o seguir a un personaje como una especie de sombra; haciéndose cargo o no, tanto en un caso como en otro, de su pensamiento y/o de su

emotividad...-; pero también desde qué valoraciones –los estructuralistas denominan a esto el aspecto apreciativo del relato: qué valores sostiene el relato en su conjunto-. Decimos entonces que el problema del punto de vista (el de “las visiones”, en el decir de Todorov) enfrenta con tres tipos básicos: el narrador que sabe más que el personaje – preferimos no identificar en forma absoluta esta categoría con la de omnisciencia, ya que esta se trata de un caso particular y específico del saber mayor del narrador-; el que sabe igual y el que sabe menos. Obviamente, es muy difícil que el que sabe más esté en primera persona como narrador homodiegético; por tanto, se lo suele asociar, con razón, a la tercera persona. Mientras que el que sabe igual puede hacer uso de la tercera persona internándose en la conciencia del personaje -visión interna- e identificándose con su mirada, esto es: relatando desde su perspectiva; o puede utilizar la primera: el típico narrador personaje. El saber menor del narrador se vincula con una mirada externa, que no puede percibir movimientos de conciencia de los personajes, ni aludir a hechos que no coincidan con lo que el devenir del relato va mostrando. Es claro que muchas veces la mirada de un narrador que sabe igual (narrador “con” el personaje, lo denomina Todorov) observa exteriormente -es imposible que no lo haga- a todos esos otros personajes que su conocimiento no puede abracar. No está demás decir que estas formas se combinan: la mayor parte de las veces los relatos no las presentan en forma pura, sino que solemos calificar el tipo de narrador en términos de predominio. Así, un cuento como “El muerto”, de Borges, está predominantemente relatado por un narrador heterodiegético que sin embargo, a lo largo del relato, opera ubicándose en la perspectiva del “héroe”, como narrador “con”; además, hace como si le hubiesen contado la historia y se dirige al lector diciéndole: “...quiero contarles...”. Y por un instante, entonces, la primera persona quiebra la homogeneidad de la tercera, característica del relato todo. Las categorías, pues, se cruzan; lo que resulta interesante en este sentido es preguntarse qué efecto a nivel de significación global producen esos cortes, esas irrupciones.

Pero no solo las categorías se cruzan. Muchas veces son las voces las que se cruzan. Esto sucede cuando la voz narrativa le cede la voz al personaje. Tres modos básicos tiene la voz narrativa de representar esas otras voces: a) en forma de estilo directo, citando lo que los personajes “dicen” en forma textual; b) en forma indirecta, haciendo depender sintácticamente el enunciado del personaje del enunciado de la voz narrativa: es el caso del discurso indirecto (aquí, las fórmulas “dijo que”, “pensó que”...son características). Y finalmente, c) el narrador puede dar pie al discurso del personaje como en el discurso indirecto pero mostrar el estilo propio de la voz del personaje, liberando la voz de este a tal punto que no llegue a saberse quién está hablando: si el personaje o el narrador. Es el discurso indirecto libre (tan frecuente en la cuentística de Katherine Mansfield, de Julio Cortázar...) .Cuando el discurso del personaje adopta la forma del monólogo interior, abandonando la convención del diálogo o el control de la voz narrativa, e imita las

asociaciones libres y hasta caóticas propias del hablar consigo mismo, nos encontramos frente a lo que se ha dado en llamar *fluir de la conciencia* (algunos pasajes de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, ilustran con toda claridad esta estrategia).

Si bien la perspectiva que terminamos de exponer permite, por cierto, poner nombre a una serie de fenómenos propios de la enunciación narrativa, así como adoptar ciertos acuerdos terminológicos, nos parece interesante proponer la mirada que sobre la narración aportan el Círculo de Bajtín (U.R.S.S., 1919-1929) y el mismo Mijail Bajtín aun en escritos posteriores a su liderazgo de dicho grupo. La propuesta bajtiniana no está dominada por el deseo de armar un modelo de análisis sino que las categorías que surgen de sus elaboraciones son resultado de una concepción según la cual es central la idea de lo literario como una forma particular de comunicación: la comunicación estética. Dicha comunicación comparte con otras formas de comunicación, pertenecientes a diversas “esferas de actividad” (Bajtín, 1952), su carácter ideológico, pero posee una especificidad, como la tienen respectivamente el discurso político, el jurídico, etc. Para el grupo Bajtín es la obra artística el espacio donde queda fijada la comunicación estética, de la que participan autor (un autor que no es el empírico, sino el equivalente de lo que Genette denomina sujeto de enunciación básico, proyectado en la figura del narrador), el héroe (entendido como el mundo representado en la obra, tanto como los personajes que hacen posible el despliegue de la acción) y el auditor o lector (la figura del lector inmanente a la obra) (Voloshinov, 1926). Pero autor y lector no son instancias puramente descriptivas, retóricas, sino que entablan entre sí relaciones que, de entrada, se caracterizan como dinámicas, instancias que ponen en juego permanentemente evaluaciones sociales, que precisamente la obra configura a través de la forma. La forma de una obra (los recursos formales elegidos por un autor creador, diferente del empírico pero tampoco identificable en todos los casos con la voz narrativa, que bien puede no ser coincidente con aquel y con el que esta puede entrar en divergencia a nivel valorativo/ideológico) es el indicador de cuáles son las evaluaciones que se ponen en escena, qué mirada acerca del mundo – en relación con una problemática puntual – se privilegia. Así, en “Diles que no me maten” de Rulfo, nunca se tilda de “asesino” a Juvencio Nava: este es el marginado que huye de la justicia porque para defender su fuente de subsistencia mató, en su juventud, a otro hombre. El único que lo ve como “asesino” es el personaje que lo sentencia a muerte, coronel, hijo de aquel muerto en el pasado, a quien sólo “escuchamos”, observándolo desde una perspectiva externa; con un “grado de proximidad”, diría Valentín Voloshinov, donde domina la distancia. Los rasgos formales (los subjetivemas y modalidades empleadas, la persona gramatical asumida, las elipsis, los subgéneros utilizados, etc.) se cargan de significación ideológica. Evalúan.

Puesto que la pregunta que parece alentar en el proyecto discursivo teórico de Bajtín es: ¿qué relación tiene mi discurso con el discurso del otro?; ¿qué hay de ajeno y de mío en los discursos que profiero?, lo que se enfatiza en el tratamiento del problema de la enunciación

narrativa según este autor es la cuestión del diálogo como constante en la creación estético/ideológica. Y así, la obra artística, manifestación objetiva del diálogo activo entre subjetividades inscriptas en un contexto social e histórico, aparece atravesada a su vez por diálogos diversos: el autor creador no sólo es la fuente enunciativa básica que da lugar a la enunciación de la voz narrativa, sino que, adoptando una dimensión activa dialoga con ella, con el lector – inscripto en el mundo ficcional- y con sus héroes; como también lo hace la voz narrativa.

Si tuviésemos que plantear en términos de Paul Ricoeur (que pone en escena y debate, a la vez, la postura de Wilhem Dilthey) la diferencia entre estas dos posturas: la taxonómica del estructuralismo y la estética/evaluativa de Bajtín y sus discípulos, esta parece radicar en que la primera se vincula con la explicación: muestra un funcionamiento; mientras que la segunda va más allá: se vincula con la comprensión; esto es: interpreta los términos de dicho funcionamiento.

Nos parece interesante hacer alusión a una tercera mirada sobre el problema del narrador que, lejos de contradecir las que hemos apuntado, se ubica directamente en otra perspectiva, eminentemente sociocultural y antropológica. Nos referimos al ensayo de Walter Benjamin titulado “El narrador” (1936). Aquí, Benjamin presenta en principio al narrador como la figura concreta del sujeto que cuenta historias, la vida: la propia, la de los otros. Esta figura es la que subyace en el relato escrito y resuena en él, con sus reminiscencias de oralidad y ligada a la “facultad” inalienable de “intercambiar experiencias” y de transmitir un consejo. Esta “forma [...] artesanal de la comunicación”, en la que el sentido de pertenencia comunitaria es fundamental, aparece como absolutamente desvinculada del proceso de la narración novelesca, que implica concebir al individuo en su soledad (condición del lector de novelas). Asimismo explica Benjamin su diametral diferencia con la información, que “cobra su recompensa en el instante en que es nueva”, con lo cual, podríamos pensar, se agota en el momento en que es recibida y asimilada; mientras que la narración se atesora en la memoria, lo cual garantiza su reproducción y su germinación en múltiples resonancias a través del tiempo y de la historia. Frente a la mediatización que implica la novela y la inmediatez transparente de la información (la noticia), el relato, al “elaborar las materias primas de la experiencia”, coloca a su autor, el narrador, en el lugar del maestro y del sabio. Por fin, es imprescindible señalar que Benjamin trabaja a lo largo de su ensayo sobre la caducidad de esta forma –hecho que deplora–, en la medida en que considera que su propia contemporaneidad –la Europa de entreguerras– está marcada por la crisis de la experiencia.

Puesta en análisis

En “Las actas del juicio” de Ricardo Piglia, (en *La invasión*, 1967, reeditado en *Nombre falso*, 1975, y en *Prisión perpetua*, 1988) nos encontramos con el relato de la declaración

que, en fecha y lugar precisos, un hombre que ha peleado al mando de Justo José de Urquiza presta frente un jurado, explicando la razón por la cual, de común acuerdo con sus compañeros, ha terminado con la vida de su jefe, su caudillo. Dos voces en primera persona articulan el relato. Una, destacada con una tipografía diferente del resto, hace una intervención muy breve en el inicio: es la del secretario de actas que tomará nota de la declaración. La otra, en cambio, ocupa la totalidad del texto; es la voz del acusado Robustiano Vega, hombre de Urquiza, hombre del llano, que se dirige al jurado: un “ustedes” al que informa, increpa y pretende persuadir de lo que enuncia prácticamente al comienzo: “Lo que ustedes no saben es que ya estaba muerto desde antes”. Vega responde a unas preguntas que se encuentran elididas en el texto pero que el lector puede suponer o reponer a partir de la respuesta de Robustiano. Hasta aquí, lo que hemos hecho, como es visible, es describir – desde el estructuralismo, diríamos - qué voces narrativas aparecen, cómo se articulan y cómo se construye un “tú” interno al mundo representado. Agreguemos que, a lo largo del relato, Robustiano construye a Urquiza, “el General”, como lo llama invariablemente, primero como el héroe, luego en su decadencia, que es la que lo conduce a él –por decisión colectiva– a asesinar a su líder. Resulta de particular interés el hecho de que un autor organizador – al autor creador de Bajtín –, que no tiene voz más que para dar título al relato, ponga en el centro de la atención la voz de Vega, que da su versión de la historia. Esta plantea variantes con respecto a otras, conocidas y más o menos consagradas. Acto fuertemente valorativo: al relatar, Vega lee al líder y lo evalúa; y propone su visión de este capítulo de nuestra historia, sometiendo los hechos a criterios éticos y políticos que claramente no tienen por qué ser los mismos criterios de ese autor creador, organizador, estratega, aunque seguramente los de este tampoco son los de ese jurado que escucha y pregunta – si no, por qué habría promovido la confrontación, el contraste- . Se infiere, entonces, y acá tenemos en cuenta la perspectiva de Bajtín, el diálogo posible entre ese autor de base y el narrador personaje, así como el diálogo entre ese autor y nosotros lectores; entre Robustiano y su escucha y entre Robustiano y nosotros, vueltos a nuestra vez testigos y jueces de la historia. El relato se aparece como una proliferación de evaluaciones ideológico-sociales, frente a las cuales el lector puede comprender y optar. La reminiscencia de la oralidad y de lo épico, presentes en el relato, nos hacen establecer asociaciones con ese narrador y ese relato del que Benjamin, sobria y lúcida, añora la existencia. Robustiano Vega ha vivido una experiencia – esa que el discurso de la historia nunca desplegaría -. Y la transmite.

Bibliografía para ampliar:

Bajtín, M. (1985), “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura.

Benveniste, Emile (1974). “De la subjetividad en el lenguaje” en *Problemas de lingüística general*, tomo 1. México: Siglo XXI.

Ricoeur, Paul (1995). “Mundo del texto y mundo del lector “ en *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI.