

Una araña en el zapato.
La narración. Teoría, lecturas,
investigación y propuestas de escritura.
Gloria Pampillo et al. vv.
Buenos Aires, Libros de la
Aracnaria [2005]

CAPÍTULO 1

Los estudios narratológicos

Por Gloria Pampillo y Ana Sarchione

En el siglo XX, el estudio de la narración tuvo un auge notable a partir de los formalistas rusos, que sentaron las bases para el análisis de la estructura interna del relato y del cuento folklórico. Siguió esta línea los teóricos de la escuela francesa, que se inspiraron en la lingüística estructural y en sus desarrollos posteriores. En sus análisis, la atención estuvo centrada en las unidades constitutivas del relato y en sus formas: en definitiva, en el texto mismo, considerado como un objeto autónomo.

Con el término 'narratología' es usual designar este conjunto de trabajos en los cuales el foco es el relato literario en su estructura interna, y su objeto, proponer una teoría de la narración.

El formalismo ruso

Dos escuelas sobre estudios literarios comenzaron sus investigaciones en Rusia alrededor de 1916, el Círculo lingüístico de Moscú y el OPOIAZ, una institución de estudios sobre el lenguaje poético. Las concepciones que el lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure había desarrollado, entre ellas la noción de la lengua como un sistema arbitrario de signos, permitieron los planteos teóricos de estas dos escuelas que son consideradas como las iniciadoras de la crítica y la teoría literarias contemporáneas.

En sus comienzos, investigaron en torno a los fenómenos específicamente literarios, es decir intentaron delimitar el campo de la literatura. Esta pretensión científica de los formalistas los llevó a cuestionar la crítica literaria anterior, dominada por el historicismo positivista del siglo XIX, que basaba sus análisis en cuestiones relacionadas con la estética, la psicología del autor, la sociología o la historia, y a proponer en cambio la delimitación y constitución de un objeto de estudio, como paso fundante para desarrollar una ciencia de estudios sobre la literatura. Sus detractores, con la pretensión de burlarse por la excesiva atención que prestaban a los procedimientos de construcción del texto literario, se referían a ellos con el mote despectivo de "formalistas", palabra que ha pasado a ser la marca del reconocimiento a la importancia singular de esta escuela.

Boris Eijembaum, Vladimir Propp y Víctor Schklovsky —que integraban el grupo de la OPOIAZ—, Roman Jakobson —que provenía de los estudios lingüísticos— y también Iuri Tinianov y Boris Tomashevsky¹ fueron los iniciadores de la corriente que, en la segunda década del siglo XX, cambió la manera de concebir los estudios literarios. La pregunta que formulaban era: ¿Cuáles son los rasgos que hacen que un texto sea literatura? Y su proyecto puede sintetizarse en un enunciado de Roman Jakobson: "Estudiar la literaturidad y no la literatura".

De este modo llegaron al concepto de literaturidad o literaridad. El objeto de estudio de la ciencia literaria pasó así a estar constituido por las características particulares de las obras, sus rasgos distintivos, aquellos que las diferencian de cualquier otra materia. De este modo, a partir de los formalistas, en la segunda década del siglo XX, la literaturidad va a ser definida como una organización deliberada del material lingüístico que busca producir un efecto estético; será esta literaturidad la condición específica de la obra literaria.

Para indagar cuáles son las condiciones en que la literaturidad se produce, los formalistas se proponen describir las obras investigándolas como objeto exclusivo de estudio, y apartando toda otra consideración que los desvíe de su inmanencia.

¹ Véase *Antología del formalismo ruso*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Desde el año 1920, los formalistas, que habían comenzado estudiando el lenguaje de la poesía, se dedican al estudio de la prosa. Los estudios sobre prosa narrativa que van a tener mayor continuidad son los que realiza Vladimir Propp a partir de los cuentos populares rusos:² un inmenso corpus de cuentos folklóricos es investigado sobre la base de una morfología, es decir de una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y según la relación que estas partes establecen entre sí y con el conjunto. Su conclusión es que, aunque los personajes cumplen acciones diferentes en los distintos cuentos, esas acciones pueden ser englobadas en una función común. Propp reconoce un total de treinta y una funciones que se repiten con variantes en los diferentes cuentos tradicionales. Así, el 'engaño' puede formularse con distintas acciones de diferentes personajes en los variados cuentos del corpus, pero la función común de ese grupo de acciones va a denominarse engaño.

En el capítulo tercero de su *Morfología del cuento*, Propp analiza todas las posibilidades con que puede aparecer cada una de las funciones que él identifica en los cuentos populares rusos. Por ejemplo, reconoce que la función que él denomina 'carencia' aparece en los relatos folklóricos con diferentes variantes, algunas de las cuales son: la carencia de una novia (o de un amigo, de un ser humano en general); la necesidad o la imposibilidad de prescindir de un objeto mágico; la necesidad de un objeto insólito (carente de fuerza mágica). Propp registra además otros tipos de carencias: de medios de vida en general o de dinero en particular. Pero lo más importante es que, a partir de sus descripciones, es posible pensar en un conjunto de acciones como parte de una función común.

Otras funciones que reconoce son la 'búsqueda', la 'alianza', la 'donación', la 'partida', la 'fechoría', la 'prohibición', la 'mediación', la 'transgresión' etcétera. A estas situaciones narrativas, que denomina funciones, Propp las define como "la acción de un personaje por su significación en el desarrollo de la trama". En la relación entre personaje y función, Propp otorga primacía a la función.³

² Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Buenos Aires, Juan Goyanarte editor, 1970.

³ Los estudios de Propp sobre el cuento popular ruso van a tener muchos continuadores, entre ellos Claude Lévi-Strauss y también Greimas con el desarrollo de su teoría actancial.

Como ejemplo de análisis, Propp incluye un cuento breve, "Las ocas", que narra la historia de una niña a quien sus viejos padres dejaron encargada del cuidado de su hermano menor. La niña se distrajo y unas ocas se llevaron al hermano. Ella lo buscó inútilmente hasta que descubrió a las ocas y comenzó a seguirlas, preguntando sucesivamente a diferentes personajes. Finalmente un erizo le señala el camino y ella recupera a su hermanito.

Propp organiza dos columnas para desplegar el análisis de las funciones de este relato. En la de la izquierda transcribe el texto, en la de la derecha, las funciones:⁴

Un viejo y una vieja vivían juntos; tenían una hija y un hijo muy pequeño (1)	(1) SITUACIÓN INICIAL
"Hija mía, hija mía, le dice su madre, nos vamos a trabajar y te traeremos un panecillo, te coseremos un hermoso vestido y te compraremos un pañuelito. Sé prudente, cuida a tu hermano y no salgas fuera."(2)	(2) PROHIBICIÓN REFORZADA MEDIANTE PROMESAS.
Los viejos parten (3) y la hija no pensó en lo que ellos le habían dicho (4); colocó a su hermano en la hierba bajo la ventana, corrió afuera y se olvidó jugando y paseándose (5).	(3) ALEJAMIENTO DE LOS PADRES. (4) LA TRANSGRESIÓN DE LA PROHIBICIÓN ES MOTIVADA. (5) TRANSGRESIÓN DE LA PROHIBICIÓN.
Unas ocas se lanzaron sobre el niño, se apoderaron de él y lo llevaron sobre sus alas (6). (6) FECHORÍA: RAPTO.	
La niña regresa y se da cuenta de que su hermano ya no está allí (7).	(7) RUDIMENTARIO ANUNCIO DE LA FECHORÍA.

⁴ Como ejemplo, se cita únicamente el comienzo del análisis completo del cuento que realiza V. Propp.

Los personajes, además, se agrupan según las funciones, es decir el tipo de acciones que llevan a cabo y reciben el nombre de actantes. En este nivel de las actancias Propp reconoce los correlatos de las funciones: el dador o donante, el agresor, el auxiliar, la persona buscada, el falso héroe. La relación entre actante y personaje es similar a la que se establece entre función y acción. Por lo tanto, la noción de actante y la de función son abstracciones metodológicas de elementos que efectivamente se encuentran en el relato.⁵

El estructuralismo francés

El crítico Tzvetan Todorov⁶ tradujo, en la década del sesenta, algunos de los estudios de los formalistas, con el nombre de *Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos*, que inmediatamente fueron objeto de estudio y de discusión entre los estructuralistas franceses. Los trabajos de los formalistas dieron un enorme impulso al estructuralismo francés cuyas principales voces en el campo de la teoría y la crítica literarias fueron Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas, Claude Bremond y el mismo Todorov.⁷

En sus estudios los estructuralistas retomaron algunas de las concepciones que habían desarrollado los formalistas rusos, como la noción de la obra literaria como un todo concluido y también las de *función*, de *sistema* y de *literaridad*. Del mismo modo que los formalistas rusos, los estructuralistas realizaron un análisis inmanente, que buscaba el origen del sentido dentro de las fronteras del propio texto. Pero la razón que quizás explique mejor la natural confluencia que se dio entre los estudios literarios realizados por los formalistas y el estructuralismo francés es que ambos responden a un paradigma común: la lingüística saussuriana.

⁵ Al final de este capítulo se encuentra una brevísima descripción de la teoría actancial a partir de la concepción de Greimas.

⁶ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

⁷ En el *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo (1ª. ed. 1970), se encuentran traducidos los trabajos que el grupo había dado a conocer en *L'analyse structurale du récit*, Communications, n° 8, París, 1996.

Paradigma lingüístico y modelos de análisis del relato

Los cursos de lingüística general que Ferdinand de Saussure había dictado en Ginebra llegaron a Rusia hacia el año 1923. En una primera etapa de los estudios formalistas, se debe a su influencia la concepción de la obra literaria como una suma de recursos; en una segunda etapa, los formalistas van a considerar esos recursos interrelacionados, y hablarán de funciones dentro de un sistema. Extender un recurso a todos los niveles del texto fue prácticamente un descubrimiento de esta escuela.

La escuela lingüística de Praga (1928-1939), de la que también va a formar parte Roman Jakobson, continúa los estudios sobre la lengua inspirados en el pensamiento de Saussure. De esta escuela, la categoría lingüística que será traspasada a los estudios literarios será la de fonema, una unidad fonológica pequeña (aunque no mínima) que se define justamente por valores distintivos y se reconoce por sustitución. En 1965, cuando la traducción de la antología de los formalistas rusos que hace Todorov⁸ dispara la conjunción de las dos escuelas de estudios literarios, ya son conocidos los trabajos de Emile Benveniste: al año siguiente se publica *Problemas de lingüística general* que incluye su trabajo sobre la subjetividad en el lenguaje; uno de los pilares de la teoría de la enunciación; también significa un avance su concepción de la producción del sentido en la lengua.⁹

En rasgos generales, se puede afirmar que el estatuto científico que ha alcanzado ya la lingüística es una de las razones de su aceptación como paradigma de los estudios literarios, no sólo por parte de los estructuralistas, sino también por el grupo Tel Quel, que es inmediatamente posterior; lo será también para el llamado postestructuralismo.

Es claro que la lingüística continúa evolucionando: el modelo será luego la gramática generativa y luego la pragmática, con su teoría de los actos de habla. Como señalan los teóricos Paul Ricoeur¹⁰ y Paul de Man,¹¹ una de las razones de la prolongada adhesión a este paradigma es que, con

⁸ Todorov, op. cit.

⁹ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, tomo I, México, Siglo XXI, 1966.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1986.

¹¹ Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

él, la explicación de los textos y el intento de constituir teorías ya no se toman prestados de otro campo del conocimiento, ni de otro modelo distinto del propio lenguaje. "No se trata —dice Ricoeur— de un modelo naturalista que, posteriormente, se haga extensivo a las ciencias del espíritu... De haber algún préstamo, éste se produciría en el interior del propio campo, en el ámbito de los signos."

Por otra parte, tanto la lingüística como la semiología y la semiótica brindan modelos, es decir descripciones formales de los elementos y relaciones lingüísticas. Aunque los modelos pertenecen en realidad al ámbito de la metodología y no al de la teoría, tienen pretensiones de científicidad y utilizan un lenguaje riguroso. De ahí, la aparición de nuevas terminologías (como la de *núcleos*, *catálisis* e *índices* que utiliza Roland Barthes). El valor explicativo y descriptivo de estos modelos —la constatación de que, aplicados a un texto, responden a sus presupuestos (es posible encontrar núcleos, catálisis y demás funciones en textos narrativos diversos) ocultan sus límites: hay muchas narraciones a las cuales esos modelos no podrían aplicarse con éxito y, además, dejan de lado las diferencias y producen resultados que vuelven todas las narraciones similares. En una palabra, "normalizan" la narración.

A pesar de estas críticas, los modelos tienen ventajas de tipo instrumental y didáctico. Llevan a encontrar una estructura subyacente, que tiene su origen en la lengua, ya que el texto es lengua. Enseñan a reconocer elementos a los que se inician en los estudios. La última de las razones que justifica el éxito del paradigma lingüístico se relaciona con la anterior: dado que la lengua es la materia prima de la literatura o, como se dijo antes, que la literatura está hecha de lengua, se vuelve tanto posible como factible hallar analogías entre la frase, objeto de la lingüística, y el relato, al que Barthes caracteriza como una gran frase. Así, por ejemplo, el personaje de una narración podría ser considerado como el sujeto de una proposición, el verbo como la acción narrativa. A su vez, tal como lo va a sostener más adelante Gérard Genette, las categorías verbales como tiempo, aspecto y modo podrían pensarse como el núcleo de los recursos discursivos.

Desde el punto de vista metodológico, los estructuralistas van a priorizar tres grandes principios de los estudios lingüísticos:

1) La división lengua-habla o sistema-acto de realización.

Así como Saussure distingue la lengua, o código abstracto, del habla, considerando a la primera como el sistema de los signos que el habla ejecuta, el estructuralismo sostiene que debe haber un esquema general de códigos poéticos y narrativos que determinen o estén presentes en la estructura de los textos literarios. En cada texto concreto lo que tiene que hacer el crítico es descubrir el código: éste será una matriz lógica y acrónica.

2) Definición de signo.

Inspirándose en la definición de signo que realiza Saussure, los estructuralistas sostienen que no es posible describir o determinar ninguna unidad de un texto narrativo sino en relación con otro. En la relación está el carácter diferencial y por lo tanto, el valor. Por eso uno de los primeros problemas es el de encontrar la unidad mínima de la narración.

3) Los niveles de sentido.

Este último principio es tomado de Emile Benveniste y define el modo de producir el sentido. En la lengua, dice Benveniste, es la progresiva articulación de los niveles de fonema, lexema, sintagma, frase, lo que va confiriendo el sentido. En efecto, toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase. Así, el fonema *g* en posición inicial puede ser definido como una oclusiva velar sonora, pero no tiene sentido si no es integrado en una palabra, como por ejemplo *gato* y esa palabra, a su vez, tendrá todo su significado cuando se integre en una frase, por ejemplo: *El gato está sobre el techo*. Este último principio será descrito exhaustivamente en el artículo con que Roland Barthes encabeza y prologa el *Análisis estructural del relato*, la obra que reúne los trabajos del grupo de los estructuralistas franceses.

El desafío de Barthes

En la "Introducción al análisis estructural de los relatos",¹² Roland Barthes plantea una problemática y propone una investigación:

...el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; (...) internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? (...) Es pues legítimo que, lejos de abdicar toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a definir "la lengua" de donde ellas han surgido y a partir de la cual se las puede engendrar?¹³

Barthes sostiene que todos los relatos tienen en común una estructura accesible al análisis en la cual se puede percibir un sistema implícito de unidades y de reglas, y propone buscar esa estructura a partir de un procedimiento deductivo, como el de la lingüística, que permita construir un modelo hipotético de descripción, es decir, una teoría:

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una "teoría" (...); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero. La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato.

¹² Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

¹³ Barthes, op. cit.

Es entonces cuando postula una gramática del texto, una lingüística que supere a la de la frase y se ocupe de la organización de los discursos: de sus unidades y sus reglas.

Lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases y el discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosíblemente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones (...) Es, pues, legítimo postular entre la frase y el discurso una relación 'secundaria' —que llamaremos homológica para respetar el carácter puramente secundario de las correspondencias.¹⁴

La historia y el relato

Después de plantear que el relato que toma como modelo a la frase debe avanzar hacia una lingüística del discurso, Barthes desarrolla el concepto de nivel de sentido. De hecho, según lo señalará más adelante Paul Ricoeur, es característico de los estructuralistas la tendencia a dividir el texto en estamentos, aunque éstos oscilen entre una bipartición o tripartición del texto narrativo. El mismo Barthes, cuando propone sus niveles de descripción, los compara con los que proponen Todorov y Brémond en la antología y admite la diversidad de criterios. El modelo que será expuesto aquí es el de Tzvetan Todorov, que responde a una distinción que ya realizaban los formalistas entre la 'fábula' (lo que efectivamente ocurrió) y el 'tema' (la forma en que el lector toma conocimiento de ello).

Dice Tzvetan Todorov:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una *historia* y un *discurso*. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo

¹⁴ Barthes, op. cit.

sin que ella estuviera encamada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.¹⁵

Todorov identifica, entonces, dos niveles en la obra literaria narrativa, la historia y el discurso, que propone analizar separadamente. La *historia* o *argumento* es, en realidad, una abstracción, no existe por sí misma, siempre es percibida y contada por alguien. Lo que en realidad presenta el texto es el relato o discurso de esa historia, a partir de ese discurso el lector realizará un ejercicio de abstracción que lo llevará hacia la historia misma. Esta historia es una convención y, como bien señala Todorov, se corresponde más bien con una exposición pragmática de lo que sucedió, no existe en el nivel de los acontecimientos mismos. Tampoco alcanza con pensar la historia como los acontecimientos temporalmente ordenados que narra el relato, puesto que ese orden cronológico ideal manifiesta dificultades intrínsecas cuando se lo pretende representar en la linealidad de la escritura.

La categoría de la *historia* comprende el nivel de las acciones, llamadas *funciones* por Barthes —que se organizan en núcleos y catálisis—, y el de los personajes —que, además de ser sujetos de las acciones, son conformados por el nivel indicial. La de *discurso* comprende la representación del tiempo, el punto de vista que se selecciona para narrar los hechos y el modo o las formas que se eligen para dar a conocer la historia. Podemos decir que el discurso es el nivel específico del narrador; dentro del relato, el narrador organiza el mundo que narra, a pesar de que este narrador puede ser también un personaje de la historia.

Funciones

Roland Barthes propone un análisis de las acciones del relato en términos de *funciones*; esta categoría, tomada de Vladimir Propp, quien como se dijo más arriba entiende por ella "la acción de un personaje por su sig-

¹⁵ Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, op. cit.

nificación en el desarrollo de la trama", es complejizada en la "Introducción al análisis estructural de los relatos":

Dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas —dice Barthes—, hay que dividir primero el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.

Más adelante sostiene que el sentido debe ser el criterio de la unidad:

(...) es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de funciones que se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos, se constituye como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación.¹⁶

La *función* es una unidad de contenido; es "lo que quiere decir un enunciado", lo que lo constituye en una unidad formal y no la forma en que está dicho. Por lo tanto, las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e, incluso en la palabra, solamente ciertos elementos literarios).

Barthes considera que existen distintas clases de *funciones*, para distinguir las adopta como criterio los niveles de sentido: a las que tienen como correlato otras del mismo nivel, las denomina 'distribucionales' o 'correlativas'; a las que adquieren sentido integradas con funciones de otra jerarquía las denomina 'integrativas'. Reserva el nombre de 'funciones' para el primer grupo, mientras que a las segundas las denomina genéricamente 'indicios'.

Las unidades distribucionales son clasificadas teniendo en cuenta su importancia en relación con el avance de la acción en el relato. Las más fuertes son los *núcleos* (o funciones cardinales) que corresponden a

¹⁶ Op. cit.

las acciones principales, aquellas que tienen que ver con la cadena estructural de la historia, con los verdaderos nudos del relato. Las funciones cardinales (núcleos) tienen una ligazón a la vez cronológica (porque las acciones se suceden en el tiempo, una después de otra) y lógica (porque se vinculan entre sí a partir de relaciones de causalidad, por ejemplo, una a causa de la otra). Son los momentos de riesgo del relato. Las catálisis, en cambio, son acciones secundarias, constituyen los descansos del relato en el sentido de que abren una alternativa en la continuación de la historia.

Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre. Si en un fragmento de relato, suena el teléfono, es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes.

Las catálisis, en cambio, son acciones secundarias, que se aglomeran alrededor de un núcleo u otro, sin modificar su naturaleza alternativa. Las catálisis siguen siendo funcionales, en la medida en que entran en correlación con un núcleo, pero su funcionalidad es atenuada; se trata de una funcionalidad puramente cronológica: se describe lo que separa dos momentos de la historia, mientras que en el lazo que une dos funciones cardinales opera una funcionalidad doble, a la vez cronológica y lógica: las catálisis son unidades consecuentes, las funciones cardinales o núcleos son a la vez consecutivas y consecuentes.

La definición y el reconocimiento de las funciones será ejemplificado en el análisis del cuento medieval "El halcón", que pertenece al relato noveno del quinto día del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio.¹⁷

El halcón

Hace tiempo, vivía en Florencia un joven llamado Federico Alberighi, hijo de micer Felipe Alberighi, con el que ningún otro muchacho de la nobleza toscana podía competir en porte gentil y cortesía. El cual, como

¹⁷ Traducción de la cátedra, del original italiano en <http://www.liberliber.it>

suele ocurrir con los jóvenes de su edad y condición, se enamoró de una dama de la nobleza llamada Juana, quien por esos tiempos era una de las mujeres más hermosas y amables de Florencia. Todo cuanto Federico podía hacer para conquistar el amor de ella lo hizo; en fiestas, en torneos, en magníficos regalos gastó todos sus recursos sin moderación; pero monna¹⁸ Juana, que no era menos honesta que bella, no se dio por enterada de tales cortesías ni prestó por ello mayor atención a quien los hacía. Siguió Federico gastando su fortuna sin conseguir nada, hasta el punto de que enseguida sus riquezas escasearon y él se volvió pobre, sin más bienes que una pequeña finca rural cuyas rentas apenas si le alcanzaban para vivir, y un espléndido halcón que era el único legado de sus riquezas pasadas; por lo cual, más enamorado que nunca y al ver que ya no podía desempeñar dignamente el papel de ciudadano de Florencia, se fue a Campi, donde se encontraba su finca. Allí, sin pedir nada a nadie, se entretenía cazando pájaros con su halcón, y soportaba su indigencia del mejor modo posible. Sucedió un día, entonces, cuando Federico ya llegaba al extremo de su pobreza, que el marido de Juana enfermó y como se veía pronto a morir, hizo su testamento; era riquísimo y nombró heredero suyo a su hijo, ya crecido, dejando constancia de que su bienamada esposa se convertiría en su heredera si el muchacho muriese sin dejar descendencia. Como era su costumbre, monna Juana se fue al campo para pasar el verano, a una finca muy cercana a la de Federico; así sucedió que el muchacho trabó amistad con Federico y pronto jugaba con los perros y pájaros de éste; y como siempre veía volar el halcón de Federico, se prendó del ave y deseó poseerla aunque no se atrevía a pedírsela a su nuevo amigo por la estimación que él le demostraba. Tanto perturbó esto al muchacho que finalmente se enfermó, con lo cual su madre quedó muy preocupada porque no tenía más que a él en el mundo y se pasaba el día en torno a su cama; como no alcanzaba a reconfortarlo, le preguntaba continuamente qué era lo que le provocaba tanto daño y le suplicaba que le contase cuál era el objeto o cosa que deseaba, que ella lo conseguiría de cualquier forma. El muchacho, luego de haber oído repetidas veces esos ofrecimientos, dijo:

"Querida mamá, si usted consigue para mí el halcón de Federico, creo que me podrá curar enseguida". La señora, en cuanto oyó eso comenzó a pensar sobre la actitud que tendría que asumir. Sabía que Federico la había amado por mucho tiempo sin que ella le hiciera la mínima concesión; por eso se decía: "¿Cómo podré pedirle ese halcón que, si me atengo a lo ú-

¹⁸ *Monna* (del latín), que significa esposa, madre.

do, es el mejor de cuantos volaron jamás, y que, además, es su único sostén? ¿Y cómo podré yo privar a ese caballero del único motivo de gozo que le queda en el mundo?" Y así quedó muy confundida, con el convencimiento de que lo obtendría si llegaba a pedirlo; y como no sabía qué decir ni hacer, nada le respondió a su hijo. Finalmente, el amor materno triunfó sobre todas sus dudas, y terminó por prometer al muchacho que no había cesado de insistir en que el halcón habría de ser su único medio de curación, que ella misma iría a buscarle el pájaro diciendo: "Hijo mío, tranquilízate y piensa sólo en recobrar la salud, pues te prometo que lo primero que haré mañana es ir yo misma a buscar el halcón y a traértelo". Con lo cual el niño se alegró y mostró enseguida señales de mejoría. Al día siguiente la dama, acompañada sólo por otra mujer, se dirigió, como si pasara, hacia la casita de Federico, a quien hizo llamar a su llegada. En aquel momento el joven, como no era día para salir de caza con el halcón, se encontraba en su jardín haciendo algunos trabajos menudos y, en cuanto oyó que monna Juana llamaba a su puerta, se asombró de ello y corrió alborozado hasta la entrada donde estaba la dama, quien al verlo venir, lo saludó de manera muy femenina y amigable, luego de que él le dirigiera una respetuosa reverencia. Tras las cortesías de rigor le dijo: "Señor Federico, he venido a resarcirte de los perjuicios que has tenido por mi causa, debido a que me amaste probablemente más de lo necesario, por lo cual la recompensa que te ofrezco es que nos invites a esta dama que me acompaña y a mí a comer contigo". A lo cual Federico respondió humildemente: "No recuerdo, señora, haber sufrido daño alguno por vuestra culpa; por el contrario, creo que si en cierta oportunidad hice cosas de mérito, ello lo debo al amor que supisteis despertar en mí; y, por cierto, la gracia que me hacéis al venir me es tan cara que no la cambiaría por todos los bienes que pobre ahora, he perdido". Y, mientras decía esto, la hizo entrar a su casa y la condujo hacia el jardín, y como no encontrara a otra persona que la jardinera para hacerle compañía, le dijo: "Noble señora, os dejo con esta mujer, esposa de un trabajador que es de mi confianza, en tanto voy a poner la mesa". Federico, pese a lo extremo de su pobreza, nunca como aquel día lamentó haber dilapidado sus riquezas y no poder agasajar dignamente a la mujer amada. Rabiaba ahora contra sí mismo, maldecía su suerte y, ya completamente fuera de sí, recorría todos los cuartos en busca de algún dinero y objeto para empeñar, sin hallar nada en ninguna parte. Como ya la hora de comer se acercaba y su deseo de honrar a la dama querida era grande, sin que se le pasase por las mentes pedir alguna cosa a su jardinero, puso de pronto sus miradas en su apreciado halcón, que descansaba en su jaula y, como no le quedaba otra alternativa, lo tomó, lo sopesó y, encontrándolo carnoso, dedujo que sería

adecuada merienda para una dama como la que allí esperaba. Entonces, sin pensarlo dos veces, le retorció el cuello, lo desplumó y rápidamente lo puso a asar. Puesta la mesa con immaculados manteles que aún conservaba, volvió con alegre expresión al jardín donde la dama esperaba y la invitó a que pasara al comedor con su compañera. Se levantaron las dos señoras, entraron en la casa, se sentaron a la mesa y, mientras Federico las servía diligentemente y sin saber qué comían, se almorzaron el magnífico halcón. Concluida la comida y mientras se entretenían en amable charla, a la dama le pareció llegado el momento de explicar el verdadero motivo de su venida y habló así: "Federico, si recuerdas tu vida pasada y mi honestidad, a la que tal vez consideraste crueldad y dureza, indudablemente te maravillarás al enterarte del propósito que me trae aquí; pero si tuvieras hijos, o los hubieses tenido alguna vez, y supieras hasta dónde llega el amor maternal, estoy segura de que sabrías excusarme. Y así como tú no los tienes, yo tengo uno y no puedo eludir las leyes comunes entre las madres, todo lo cual me manda, aun contra mi voluntad y violentándome mucho, pedirte un don que sé te es íntimamente caro, porque la naturaleza no te ha dado ningún otro consuelo, y ese don es tu halcón dilecto, del cual mi hijo se ha encaprichado de tal manera, que si no se lo llevo la enfermedad que sufre puede agravarse hasta quitarle la vida. Y por esto te suplico, no por tu amistad que jamás la he merecido, sino por tu noble y gentil carácter, que hace que sobresalgas entre los demás hombres, que me des el halcón, para que yo pueda conservar la vida de mi hijo, y te quede eternamente agradecida". Federico, cuando escuchó el pedido y dándose cuenta de que no lo podía satisfacer puesto que acababan de comerse el halcón, se puso a llorar antes de poder articular palabra. La dama creyó al principio que este llanto obedecía a la pena que causaría al caballero desprenderse del halcón, y estuvo tentada de retirar su pedido, pero enseguida se contuvo y esperó, después del llanto, la respuesta de Federico, quien le habló de esta manera: "Señora, sabe Dios que desde que en vos puse mi amor los hechos de la fortuna me han sido adversos en todos los órdenes; no obstante, todas mis penurias pasadas son leves comparadas con la que atravieso ahora, cuando me visitáis en mi humilde casita —sin que nunca me hayáis visitado antes, en mis ricas mansiones— y me pedís un menudo don, que no puedo concederos de ninguna manera, por el motivo siguiente: en cuanto escuché que querías almorzar en mi casa y teniendo en cuenta vuestra excelencia y vuestra nobleza, estimé que sería digno y conveniente que os agasajara, de acuerdo con mis posibilidades, de la mejor manera y por encima de lo que se hace con los huéspedes comunes. Por ello, recordé que poseía el halcón que ahora me solicitáis, y juzgué que era para vos alimento adecuado, y en el almuerzo

lo habéis comido, convenientemente asado, y yo supuse haberle dado el mejor de los usos posibles, pero ahora veo que lo deseabais en otra forma y siento un dolor inexpressable por no tenerlo ya, y creo que nunca la paz volverá a mí". Y cuando terminó de decir esto, mandó traer las plumas, las garras y el pico del ave, para demostrar que no mentía. La señora, que lo veía y escuchaba todo, le reconvino primero por la ocurrencia de haberle servido en la mesa un ave tan valiosa, pero en lo interior de sí misma le agradeció su generosidad y grandeza de alma, que la pobreza no había conseguido desterrar. Después, desaparecidas ya las esperanzas de poseer el halcón y acordándose de la enfermedad de su hijo, resolvió volver a su casa. El hijo, sea porque la noticia de que nunca tendría el halcón agravase su estado, sea porque la propia enfermedad no tuviese cura, no pudo sobrevivir mucho tiempo y, días más tarde, con gran dolor de la madre, dejó este mundo. La señora, luego de mucho tiempo de lágrimas y amargura, recibió de sus hermanos el consejo de volver a casarse, pues era riquísima y todavía joven; y aunque no pareciese ella misma en disposición de hacerlo, pensó en Federico, en su valor y en su última magnificencia, la de haber dado muerte a un halcón tanpreciado para agasajarla, y terminó por decir a sus hermanos: "Con mucho gusto quedaría viuda si esto os agradara, pero si estimáis que debo casarme, por cierto que no tomaré otro marido que no sea Federico Alberighi". Ante esto, los hermanos, burlándose de ella, le respondieron: "¿Qué estás diciendo? ¿Cómo puedes querer a un hombre que nada tiene?" "Lo sé, hermanos míos" —contestó ella— "es así como decís, pero prefiero a un hombre carente de riquezas que a unas riquezas sin hombre." Los hermanos, al oírla y conociendo como conocían a Federico, por más pobre que éste fuera, consintieron en dársela por esposa junto con todas las riquezas que el primer marido le había dejado; y Federico, que así se convertía por fin en marido de la mujer que amaba y en poder de una fortuna tan grande como la que las desventuras le habían quitado, vivió con alegría, esposo feliz y administrador más prudente, hasta el fin de sus días.

En el reconocimiento de las funciones nucleares de este cuento, no se seguirá estrictamente el análisis de Barthes, que sólo denomina las acciones, dejando de lado el sujeto, como por ejemplo, "enamoramiento", "intento de conquista", etcétera. Se reconocerán, en cambio, a partir de oraciones que también dan cuenta de los sujetos que realizan o padecen las acciones. A partir de la vinculación lógico causal y temporal de las acciones nucleares, puede organizarse la siguiente cadena:

Federico Alberighi se enamora de la hermosa Juana. Intenta conquistarla y, para ello, gasta toda su fortuna. Ella no le presta atención. Federico se vuelve pobre. Se muda a su pequeña finca de Campi con su halcón. El marido de Juana muere y, en el verano, ella va a su casa de campo, vecina de la de Federico, con su hijo. El muchacho traba amistad con Federico y queda fascinado con el halcón. El chico enferma de deseos por poseer el halcón. Cuenta su aflicción a su madre. Monna Juana decide pedirle el halcón a Federico. Va a su casa y le ofrece quedarse a comer. Federico no tiene ingredientes para preparar comida. Sacrifica el hermoso halcón. Comen y enseguida la dama formula el pedido. Federico explica lo sucedido. El hijo de Juana muere. Los hermanos le recomiendan que se case nuevamente. Ella elije a Federico. Federico vive feliz con Juana hasta el final de sus días.

En este relato la acción avanza sin dar lugar a descripciones ni caracterizaciones de los personajes. Es típico de los relatos tradicionales esta construcción abiertamente funcional en la cual el sentido surge casi exclusivamente a partir de las acciones que se narran. En "El halcón" puede verse cómo las acciones menores se agrupan en torno a los núcleos. Así, en la función que podríamos llamar 'decisión de pedir el halcón' aparecen las catálisis siguientes: "La dama, en cuanto oyó esto comenzó a pensar sobre la actitud que tendría que asumir", "quedó muy confundida con el convencimiento de que lo obtendría si llegaba a pedirlo", "no sabía qué decir ni hacer", "nada le respondió al hijo", "el amor materno triunfó", "terminó por prometer al muchacho", "el niño se alegró y mostró enseguida señales de mejoría". Como se ve, los núcleos desempeñan la función de hacer avanzar las acciones que se relatan y las catálisis complementan, distraen, amplían, detienen, y por esta razón tienen más que ver con lo descriptivo. Como señala Barthes, "no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso".

Como se señaló antes, la representación casi exclusiva de acciones está muy alejada de los textos de la literatura contemporánea, en los cuales se privilegian diferentes recursos discursivos: a menudo el narrador reflexiona sobre la propia actividad de contar o hay alteraciones en la repre-

sentación de la temporalidad, o descripciones que, como se verá en el capítulo sobre perspectiva, muchas veces ponen de manifiesto las percepciones que los personajes tienen de las cosas o las situaciones del mundo narrado. Para dar cuenta del recorrido que el arte narrativo ha desplegado desde el *quattrocento* hasta la contemporaneidad, basta contraponer el relato de Boccaccio al siguiente fragmento que da inicio al cuento "El círculo", del escritor boliviano Óscar Cerruto:

La calle estaba oscura y fría. Un aire viejo, difícil de respirar y como endurecido en su quietud, lo golpeó en la cara. Sus pasos resonaron en la noche estancada del pasaje. Vicente se levantó el cuello del abrigo, tiró involuntariamente. Parecía que todo el frío de la ciudad se hubiese concentrado en esa cortada angosta, de piso desigual, un frío de tumba, compacto.¹⁹

La segunda clase de unidades que distingue Roland Barthes, las integrativas, son los "indicios" y los "informantes". Las denomina integrativas (o integradoras) porque completan su sentido únicamente si nos desplazamos hasta otro nivel: los datos sobre el lugar o la época del año, por ejemplo, deben integrarse en el nivel de las funciones cardinales, es decir de las acciones en tanto y en cuanto éstas se realizan en un determinado tiempo y lugar; los datos de carácter de los personajes, en el nivel de los actantes. Como remiten a un significado y no a una operación —como es el caso de las funciones—, los indicios y los informantes son unidades semánticas; no es posible designar directamente la psicología de un personaje, ésta se construye a partir de indicios. Los informantes son datos puros, que generalmente sitúan en tiempo y espacio, o aportan conocimiento concreto sobre un personaje, como la edad o el estado civil, mientras que los indicios pertenecen al orden de lo metafórico y es preciso descifrarlos, generalmente remiten a un clima, a un sentimiento, etcétera.

En "El halcón" indicios e informantes son muy escasos. Los informantes de lugar son casi nulos, sólo sabemos que la acción comienza "en Flo-

¹⁹ Óscar Cerruto, "El círculo". En *16 cuentos latinoamericanos*, Antología para jóvenes, CERLAC / UNESCO, Brasil, 1992.

rencia". Ni siquiera un adjetivo se agrega al nombre de la ciudad, mucho menos la descripción de un barrio o de la casa de alguno de los personajes.

De Federico, el narrador apunta dos informantes: "joven", "hijo de mi- cer Felipe Alberighi", que son meros datos, y un indicio: "ningún otro don- cel de la nobleza toscana podía rivalizar en porte gentil y cortesía". Este indicio es casi un informante en el sentido de que la decodificación de "na- die podía rivalizar" es clara, pero también es un indicio —como el infor- mante "joven", por otra parte— de que sus pretensiones en relación con Juana eran perfectamente posibles en cuanto a él, mientras que en rela- ción con ella "monna" funciona como informante de su estado civil y co- mo un indicio de que las cosas no van a ser fáciles para Federico, sobre to- do si lo asociamos a los otros dos datos que el narrador aporta además sobre ella: que era "una noble dama" y que "por esos tiempos era tenida por una de las mujeres más hermosas y amables de Florencia".

Barthes señala que "los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado y su funcionalidad, como la de las catálisis, es débil, pero no es tampoco nula: cualquiera sea su inanidad con relación al resto de la his- toria, el informante (por ejemplo la edad de un personaje) sirve para au- tentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso".²⁰ Los indicios, en cambio, contienen datos que es necesario interpretar. Por ejemplo, cuando Federi- co se encuentra en la situación de preparar una comida para Juana, el nar- rador dice: "Como ya la hora de comer se acercaba, y su deseo de honrar a la dama querida era grande, sin que se le pasase por la mente pedir al- guna cosa a su jardinero, fijó de pronto sus miradas en su apreciado hal- cón..." La expresión "sin que se le pasase por la mente pedir" configura un indicio de que, a pesar de que Federico era espléndido con monna Juana, era orgulloso o le disgustaba pedir algo para sí. La catálisis que narra la causa de la mudanza de Federico a Campi dice "viendo que ya no podía desempeñar dignamente el papel de ciudadano de Florencia..." puede ser interpretada en otro nivel como un indicio de que Florencia era, en el siglo XIV, una ciudad rica que exigía de sus ciudadanos costumbres onerosas.

²⁰ Barthes, op. cit.

Como se puede ver, catálisis, indicios e informantes demoran el rela- to, son expansiones; en cambio, los núcleos constituyen su armazón, son a la vez necesarios y suficientes.

La relación entre funciones: el concepto de secuencia

Cuando se plantea el tipo de relaciones que las funciones establecen entre sí en un relato, Barthes se ve llevado a admitir que es necesario po- der dar una descripción de todas sus relaciones. Dada la multiplicidad de unas y otras, acepta que la cobertura funcional del relato impone una or- ganización de pausas, cuya unidad de base no puede ser más que un pe- queño número de funciones al que, adoptando la denominación que utiliza Claude Bremond,²¹ denomina 'secuencia'.

La secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad, es decir, de doble implicación: dos términos se presuponen uno al otro. Se inicia la secuencia cuando uno de los tér- minos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus térmi- nos no tiene consecuente. Los ejemplos más claros aparecen cuando se trata de microsecuencias. En el relato que ilustrará esta unidad, "Los ase- sinos" de Ernest Hemingway, cuando Nick Adams va a advertir a Ole An- derson, la microsecuencia "trayecto" está claramente constituida por los actos de partir, caminar por las calles de noche y llegar a la posada.

En el ejemplo anterior es interesante notar que se ha realizado una operación nominativa: se llamó a ese conjunto de acciones "trayecto". Es- ta operación metalingüística no es, según Barthes, extraña a ningún lector, ya que la lengua del relato "que está" en nosotros comporta de manera in- mediata esas rúbricas esenciales: existiría un metalenguaje interior al lec- tor que capta toda la sucesión lógica de acciones como un todo nominal: "leer es nombrar" afirma Barthes. Escuchar no es sólo percibir un lengua- je sino también construirlo. Estas notaciones que se incluyen tienen por objeto facilitar el análisis: incitan a recuperar los nombres con que, de mo-

²¹ Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en *Análisis estructural del relato*, op. cit.

do a veces inconsciente, denominamos a las unidades del relato: fraude, partida, engaño, seducción, traición.

Los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de otra nueva. De ahí que la representación de las secuencias de los núcleos de un relato adopte la forma de árbol o de un diagrama en el que las secuencias más pequeñas se imbrican en otras.

Sin embargo, existen relatos en que las secuencias no tienen relaciones consecuentes —son válidas como ejemplos narraciones desde *La Odisea* hasta las *Aventuras de Sherlock Holmes* de Conan Doyle, o las del comisario Montalbano narradas por Andrea Camilleri. En estos relatos los bloques son recuperados en el nivel superior de los actantes (de los personajes). Ulises, Sherlock Holmes o Salvo Montalbano establecen, en el nivel que se denomina 'actancial', la relación de las secuencias de acciones quebradas en el plano funcional. Una vez más se manifiesta aquí la integración (el paso de uno a otro nivel del relato), que constituye el sentido de este modelo.

El esquema actancial

En la "Introducción al análisis estructural de los relatos", Barthes señala que el nivel de los personajes plantea un dilema al análisis estructural que se resiste a definir al personaje en términos de esencia psicológica y prefiere definirlo como un "participante", "actuante" o "actante" antes que como un "ser".

En *Semántica estructural*,²² Algirdas Julien Greimas propone la categoría de los "actantes", cuyo origen son los esquemas que había desarrollado Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, de 1928. Greimas clasifica a los personajes por lo que hacen, por las acciones que realizan, no por lo que son, tal como lo hace Propp. Diferentes personajes pueden realizar acciones pasibles de ser agrupadas en un conjunto; los actantes son los agentes que realizan esos grupos o redes de acciones que se denominan 'actancias'. Las actancias pueden definirse, entonces, como generalizaciones

²² Algirdas Julien Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971.

que engloban acciones realizadas por personajes a partir de los objetivos que éstos persiguen, como el fraude, el deseo, la seducción y otras. De este modo, una actancia como la búsqueda puede ser cumplida por uno o más personajes, como en el caso del Santo Grial en la saga del rey Arturo en la cual el objeto de la búsqueda —la copa de la cual bebió Cristo en la última cena— constituye el fin por el cual los doce caballeros de la mesa redonda atraviesan diferentes aventuras en distintos momentos.

Cada personaje, a partir de las acciones que realice, va a participar o pertenecer a determinadas actancias. Un personaje puede pertenecer a varias actancias, por ejemplo, el héroe puede ser a su vez dador, destinatario, etcétera. También puede suceder que un personaje varíe de actante durante la historia y se ubique, en el final del relato, como otro actante; por ejemplo, de traidor a héroe.

En "El halcón", las acciones que se agrupan en torno a los núcleos que podemos llamar 'decisión de pedir el halcón' y 'pedido' conforman una actancia que podríamos denominar 'intento de ayuda'. Esta actancia se trama a partir de las acciones de la que también participa, muy tangencialmente, el personaje que acompaña a Juana. Ambas configuran el actante que realiza las acciones tendientes a obtener el halcón, objeto de deseo del hijo de Juana.

El modelo para la descripción actancial es, una vez más; el de la gramática, en este caso la gramática oracional.²³ Es posible reconocer en las redes de acciones la estructura elemental de la oración de *Sujeto, Verbo, Objeto directo, Objeto indirecto*. La participación de los actantes se ordena en parejas de opuestos: Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Oponente. Los relatos plantean siempre una carencia, todos presentan un sujeto que desea un objeto para sí mismo o para otro u otros. Juana, en su

²³ Sostiene Greimas: "Si recordamos que las funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por palabras —el sujeto es en ella 'alguien que hace la acción'; el objeto 'alguien que sufre la acción', etcétera—, la proposición, en una tal concepción, no es en efecto más que un espectáculo que se da a sí mismo el *homo loquens*. El espectáculo tiene, sin embargo, esto de particular, que es permanente: el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles".

condición de madre, va a ver a Federico porque desea el halcón para su hijo. Federico, con gran pena de su parte, no puede convertirse en donante porque ya ha usado el halcón para agasajar a Juana y se convierte así en oponente involuntario de los deseos de Juana.

Esta clasificación de los personajes en actantes plantea una dificultad que es la ubicación del héroe en cualquier matriz actancial. A menudo son dos los personajes que disputan por un objeto y se debe considerar un sujeto doble. Por esto, es preciso flexibilizar esta clase de actores.

De todos modos, esta clasificación presenta el beneficio de que permite percibir a los personajes como piezas de un rompecabezas en el cual despliegan, solos o en grupos, las acciones de la historia.

Los asesinos

"Los asesinos" es uno de los cuentos más citados por teóricos, críticos y escritores del siglo XX, y también uno de los preferidos por los lectores de la obra narrativa breve de Ernest Hemingway. Perteneció a *Hombres sin mujeres*, un libro que reúne catorce relatos en los que se vuelve manifiesta la estética del cuento de Hemingway. Su concisión, el desarrollo detallado y al mismo tiempo despojado de la acción, logran como efecto misterioso de lectura que todas las palabras y gestos de los personajes logren un especial relieve y significación.

Si es verdad, como más arriba se dijo, que la utilización del modelo estructuralista es una herramienta para conocer los elementos de la narración que se relacionan más específicamente con la lengua como sistema, el resultado de este análisis debería ser recuperar la lógica de las alternativas que las acciones nucleares abren.

De la misma manera que en el análisis de "El halcón", se comenzará por enunciar los núcleos narrativos integrando en los enunciados a los actantes; luego, en la segunda etapa, se utilizará una terminología lo más próxima posible a la de Roland Barthes, en la que las acciones se recubren con enunciados nominales.

Los asesinos entran al restaurante y piden comida.

No encuentran lo que piden y tratan de mal modo a George. Insultan, buscan pelea, amedrentan.

Averiguan quiénes hay en el local.

Ordenan que venga el cocinero.

Dejan a George en el salón y se llevan a Nick y al negro a la cocina.

Anuncian que esperan a Ole Andreson y que lo van a matar.

Lo esperan.

La víctima no llega.

Renuevan la amenaza y parten.

Los prisioneros se liberan.

Se denuncia la amenaza o se toma conciencia de la amenaza.

Resuelven dar aviso.

Nick parte.

Llega a la pensión.

Pregunta por Ole.

Es recibido.

Da aviso.

Ole no reacciona.

Regresa: transmite la reacción.

Nick Adam decide partir.

Es posible reconocer dos grandes secuencias. La primera podría llamarse "tender una trampa"; la segunda, el aviso de la amenaza, "advertencia del peligro".

Son catálisis indudables la entrada de otros dos parroquianos. Su función, diluida como la de toda catálisis, es la de señalar el paso del tiempo durante la espera, lo cual a su vez, va preparando el fracaso de la celada: si Ole no llega a la hora de siempre, es poco probable que venga.

Son informantes la disposición del restaurante, los nombres de los personajes, de la ciudad, de la pensión.

Uno de los rasgos más interesantes de "Los asesinos" es que los indicios que predominan se manifiestan en el nivel del diálogo. Rasgos de la enunciación como el de hablar sobre un tercero en su presencia sin dejarlo intervenir, como lo hacen Al y Max cuando hablan sobre George, el mozo, demuestran una destreza en el manejo de la bravuconería que se ejerce con la palabra, ya que vuelven a George una "cosa" que no puede responder. Ésta es una de las estrategias más sutiles de la interacción dia-

lógica. Otras, más evidentes, son los apelativos, las órdenes, el interrogatorio. El diálogo, por lo tanto, devela que los dos hombres que han llegado son despectivos, bravucones, "psicópatas" aun antes de que se revelen explícitamente como asesinos a sueldo.

La vestimenta puede considerarse al mismo tiempo como un informante de modalidades de vestir de época y como un indicio metafórico: los dos hombres vestidos de la misma manera, como producidos en serie, son "muñequitos asesinos", autómatas. Las armas son indicios de que son efectivamente asesinos profesionales. Pueden considerarse también rasgos indiciales el fatalismo de Ole Andreson, lo lacónico de sus respuestas, lo que dice la dueña de la pensión de su inacción, la connotación de los nombres, el nombre sueco. Otros indicios que requieren conocer la época es la prohibición de vender alcohol de alta gradación, el temor del negro (y la utilización del término para designar a una persona de color) propio de una época y un lugar donde la discriminación racial es fuerte y el peligro de verse culpado después de un tiroteo o una muerte, aun siendo absolutamente inocente, muy alto.

En este análisis se vuelve evidente cómo la extensión que recubre una función puede ser muy prolongada: la función de "amedrentar" abarca todo un diálogo; por otra parte, el mismo fragmento cumple tanto una función nuclear como fuertemente indicial en el sentido de que construye un clima progresivamente intimidante y opresivo, y marca la violencia y falta de escrúpulos de unos en oposición a la indefensión de los trabajadores del restaurante.

Utilizando una terminología más cercana a la que propone Barthes y considerando las secuencias mayores que se integran en un mismo nivel distribucional, "Los asesinos" podría dividirse así:

Celada-espera-fracaso-partida - Amenaza-aviso-fracaso-partida

Ateniéndose rigurosamente al reconocimiento de las unidades funcionales que propone Barthes para este nivel, el análisis termina aquí.

Sería necesario pasar al nivel de los actantes, para integrar estas funciones en el siguiente nivel de sentido: en esa etapa del análisis corresponde-

ría atribuirles a los personajes de "Los asesinos" actancias, es decir redes de acciones que realizan en las primeras o segundas secuencias del relato.

Avanzando un poco más en el análisis de las funciones, lo que llama la atención es la similitud de los finales de las secuencias. Ambas concluyen con una frustración de las acciones. Pero si continuamos un poco más y aventuramos que parte de la desazón o el desconcierto que provoca el relato en la lectura se debe a que contradice los finales canónicos de los cuentos donde el desenlace es fuertemente feliz o desgraciado, ya estamos penetrando en la tradición del cuento, que los estructuralistas de esta época no contemplan.

A pesar de este límite, lo que este nivel de análisis enseña a reconocer y a leer es cómo la tensión que Hemingway logra en los relatos de esta época no reside tanto en la superficie, donde prácticamente no sucede nada, sino en las redes profundas, en la semántica subyacente, que deja la acción tendida pero inconclusa, frustrada.

CAPÍTULO 2

Los recursos del relato

Por Ana Sarchione

Historia, relato, narración

La primera distinción entre dos niveles —uno de la historia, y otro del discurso— que los primeros estructuralistas proponen, es replanteada por Gérard Genette en 1972. Para Genette esta bipartición, en la que se puede reconocer la oposición entre fábula/ tema que habían realizado los formalistas rusos, resulta insuficiente puesto que no da cuenta del proceso narrativo que convierte a la *historia* en *relato*.

En su "Discurso del relato, ensayo de método"¹ Genette distingue tres instancias: la *historia* señala el conjunto de acontecimientos que se cuentan; el *relato*, el discurso oral o escrito que los pone en palabras y la *narración*, el hecho o acción verbal que convierte la historia en relato.

Historia designa una instancia conceptual que no tiene existencia efectiva, constituida por acontecimientos que se organizan en un orden cronológico ideal que jamás podría ser trasladado a la linealidad del relato puesto que, entre otras dificultades, hay sucesos que acontecen simultáneamente a diferentes personajes. La noción de *historia* señala un concepto, no un objeto; designa, según Genette, el significado o contenido narrativo; *relato* señala el discurso pronunciado, el texto concluido, el producto material constituido por signos lingüísticos que conforman un todo signi-

¹ Gérard Genette, *Figuras II*, Barcelona, Lumen, 1989.

ficante, que es también denominado por las teorías de análisis del discurso 'enunciado' o 'texto'. El término *narración* es propuesto para referir "al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce ese acto". En los relatos literarios esta situación narrativa es ficcional, y es esa artificiosidad lo que define a la obra de ficción.²

En los textos narrativos históricos o periodísticos, la historia tiene una existencia previa; es la narración, el acto que produce un ser histórico concreto, la que transforma esa historia en un relato o texto narrativo constituido por palabras. En cambio, en los relatos de ficción, la actividad narrativa, la narración, va desplegando simultáneamente la historia y su relato, tal como ilustra Genette con un cuadro similar al que sigue:

**Los recursos del narrador**

Muchos estudios actuales de narratología aceptan como principio conceptual básico la tríada anterior, que Genette describe en 1972. Los recursos discursivos, que describe separadamente como *tiempo, modo y voz* del relato, son analizados en el "Discurso del relato", que conforma lo sustancial del libro *Figuras III*, como relaciones entre estas tres instancias, es decir, como articulación entre los niveles de la *historia* con el *relato* y del *relato* con la *narración*. Los procedimientos que construyen el sentido en cada texto, cuya dilucidación y análisis es uno de los objetivos

² La narratología estructuralista que, como se dijo, agota sus descripciones en los límites del texto mismo, subraya que, en la lectura de un texto literario narrativo, se presentan dos situaciones de comunicación: una, real, en la que están involucrados un autor real que destina una obra literaria (cuento, novela, etcétera) a un lector o lectores también reales, y una situación comunicativa ficcional que se da en el interior del texto —por la cual un narrador destina un relato a uno o más narratarios— y que está relacionada con las características internas de ese texto. Este tema será ampliado en el apartado "Tiempo de la narración".

de la narratología que nace con el estructuralismo, van a surgir de las posibilidades que esta interrelación genera. Vemos así que se mantiene la concepción de que el sentido del texto se construye a partir de las relaciones entre niveles.

En su "Discurso del relato", Genette elige como objeto de análisis la novela de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, que es considerada una de las obras más significativas de la literatura del siglo XX. Sobre esta extensa novela, que abarca siete partes, va a desarrollar su teoría de la narrativa, a la que en un momento dado también denomina 'poética'. Pero la obra de Proust no es el único texto narrativo que tiene en cuenta. Genette ejemplifica algunos recursos de la narración citando las obras de los escritores más reconocidos de las grandes novelas decimonónicas francesas. Por otra parte, dado que su obra se inserta en una época de auge experimental de la narrativa francesa, también incluye a sus contemporáneos para señalar los desvíos en los recursos que va describiendo.

Como se dijo más arriba, Genette analiza *el tiempo, el modo y la voz* en el relato; para este teórico, todo lo que se puede describir en un texto narrativo aparece en el nivel del relato, en el texto constituido por palabras. Otros teóricos van a dar preeminencia al estudio de los contenidos narrativos, es decir, al nivel de la historia, y otros, a la relación entre el relato y la narración, a la cual llaman *situación narrativa* y que se describirá en el apartado "Tiempo de la narración".

El tiempo del relato

Las categorías que establece Genette en *Figuras III* para el análisis del tiempo en el relato surgen a partir de relaciones entre las tres instancias que antes estableció. En este caso, las relaciones son las que se dan entre *el tiempo de la historia* y *el tiempo del relato* y, por otra parte, entre *el tiempo del relato* y *el tiempo de la narración*.

En relación con las categorías temporales, es necesario advertir que, a pesar de ser Genette quien, por primera vez, postula en los estudios estructuralistas la necesidad de considerar la instancia temporal del presente del enunciador o narrador del relato, no va a analizarla en profundidad

en esta obra. Serán otros teóricos los que completen el análisis de esta instancia o, por el contrario, la critiquen.

Antes de introducirnos en la categorización, conviene exponer la concepción del tiempo del relato que postula en sus obras críticas. Para Genette, los núcleos narrativos de una historia suponen siempre procesos que generan cambios y esta evolución se opera dentro de un lapso. Todo cambio presupone por lo tanto una sucesión en el tiempo, una cronología.³

El orden lineal en que se organizan los textos narrativos tiene que ver con una característica propia de la escritura. Esta linealidad inevitable en la que aparece una palabra detrás de otra, una oración detrás de otra, no se corresponde con una ordenación consecuente de lo temporal. Los hechos que se narran participan de la misma complejidad que los de la vida real y, a menudo, un relato debe dar cuenta de lo que dos o más personajes han realizado simultáneamente. Los acontecimientos de la historia, los hechos que el relato debe contar son, entonces, pluridimensionales y el relato implementa recursos para dar cuenta de esa complejidad temporal de la historia. Por razones metodológicas, se considera al tiempo de la historia como una abstracción en la que los sucesos acontecen en un orden cronológico ideal. El tiempo del relato, a su vez, puede modificar el tiempo ordenado de la historia con alteraciones de diverso tipo, que son las que se exponen más abajo.

Los tecnicismos *tiempo de la historia* y *tiempo del relato* van a designar dos instancias temporales absolutamente distintas: *el tiempo de la historia* está, por definición, ordenado a partir de una secuencialidad lógico causal, mientras que *tiempo del relato* señala la particular organización del tiempo que un discurso narrativo realiza en relación con *el tiempo de la historia*.

Es necesario tener en cuenta, antes de comenzar con los tipos de alteraciones temporales que puede presentar el relato, que son recursos funcionales a la construcción de diversos efectos de sentido. Cada narrador toma decisiones en relación con la presentación de los hechos de la historia de acuerdo con las necesidades del discurso que preten-

³ La definición del tiempo narrativo que formula Genette es claramente inmanente. No existe ninguna referencia a la experiencia temporal extralingüística.

de armar. Por ejemplo, un relato amoroso podría otorgar un despliegue temporal importante a la narración de un beso mientras un relato policial haría una mención apenas incidental de la misma situación o, directamente, lo eludiría.

Las alteraciones en el tiempo del relato que Gérard Genette analiza en *Figuras III* son agrupadas en tres tipos diferentes: distorsiones de *orden*, de *velocidad* y de *frecuencia*.

Orden

Como señala Genette, estas distorsiones tienen que ver con la decisión del narrador de alterar la secuencia cronológica de la historia; en busca de determinados efectos de sentido, el narrador elige armar su discurso adelantando acontecimientos que en la historia suceden después o interrumpiendo el fluir de los hechos con la evocación de otro u otros que sucedieron antes del punto en que ésta se encuentra. Las dos distorsiones de orden son la *analepsis* y la *prolepsis*. El tiempo de este relato primero que se ve así interrumpido por la narración de hechos anteriores o posteriores, será denominado tiempo 'base' del relato. Es, por lo tanto, en ese tiempo donde se insertan las anticipaciones (*prolepsis*) o retrospectivas (*analepsis*). La relación entre el tiempo base y estas interrupciones, que pueden ser más o menos frecuentes y extensas, es una de las variables que el análisis del relato debe establecer.

Genette define la *analepsis* como "toda evocación fuera de tiempo de un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia". Este tipo de alteraciones tiene sus correspondencias en el sistema verbal: generalmente, mientras el tiempo base del relato es el perfecto simple, las *analepsis* están marcadas por el uso del pretérito pluscuamperfecto, aunque también pueden aparecer indicadores temporales que señalen el retroceso del tiempo. En el siguiente fragmento de "Me alquilo para soñar",⁴ de Gabriel García Márquez, la *analepsis* está construida con ambos recursos:

⁴ Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

Era un dato decisivo, porque temí que fuera una mujer inolvidable cuyo nombre verdadero no supe jamás, que usaba un anillo igual en el índice derecho, lo cual era más insólito aún en aquel tiempo. La había conocido treinta y cuatro años antes en Viena, comiendo salchichas con papas hervidas y bebiendo cerveza de barril en una taberna de estudiantes latinos.

La *analepsis* es, entonces, una discordancia retrospectiva, es un segundo relato,⁵ una secuencia de hechos que sucedieron en un tiempo anterior al punto en el cual se encuentra la historia en ese momento y puede estar a cargo del narrador o de cualquiera de los personajes.

Este último es el caso de "La forma de la espada",⁶ de Jorge Luis Borges. En la introducción del cuento, el narrador describe brevemente a un personaje, el inglés de La Colorada, para narrar a continuación las circunstancias en que la crecida de un arroyo lo obligó a hacer noche en esa estancia. Pero durante la cena es el inglés quien cuenta la historia de una traición abominable que había sufrido por parte de un conspirador llamado Moon a quien él le había salvado la vida y protegido. Esta narración es una *analepsis* que se inserta en el tiempo base del relato, tiempo que va transcurriendo con la llegada del personaje Borges y su estadía en la estancia. La *analepsis* lleva el tiempo de lo narrado a 1922, durante una de las conspiraciones en la lucha por la independencia de Irlanda.

Esta *analepsis recupera* —para ajustarnos al sentido estricto del término— datos de hechos que funcionan en el relato como explicación a los desajustes que la conducta del personaje manifiesta. Es un bebedor que cada tanto se encierra en un mirador, de donde "emergía a los dos o tres días como de una batalla o de un vértigo, pálido, trémulo, azorado y tan autoritario como antes. Recuerdo los ojos glaciares, la enérgica flacura, el bigote gris. No se daba con nadie".

De este modo, el relato abre, con los indicios e informantes iniciales en torno a las características del personaje, una incógnita que la *analepsis*

⁵ En el caso de "Me alquilo para soñar", este segundo relato analéptico narra el momento y las circunstancias en que el narrador había conocido a la mujer del anillo que apareció muerta por el maremoto.

⁶ Jorge Luis Borges, "La forma de la espada", en *Artificios, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

constituida por la narración del propio traidor, va a cerrar después.⁷ Este relato del personaje terminará de otorgar sentido al extraño comportamiento del inglés de La Colorada a partir de la vuelta al pasado que justifica o explica sus desequilibrios de conducta. A este recurso se agrega, como se verá más adelante, una anomalía en el modo de enunciación que será la que otorgue un efecto de sentido muy particular al relato.

En el cuento "Flor de cocuyo",⁸ de la portorriqueña Magali García Ramis, un narrador utiliza la segunda persona para contarle a su destinataria o narrataria —la protagonista del cuento, que es una aplicada estudiante universitaria— fragmentos narrativos y reflexiones sobre la historia de Clotilde, una profesora de inglés de la Universidad de Puerto Rico. Las idas y venidas de Clotilde, a quien su marido deposita en el edificio de Humanidades todos los lunes, miércoles y viernes para, unos metros más allá, subir a su auto a la bibliotecaria e irse con ella durante las dos horas que dura la clase, tienen asombrada y atemorizada a la protagonista que ve en Clotilde los rasgos de quien, irremediamente, algún día será. Sin embargo, o precisamente por eso, abre la puerta a sus deseos y concreta un amor puramente físico:

Sí, tú la mirabas pasar todos esos días de tus quinto y sexto semestres universitarios y no podías evitar compararte con ella porque un día tú también ibas a ser gordita y complaciente como Clotilde y porque en oposición a ella tú esperabas el auto que te llevaba por dos horas a estudiar otras cosas por las cuales no te daban créditos universitarios.

Este relato base —la visión de Clotilde, los pensamientos de la estudiante, sus vicisitudes amorosas— es interrumpido por la analepsis que el narrador introduce para contar cómo había conocido la protagonista a su amante Luis, quien no pertenecía al ambiente académico:

⁷ Este segundo relato analéptico constituye, en otro nivel de análisis, un relato enmarcado o relato incluido: el narrador, Borges, cede la palabra al personaje quien cuenta la historia de la traición.

⁸ Magali García Ramis, "Flor de Cocuyo", en *16 cuentos latinoamericanos*, CERLAC / UNESCO, Brasil, 1992.

Luis se presentó en tu vida como si cualquier cosa y tú tomaste su palabra como la de cualquier profesor; tuvo sentido lo que decía y te gustaron las dudas que sembró en ti. ¡Casa de estudios donde se preparaba al hombre y a la mujer a ser seres pensantes, sombras de Ortega y Gasset, torre de marfil y de Clotilde! Lo importante no es aprender datos, sino "sembrar dudas" te dijo Clotilde empolvada y olorosa cuando te dio el curso de Humanidades básico en tu primer año. Y Luis te hizo dudar, te hizo temblar y te hizo dos o tres cosas más que te gustaron y buscaste tiempo en tu semestre para dárselo a él.

Como se ve, esta analepsis organiza una contraposición entre dos mundos: el académico y el que podríamos llamar 'del aprendizaje vital'; construye una explicación de la relación que la protagonista, en la búsqueda de una verdad de otro orden, relacionada con el reconocimiento y el respeto de las pulsiones vitales, sostiene con alguien que no pertenece al ambiente académico. En tanto, el tiempo base tematiza la hipocresía que atraviesa las relaciones afectivas de los personajes del ambiente universitario. La analepsis citada no está construida con el canónico pluscuamperfecto, no obstante, es posible identificarla a partir de los sentidos que el relato va armando.

La *prolepsis* es una alteración en el orden temporal del relato que implica un adelanto, una anticipación de sucesos en relación con los que se narran en el tiempo base. Constituye, en cierta medida, la operación opuesta a la analepsis. La analepsis es retrospectiva mientras que la prolepsis es prospectiva.

En la obra de Gabriel García Márquez aparecen frecuentemente este tipo de anacronías. Su novela *Crónica de una muerte anunciada*⁹ comienza diciendo: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nazar se levantó a las cinco treinta de la mañana".

Narra después, minuciosamente, todos los acontecimientos que se desarrollaron durante ese día absurdo y que culminaron con la muerte de Santiago Nazar, anunciada previamente, por los indecisos asesinos, a todo el pueblo con el objetivo de que alguien detuviera el crimen. Esta muerte es anunciada también por el narrador en la prolepsis que ini-

⁹ Bogotá, La oveja negra, 1981.

cia el relato, con la forma perifrástica de futuro *iban a matar*. Inmediatamente el narrador comienza el relato base con la narración cronológicamente ordenada de los sucesos de ese día. La función de esta prolepsis es, evidentemente, captar la atención sobre los hechos que van a contarse; la anticipación de un suceso de tal magnitud convoca la lectura de lo que sigue.

Es necesario aclarar que la prolepsis implica un adelanto que el relato hace de sucesos que *acontecen efectivamente* en la historia. Por lo tanto, no son prolepsis las premoniciones de la protagonista de "Flor de cocuyo" en relación con su futuro como académica de la universidad donde estudia, como tampoco lo son los sueños o esperanzas que pueda tener cualquier personaje si éstos no pertenecen a las acciones de la historia. Tampoco las amenazas o promesas que un personaje pueda hacer a otro constituyen relatos prolépticos incluso en el caso de que se cumplieran. Ese cumplimiento de la promesa podría ubicarse en el relato dentro del tiempo base o relatarse con cualquiera de los recursos de orden sin que por ello la promesa se convierta en prolepsis. En el mismo sentido, no constituyen analepsis todas las narraciones que utilizan el tiempo pasado, o incluso el pluscuamperfecto; es preciso recordar que el tiempo canónico del relato es el pasado, se relatan hechos que supuestamente ya sucedieron, pero ese relato puede o no incluir analepsis en su desarrollo temporal.

Velocidad

Genette considera que esta alteración es más difícil de identificar que las de orden. En el análisis de la velocidad, los dos tiempos de referencia son, una vez más, el tiempo de la *historia* y el tiempo que el *relato* le adjudica al lapso temporal que ha constituido como objeto, ya que el narrador puede apurar la referencia a sucesos que han acontecido durante diez años con unas pocas frases o demorar la narración de una acción fugaz durante una página entera. En muchas novelas y cuentos decimonónicos podemos leer: "durante seis meses pasearon por Rusia", o simplemente "muchos años después", fórmula que sirve para resumir o elidir, según los casos, lapsos extensos de tiempo de los que el narrador no desea dar cuenta. También resume los hechos acontecidos el clásico remate de los cuen-

tos maravillosos infantiles "vivieron felices muchos años". En cambio, en una novela objetivista, o en un relato experimental, la simple acción de servirse un café puede demorarse varias páginas.

Como es evidente, en la mayoría de los textos narrativos ficcionales hay una duración del tiempo del relato que no se ciñe a lo que se supone que duran los hechos en la historia. Genette propone analizar esta relación comparando el lapso temporal al que alude la historia —o sea, el tiempo que esos hechos podrían demorar en la vida real— y la cantidad de espacio físico —páginas, renglones o palabras— que el relato le adjudica a dicho lapso.

Este tipo de disparidad entre la velocidad del tiempo de la historia y el del relato da lugar a cuatro clases de alteraciones de duración: *escena*, *pausa*, *resumen* y *elipsis*. Como se verá a continuación, estas alteraciones son recursos que contribuyen a construir el ritmo narrativo, tienen que ver con el grado de agilidad o lentitud del relato: las *pausas descriptivas* contribuyen a un relato moroso, mientras que el *resumen* y la *elipsis* generan textos donde predomina la acción.

En la *escena*, el tiempo del relato es casi igual al tiempo de la historia. El término 'escena', propio de los textos dramáticos y también de los guiones, se relaciona de inmediato con el diálogo de personajes, que constituye el ejemplo más adecuado aunque no sea el único. La escena parece desarrollar la historia que se narra ante nuestros ojos, con la velocidad o lentitud que tendría si sucediera realmente. El tiempo del relato es en estos casos casi igual al de la supuesta duración de los hechos en la historia. "Los asesinos", de Hemingway, analizado en el capítulo I, utiliza extensamente este recurso:

La puerta del restaurante Henry se abrió y entraron dos hombres, que se sentaron ante el mostrador.

—¿Qué les sirvo? —preguntó George.

—No sé —contestó uno de ellos—. ¿Qué quieres comer, Al?

—No sé —dijo Al—. No sé lo que quiero comer.

Afuera aumentaba la oscuridad. Las luces de la calle se veían por la ventana. Los hombres sentados ante el mostrador leían el menú. Desde el otro lado del mostrador, Nick Adams los miraba. Cuando entraron, estaba hablando con George.

—Una costilla de cerdo con puré de patatas y de manzanas —dijo el primer hombre.

—Eso no está listo todavía.

—¿Y para qué demonios lo pone en la lista?

—Ése es el menú de la comida que empieza a servirse a las seis —explicó George.

En la *pausa*, los hechos de la historia están detenidos. El relato multiplica los indicios de lugar o de tiempo, o merodea en la caracterización de algún personaje, mientras los sucesos de la historia se interrumpen en una ausencia de acontecimientos. Estas pausas son casi siempre descriptivas, aunque es necesario aclarar que no toda descripción implica una pausa. La *pausa* es, para Genette, el tipo de "descripciones que emprende el narrador deteniendo la acción e interrumpiendo la duración de la historia". Así, puede haber pausas evaluativas en las que el narrador interrumpe el relato de acciones para reflexionar sobre lo que narra o para producir cualquier tipo de consideración.

En "La espera"¹⁰ de Jorge Luis Borges, un hombre que se hace llamar Villari llega a una casa de pensión en un barrio "del Noroeste". Sólo sale esporádicamente y con extrema cautela. Tiene sueños extraños de persecuciones, evidentemente huye de alguien. Después de un tiempo, el verdadero Villari y otro hombre llegan a su cuarto y lo matan.

En este relato, una pausa descriptiva muy señalada es la que comienza cuando se representa la pieza donde va a vivir Villari cuando llega al barrio, con su empapelado y mobiliario:

La cama era de hierro, que el artífice había deformado en curvas fantásticas, figurando ramas y pámpanos; había, asimismo, un alto ropero de pino, una mesa de luz, un estante con libros a ras del suelo, dos sillas desparejas y un lavatorio con su palangana, su jarra, su jabonera y un bote de vidrio turbio. Un mapa de la provincia de Buenos Aires y un crucifijo adornaban las paredes; el papel era carmesí, con grandes pavos reales repetidos, de cola desplegada. La única puerta daba al patio.

En cambio, la visión del barrio que tiene Villari a su llegada es más pró-

¹⁰ Jorge Luis Borges, "La espera", en *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

xima a la acción. Esta primera descripción del barrio incluye la reflexión y evaluación del personaje en relación con lo que ve:

El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste. No habían dado las nueve de la mañana; el hombre notó con aprobación los manchados plátanos, el cuadrado de tierra al pie de cada uno, las decentes casas de balconcito, la farmacia contigua, los desvaídos rombos de la pinturería y ferretería. Un largo y ciego paredón de hospital cerraba la acera de enfrente; el sol reverberaba, más lejos, en unos invernáculos. El hombre pensó que esas cosas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños) serían con el tiempo, si Dios quisiera, invariables, necesarias y familiares. En la vidriera de la farmacia se leía en letras de loza: Breslauer, los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos. Mejor así, el hombre prefería no alternar con gente de su sangre.

Como ya se dijo, ciertas pausas reflexivas están más cercanas al comentario o a la evaluación de lo que se está contando y, en ese sentido, quedan fuera de los contenidos narrativos, de la historia. Es el caso de las reflexiones metadiscursivas del narrador en "Diario para un cuento", de Julio Cortázar,¹¹ cuando refiere las dificultades que la escritura de ese texto le causa: "Lo que es peor, me cansa releer para encontrar una ilación; y además esto no es el cuento".

En "Los asesinos"¹² de Ernest Hemingway, a pesar de que el relato avanza con el ritmo constante de la escena, puesto que predomina el diálogo, aparecen algunas brevísimas pausas en las que se caracteriza a los personajes: "... Era aproximadamente de la misma estatura que Al. Sus caras eran distintas, pero vestían como mellizos. Ambos llevaban abrigos demasiado ajustados para su cuerpo. Estaban inclinados hacia delante con los codos sobre el mostrador".

La duración del relato en el *resumen* es menor a la que los hechos tienen en la historia. Implica una condensación del tiempo y su efecto se percibe en la velocidad con que la historia puede avanzar, a menudo varios años en unos pocos renglones.

¹¹ Julio Cortázar, *Cuentos Completos/2*, Madrid, Alfaguara-Santillana, 1994.

¹² Ernest Hemingway, op. cit.

En el cuento de Cortázar citado más arriba, el ritmo narrativo cambia abruptamente al final; el narrador, después de una relación afectiva con una prostituta llamada Anabel, que se desarrolla durante casi todo el relato —conocimiento, escritura de las cartas a su novio marino, inicio del vínculo, complicación con el asesinato de otra prostituta, escape del narrador con su novia a Necochea, y otros sucesos—, decide viajar a París donde finalmente se queda a vivir. Mientras el relato de los primeros acontecimientos de la historia se despliega minuciosamente, este último es objeto de un resumen al que le dedica algo menos que una escueta oración: "... y en esos meses se me dio el juego de venirme a Europa por un tiempo, y al final me fui quedando, me fui aquerenciando hasta ahora, hasta el pelo canoso, esta diabetes que me acorrala en el departamento, estos recuerdos".

Lo que se está contando casi terminó, los protagonistas se han separado, el sentido que el texto construye con este resumen tiene que ver con las dificultades del narrador-personaje para comprender los verdaderos motivos de sus actos y, en consecuencia, con la importancia que les da a los hechos. Lo que a él le parece azaroso es percibido por el lector como una huida, y su relato, como la forma de esa negación. Esta dificultad del personaje para darse cuenta de lo que verdaderamente le está pasando, está trabajada también con el recurso del punto de vista, que será analizado en el capítulo siguiente.

El resumen citado da cuenta de que la distancia del narrador en relación con los hechos es doble: temporal, porque los sucesos han acontecido en la década del cuarenta en Buenos Aires mientras la enunciación se realiza en 1982, y espacial, porque el narrador se ha ido a vivir a Europa.

La *elipsis*, última alteración de la velocidad, es un recurso que implica la ausencia de relato. Este recurso silencia o evita la narración de acontecimientos que evidentemente han tenido lugar en la historia pero que no se narran.

En algunos casos, las elipsis se explicitan: se informa que hubo un tramo de los contenidos narrativos que se omitió. Genette sostiene que este tipo de elipsis se acerca a los resúmenes rápidos en los que la velocidad no es totalmente igual a cero. Estas elipsis aparecen con fórmulas tales como "después de dos años" o "en la primavera siguiente".

Siempre implica acciones que el lector recupera a partir de la lectura de las consecuencias.

El cuento "El cautivo",¹³ de Jorge Luis Borges, tiene un ritmo narrativo próximo al resumen en el relato de la historia de un niño que desapareció después de un malón y al que buscaron sin resultado. Muchos años después fue recuperado, pero el niño ya era un indio y, finalmente, volvió al desierto. El narrador se interroga sobre los sentimientos de ese indio al enfrentarse con la casa de su niñez y con sus padres y, como lo que el relato hace es reflexionar sobre ese choque de civilizaciones en la conciencia del personaje, elide la narración del encuentro entre los padres y el hijo recuperado.

En pocas líneas, el relato cuenta que, al cabo de los años, alguien les habló a los padres de un indio de ojos celestes que bien podría ser su hijo. El narrador continúa: "Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo".

Esta elisión es significativa de las intenciones del narrador. Elige contar la recuperación como suceso, pero no necesita abundar en los detalles del reencuentro, y por eso, elide el relato de esos acontecimientos.

Las elipsis que implican lagunas mayores de temporalidad, que quiebran la continuidad del relato con una interrupción muy extensa de tiempo, son más comunes en las novelas, que son más caudalosas y por lo tanto llevan a sintetizar o pasar por alto lo que no es significativo —son las elipsis que Genette llama implícitas. En este caso extremo la elipsis pediría al lector una hipótesis sencilla sobre acontecimientos que debieron suceder pero que no se narran porque no interesan. En un cuento, en cambio, la elipsis se utiliza generalmente con una marcada intencionalidad estética, como cuando lo elidido se insinúa como una revelación o un dato que debe descifrar el lector. En el caso del relato de Borges, la elisión en la que el narrador dice que "no sabe" del todo algo que cuenta se relaciona con su concepción de la narración como algo que ya se narró antes. Para Borges, todo relato es 'otra versión': "En Junín o Tapalqué refieren la historia", comienza diciendo el narrador de "El cautivo" mientras introduce la primera imprecisión, propia de las versiones.

¹³ Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Una cuestión que debe ser tenida en cuenta para la interpretación de las elipsis narrativas es la de la importancia que el narrador otorga a los acontecimientos que relata, en la mayoría de los relatos hay acontecimientos que el narrador elige representar y otros que da como presupuestos. Este último es el caso de "La espera" de Borges, relato en el que se ha elidido una acción inicial, probablemente una traición o un asesinato por parte del perseguido. Si todo se narrase, como se dice frecuentemente, el mapa sería tan extenso como el territorio.

Frecuencia

Genette llama *frecuencia narrativa* a la relación entre la cantidad de veces que un dato aparece en el discurso y las veces que sucede en la historia. Un hecho único, pero significativo, puede ser narrado varias veces en un relato; el ejemplo más ilustrativo es el del crimen que en una novela policial es narrado por cada uno de los implicados; pero en el polo opuesto también es posible que un hecho que se repite, pero sucede cada vez en su unicidad como el levantarse del Sol, sea narrado una sola vez. Son estas variaciones las que Genette clasifica en tres categorías de frecuencia como: *relato singulativo*, *relato repetitivo* y *relato iterativo*.

El relato singulativo es el que predomina en la mayoría de las narraciones; es un enunciado narrativo que da cuenta una sola vez de un hecho singular. Obviamente, es el tipo de frecuencia que predomina en la mayoría de los relatos. Las acciones suceden, en términos generales, una vez y de esa manera se las narra. El comienzo de "La espera",¹⁴ de Jorge Luis Borges, incluye, como recurso de velocidad, una pausa descriptiva, pero la frecuencia es singulativa porque la llegada que narra no será retomada por el relato.

La frecuencia singulativa no es exactamente la que narra un acontecimiento único, sino una paridad en relación con las veces en que un hecho se produce en la historia y el número de veces en que el relato lo toma a su cargo. Hay acciones que, a veces, se repiten en las historias y puede suceder que el relato dé cuenta de ello con un enunciado por cada vez que sucede; éstos serían, también, casos de relato singulativo.

¹⁴ Jorge Luis Borges, op. cit.

La narración reiterada de un hecho que en la historia sucede solamente una vez es denominada *repetitiva* en la clasificación de Genette. Este recurso de insistencia tiene, en general, el objetivo de atribuir una especial significación al acontecimiento narrado.

En la novela *El limonero real*,¹⁵ del escritor argentino Juan José Saer, el enunciado inicial: "Amanece y ya está con los ojos abiertos" se repite en cada una de las nueve partes que componen la obra y, sin embargo, lo que se narra es un único amanecer del día de fin de año. No sólo este enunciado narrativo se reitera, sino que se vuelven a narrar las mismas acciones que siempre son los hechos que realizan los personajes en ese mismo día aunque cada relato utiliza diferentes tiempos verbales. Un significado que se ha atribuido a la repetición en *El limonero real* es que subraya la visión de un mundo en el que los personajes, habitantes de la ribera del Paraná, se mueven en un tiempo cíclico, pautado por la sucesión de las estaciones y el ritmo de las épocas de pesca o de cosecha o de las frecuentes inundaciones. El tiempo está regido por las reiteraciones cíclicas de la naturaleza, no es el tiempo de las ciudades. Es por eso que crea la ilusión del detenimiento, así como las vidas de esos personajes estancados en un presente sin salida.

El relato en un único enunciado de un hecho que se repite en la historia se denomina *iteración*; se manifiesta generalmente con el tiempo verbal del pretérito imperfecto y con la utilización de verbos como *soler* o *acostumbrar*, en construcciones tales como: "Tomaba la ruta del sur para llegar antes del amanecer" o "solíamos despertarnos sobresaltados por el menor ruido". La utilización de este recurso es frecuente en los detenimientos narrativos, en la descripción y también en el resumen en relación con la duración temporal. Aparece acompañado por construcciones adverbiales que modalizan la repetición, como por ejemplo, "casi siempre", "a menudo", "cada diez minutos".

En "La espera", la iteración ayuda a construir la rutina cotidiana de un tiempo monótono, lento, que parece no avanzar y que, finalmente, se revela como el tiempo que llevó la espera de los asesinos de los

¹⁵ Saer, Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

cuales el personaje había creído huir. La ambigüedad del protagonista aparece en la paradoja de esa reclusión que intenta para esconderse de quienes lo buscan mientras, por otra parte, no se mueve de ese sitio: los espera.

El señor Villari, al principio, no dejaba la casa; cumplidas unas cuantas semanas, dio en salir un rato, al oscurecer.

(...) leía con borrosa esperanza una de las secciones del diario. De tarde, arribaba a la puerta una de las sillas y mateaba con seriedad, puestos los ojos en la enredadera del muro de la inmediata casa de altos.

La contraposición entre estos dos tipos de frecuencia —la iterativa y la singulativa— construye, en "Flor de cocuyo" una oposición entre los mandatos del 'deber ser' relacionados con la vida académica, y la aceptación de la atracción sexual más allá de los prejuicios de clase cultural. El relato de las infidelidades del marido de Clotilde es iterativo, como si lo que se cuenta sucediera una y otra vez, hasta el hartazgo, atravesando las generaciones:

Y tú la veías bajar del auto amarillo chatarra de su marido y subir las escaleras del edificio de Humanidades, maletín en mano, mientras todos se miraban con malicia en los ojos porque sabían que al dar la vuelta el carro con el marido de Clotilde adentro, se detendría frente a la Biblioteca y allí se montaría la jamoncita bibliotecaria flaca (quién lo hubiera dicho), mosquita muerta (del agua mansa líbreme Dios) y no volverían hasta dos horas más tarde todos los lunes, miércoles y viernes mientras Clotilde daba sus dos clases matutinas de inglés 121, inglés 315.

Y, a continuación, el relato toma la frecuencia singulativa para narrar la historia de la universitaria con su amante, y relatar las cosas que suceden sólo una vez: "Él te vio venir y se preparó. Se secó el sudor de las manos en los muslos, enganchó el pie derecho en el pretil que tenía detrás y te miró".

Tiempo de la narración

Los relatos canónicos implican generalmente, en relación con la historia que cuentan, una temporalidad concluida, cerrada; los acontecimientos que se narran ya han tenido lugar, han sucedido en el pasado inmediato o lejano y por eso pueden narrarse. Aunque este rasgo vale para cualquier tipo de relato como el histórico, el periodístico, el cotidiano o el literario, en la narrativa contemporánea es contradicho. La subversión va desde textos que son narrados en presente, como la novela ya citada de Juan José Saer, *El limonero real*, hasta la utilización del diario íntimo o de la narración epistolar en los que se supone que los hechos van sucediendo a medida que se narran. También es necesario consignar que existen relatos en futuro, de tipo premonitorio, como los relatos de los oráculos proféticos de la antigüedad.

Pero el tiempo del relato no es la única instancia temporal del texto. Como se dijo antes, la narración o enunciación ficcional tiene su propia temporalidad. A menudo aparece la voz del narrador evaluando lo que cuenta, estableciendo comparaciones o reflexionando sobre su propia condición de narrador de esa historia y las dificultades que esto le acarrea. Este tiempo del narrador es en realidad el presente de la enunciación ficcional, el tiempo en que el acto de narrar se lleva a cabo.

Esta situación narrativa, que es el acto a través del cual un sujeto ficticio se hace cargo de enunciar un relato a otro —u otros— sujetos, también ficticios, desarrolla una instancia temporal diferente de la del tiempo del relato. Es necesario recordar aquí, en el caso de los textos narrativos literarios, que este sujeto que toma a su cargo la enunciación produce un acto verbal ficcional que es el relato mismo. Este acto verbal, entonces, tiene su propia dimensión temporal, el tiempo de la narración, diferente de la instancia del tiempo del relato, que es la que Gérard Genette analiza en *Figuras III* y cuyas categorizaciones acaban de ser referidas.

La situación narrativa ficcional, que supone la donación de un relato por parte de un narrador a un auditorio o lectores, puede ser evidente o no. Por ejemplo, en "El halcón",¹⁶ que es un relato tradicional, como en la mayoría de los relatos clásicos, el narrador y el destinatario del relato no

¹⁶ Giovanni Boccaccio, op. cit.

son representados. El relato sucede, como si los hechos aparecieran de manera casi espontánea ante nuestros ojos, y su narrador en ningún momento se señala a sí mismo; no hay posibilidad de identificarlo a partir de un pronombre ni de un deíctico.

En muchas narraciones contemporáneas, en cambio, la situación narrativa es evidente; aun si el narrador no participa de la historia que cuenta, se manifiesta ya sea porque se representa narrando —el ejemplo ya citado de Borges en "El cautivo" cuando dice: "no quiero inventar lo que no sé" o porque deja marcas en el texto que dan cuenta de su actividad.

Este último caso sucede en un relato de Rodolfo Walsh: el narrador de "Irlandeses detrás de un gato"¹⁷ no da ninguna señal de sí hasta avanzado el relato, cuando los chicos irlandeses pupilos en el colegio por fin cercan al Gato —el alumno nuevo que se ha rehusado a pelear en consideración a la superioridad numérica del adversario y ha logrado esquivarlos con habilidad felina—. Entonces, cuando el Gato araña a uno de ellos y huye con un salto formidable, aparece súbitamente el narrador y exclama: "¡Fogoso gato! ¡Tu terrible desafío aún vibra en mi memoria, porque yo era uno de ellos!"

Desde el punto de vista de la temporalidad, con esta exclamación se instaura la lejanía entre la instancia narrativa de un narrador adulto que es el que está narrando y el tiempo del relato, que es el de la infancia en el colegio y que se va construyendo a medida que se desenvuelve la historia entre esos chicos y el Gato. La fuerza exclamativa de la invocación subraya la distancia, al mismo tiempo espacial y temporal, que existe y que el mensaje supuestamente atravesaría.

El tiempo de la narración como instancia diferente de la del tiempo de lo narrado se hace más evidente aun en "Diario para un cuento" de Cortázar, relato que ubica al narrador escribiendo en París, durante el mes de febrero de 1982, mientras los sucesos que trata de contar se ubican en el Buenos Aires de la década del cuarenta. El proceso de composición del cuento se exhibe mediante la escritura del diario, verdadero proto-

¹⁷ Rodolfo Walsh, "Irlandeses detrás de un gato", en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, de la Flor, 1986.

colo que refleja los debates internos del narrador-escritor para la creación del relato.¹⁸

A partir del siglo XX aparecen a menudo entremezclados en el discurso de ficción este tiempo del relato que despliega la historia ante los ojos del lector y el tiempo de la narración que introduce reflexiones diversas sobre el acto de narrar o evaluaciones del narrador sobre lo que está narrando. Este procedimiento tiene directa relación con el auge de la literatura metadiscursiva, que generó una escritura que se problematiza y autorrefiere, que exhibe sus recursos en un juego cuya referencia ya no es únicamente la historia que se cuenta sino, a menudo, el proceso mismo de la escritura del texto, la situación del narrador, la rebelión de los personajes hacia el autor y otros. El siglo XX instala en las obras literarias la propia literatura como tema.

Análisis de la temporalidad en "Es que somos muy pobres",¹⁹ de Juan Rulfo

El escritor mejicano Juan Rulfo (1918-1986) tomó la vida de los campesinos pobres de su tierra como tema recurrente de su literatura; un mundo violento y desgarrado que él conocía de cerca y al que supo describir en sus textos narrativos donde se mezclan el dolor y la poesía. Su libro de cuentos *El llano en llamas*, de 1953, al cual pertenece el relato "Es que somos muy pobres", precede en dos años la aparición de su novela *Pedro Páramo*.

Este cuento narra las consecuencias catastróficas que tiene una inundación para una familia campesina. En esta familia, las dos hijas mayores se han dedicado a la prostitución y el padre las ha echado del hogar. Tanto el padre como la madre y el hijo menor temen que Tacha, la tercera hija mujer de la pareja, que acaba de cumplir doce años, se prostituya como sus hermanas. Para su santo, el padre le ha regalado una vaca a Tacha por-

¹⁸ El capítulo sobre 'voz' retomará este tema, puesto que la situación narrativa —objeto de análisis en ese capítulo— es una instancia cuya temporalidad se identifica con el tiempo de la narración.

¹⁹ Juan Rulfo, "Es que somos muy pobres", en *El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1953.

que piensa que si tiene ese capital, alguien va a estar dispuesto a casarse con ella, y así va a evitar que repita el destino de las dos mayores. A esa vaca, que ya ha tenido un ternero, la arrastra la creciente del río.

El tratamiento de la temporalidad es un recurso muy significativo²⁰ en la construcción de este cuento por los efectos de sentido que crea. El niño de la familia, que es el narrador, comienza su relato cuando la inundación ya está aconteciendo:

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de aguas, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

La utilización del tiempo presente en este relato genera un efecto teatral, como de escena, reforzado por la frase inicial, "aquí todo va de mal en peor". Esta representación se enfatiza por el hecho de que los acontecimientos del presente desde el cual se enuncia la historia son, en realidad, muy pocos porque abarcan únicamente al chico que mira el río desde una barranca mientras abraza a su hermana que llora en la pérdida de la vaca su temida pérdida. El tiempo base aparece únicamente en este presente con que abre el cuento y se retoma en el final, cuando el relato ubica espacialmente la situación de enunciación: el niño está con su hermana mirando el agua desbordada y relata la lamentación de Tacha sobre su pecho, "inundada en llanto" en una última imagen que asimila el fenómeno de la naturaleza a la manifestación de los sentimientos del personaje:

Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más

²⁰ También es muy significativo en este cuento el procedimiento de la focalización que se abordará en el capítulo siguiente.

ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo.

En la minuciosa construcción de la temporalidad que urde Juan Ruifo para este relato, los recuerdos inmediatos o lejanos que el chico tiene diseñan un mosaico de instantes en el que cada fragmento contribuye a la construcción del sentido: esta familia ha ido empobreciéndose y, a pesar de sus intentos por burlar la miseria, están cayendo en ella y eso les genera una angustiosa preocupación. El narrador organiza sus recuerdos en un relato impotente que devela la verdadera dimensión de la tragedia, las consecuencias terribles que, para esa familia en el límite de la pobreza, tiene el azote de la crecida.

Las analepsis recuperan algunos acontecimientos del pasado inmediato —como la pérdida de la cosecha de cebada cuando comienza la lluvia o la muerte de la tía Jacinta y otros, más lejanos, como la prostitución de las hermanas— que le confieren al momento presente que viven el chico y su familia un tinte dramático, desesperanzado, sin salida. Desde ese presente, tiempo base con el que comienza la narración, se organiza la temporalidad de lo que se narra; el relato va hacia el pasado en tres tipos de analepsis distintas que generan diferentes efectos de sentido:

Las analepsis que retroceden hacia el pasado inmediato, tienen que ver con el ciclo de la naturaleza, como la muerte de la tía, la pérdida de la cosecha de cebada o la muerte de la vaca:

La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de aguas, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

[Allí fue donde supimos que] el río se había llevado a la Serpentina, la vaca esa que era de mi hermana Tacha porque mi papá se la regaló para el día de su cumpleaños y que tenía una oreja blanca y otra colorada y muy bonitos ojos.

Otras, más lejanas, abarcan los acontecimientos de lo familiar: la prostitución de las hermanas, la expulsión de que el padre las hace objeto:

Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas.

Entonces mi papá las corrió a las dos. Primero les aguantó todo lo que pudo; pero más tarde ya no pudo aguantarlas más y les dio carrera para la calle. Ellas se fueron para Ayutla o no sé para dónde; pero andan de pirujas.

Al tercer tipo de analepsis pertenece la que recupera acontecimientos del pasado más remoto y sondea en la historia familiar a través de los dichos de la madre, que sirven para mostrar que, como dice el narrador en el comienzo, "aquí todo va de mal en peor"; la familia ha conocido tiempos mejores pero, con el avance de la miseria, se ha ido quebrando la dignidad:

Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas tuyas aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda. Le da vuelta a todos sus recuerdos y no ve claro dónde estuvo su mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma mala costumbre. No se acuerda. Y cada vez que piensa en ellas, llora y dice: "Que Dios las ampare a las dos".

Otro de los recursos temporales muy utilizado en el cuento es la pausa descriptiva. Se trata de pausas porque la acción central del cuento —la pérdida y sus consecuencias— no avanza; pero como son descripciones muy dinámicas, no se las reconoce en la primera lectura como tales.

Estas pausas describen algunos acontecimientos que son los que despliega la naturaleza; su dinamismo manifiesta la furia de los elementos a la que el hombre está sometido. El efecto de sentido que construyen estas pausas contrapuestas a la impotencia de los personajes parece evidenciar que lo único activo en el mundo narrado es la naturaleza, que con su furia

relega a los hombres y los convierte en atónitos observadores de la tragedia. En el fragmento que sigue, es significativo que "el aguacero" sea el sujeto activo de la oración, lo cual le otorga casi las mismas atribuciones que a un personaje:

Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de aguas, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo

[Cuando me levanté], la mañana estaba llena de nublazones y parecía que había seguido lloviendo sin parar. Se notaba en que el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca. Se olía, como se huele una quemazón, el olor a podrido del agua revuelta.

Después nos subimos por la barranca, porque queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un gran ruidal y sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada

Estos elementos en actividad de la naturaleza son los que dan dinamismo a estas pausas que no parecen tales. De estos sucesos naturales depende la suerte y la vida de los personajes. También lo imperativo de la situación en que se ven arrinconados los personajes —como muestra la primera de las tres citas anteriores— es un elemento que otorga dinamismo.

Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura y que pasa ya muy por encima de donde debe estar el puente. Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos viendo la cosa aquella.

Es necesario señalar que, cuando los fenómenos de la naturaleza ponen en movimiento reacciones de los personajes, por más inútiles que éstas resulten, la acción avanza y se suspende la pausa. Este avance de la historia está confiado en el relato a los fragmentos analépticos, las pocas acciones se ubican en un tiempo ya pasado, el presente es sólo inmovilidad y preocupación. Dentro del tiempo de la inundación, algún personaje secundario ejecuta actos meramente paliativos, que no logran revertir la dimensión trágica de los acontecimientos: "La Tambora iba y venía caminan-

do por lo que era ya un pedazo de río, echando a la calle sus gallinas para que se fueran a esconder a algún lugar donde no les llegara la corriente”.

El uso de los recursos temporales y de las formas verbales en los que se manifiestan son seleccionados con mucha precisión: el tiempo base del relato se configura en tiempo presente, “aquí todo va de mal en peor” y, en consecuencia, las analepsis se arman en pretérito perfecto simple, rara vez en pluscuamperfecto:

El río comenzó a crecer hace tres noches, a eso de la madrugada. Yo estaba muy dormido y, sin embargo, el estruendo que traía el río al arrastrarse me hizo despertar en seguida y pegar el brinco de la cama con mi cobija en la mano, como si hubiera creído que se estaba derrumbando el techo de mi casa. Pero después me volví a dormir, porque reconocí el sonido del río y porque ese sonido se fue haciendo igual hasta traerme otra vez el sueño.

En relación con la frecuencia de los relatos analépticos en el cuento, la narración de la prostitución de las hermanas y del repudio del padre abarcan dos párrafos retrospectivos de esta breve historia. Se utiliza un relato iterativo para relatar esta caída de las hermanas:

Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chillidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, cada una con un hombre trepado encima.

En cambio el repudio, en tanto que uno y único, es confiado a un relato igualmente analéptico, pero singulativo: “Entonces mi papá las corrió a las dos. Primero les aguantó todo lo que pudo; pero más tarde ya no pudo aguantarlas más y les dio carrera para la calle. Ellas se fueron para Ayutla o no sé para dónde; pero andan de pirujas”.

Por otra parte, la mortificación del padre por la probable prostitución de la hermana pequeña da lugar a un resumen muy breve por el cual se narra la inevitable entrada en la adolescencia de Tacha. El narrador dice: “Pero mi papá alega que aquello ya no tiene remedio. La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya

tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención”.

Y a continuación le cede la palabra al personaje del padre, en la escena más evidente del texto: “—Sí —dice—, le llenará los ojos a cualquiera donde quiera que la vean. Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal”.

Este relato del niño pone de manifiesto toda la tragedia de la pobreza, cuyas víctimas están a menudo atadas a las contingencias del clima o a posibilidades límite, como la de tener o no un animal. El presente dramático de la inundación va armando a través de sucesivas rememoraciones este pequeño mundo familiar signado por el temido quiebre de la dignidad. En medio de todo esto, sin embargo, asoma una posibilidad minúscula que permite sostener alguna esperanza: nadie encuentra el ternero de la vaca, pero tampoco nadie confirma que se ha ahogado. El relato deja abierta esta ilusión:

Yo le pregunté a un señor que vio cuando la arrastraba el río si no había visto también al becerrito que andaba con ella. Pero el hombre dijo que no sabía si lo había visto. Sólo dijo que la vaca manchada pasó patas arriba muy cerquita de donde él estaba y que allí dio una voltereta y luego no volvió a ver ni los cuernos ni las patas ni ninguna señal de vaca. Por el río rodaban muchos troncos de árboles con todo y raíces y él estaba muy ocupado en sacar leña, de modo que no podía fijarse si eran animales o troncos lo que arrastraba.

La destreza narrativa en el manejo de los recursos temporales arma un relato complejo en el que la representación de la naturaleza, a través de las pausas descriptivas activas, organiza una dinámica dentro de la cual las acciones más importantes, las que verdaderamente mueven el relato son las que realiza la inundación, en tanto que los personajes, inermes ante su fuerza, sólo pueden temer el futuro, que presienten como la repetición y el agravamiento de lo que ya les sucedió.

Situación paradójica: una naturaleza activa, siempre amenazante y los hombres en una pasividad inerme, sin poder hacer nada para defenderse de su furia. Sobrevolando todo, como negro pájaro carroñero, la injusticia sin par de la miseria.

CAPÍTULO 3 La mirada en el relato

Por Ana Sarchione

En "Las categorías del relato literario", Tzvetan Todorov utiliza la denominación 'aspecto'¹ con el sentido etimológico de 'mirada' y elabora una primera descripción de este recurso discursivo. "Al leer una obra de ficción —dice Todorov— no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe; al mismo tiempo percibimos, aunque de otra manera, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta."

Teóricos de la narración han utilizado los términos 'punto de vista' y 'perspectiva narrativa' para designar la regulación de la información que se deriva de la ubicación del foco en el relato. Aunque estos trabajos críticos, que se sucedieron desde que Henry James² planteó por primera vez la cuestión de la conciencia en la que se reflejan los acontecimientos, llegaron a distinciones tan acertadas como la que expone Todorov siguiendo al crítico Jean Pouillon, la mayoría cae en una confusión entre el aspecto y la voz, es decir entre quién mira —quién percibe— y quién habla —narra— en un relato.

¹ "Aspecto" viene del latín *aspectus*, que significa acción de mirar, mirada, horizonte visual, perspectiva. En el diccionario de María Moliner, el término "aspecto" es definido como la manera de presentarse una cosa, una persona, un asunto a la vista o a la consideración causando cierta impresión.

² Henry James, Prólogo a *La princesa Casamassina*, Barcelona, Planeta, 1979.

El concepto de focalización

Ésta es la razón que lleva a Gérard Genette, y más adelante a la narratóloga Mieke Bal,³ a utilizar el término 'focalización', que aparece como más técnico y por lo tanto más alejado de la metáfora personalizadora. Sin embargo, la focalización tiene una implicancia mucho más amplia que la de una técnica de la fotografía o del cine.

Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta 'concepción'. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos 'reales' o de acontecimientos prefabricados. Es posible intentar dar un cuadro 'objetivo' de los hechos. Pero ¿qué supone eso? Un intento de presentar sólo lo que se ve o lo que se percibe de alguna otra forma. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor; un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción. Cuando los indios de Centroamérica vieron jinetes por primera vez, no vieron lo mismo que nosotros cuando observamos a gente cabalgando. Vieron monstruos gigantescos, con cabezas humanas y cuatro patas. Tenían que ser dioses. La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros.⁴

En los relatos contemporáneos, es frecuente que el narrador desarrolle su narración poniendo en juego diversos recursos que alteran la temporalidad del relato —como se vio en el capítulo anterior— o autoimponiéndose restricciones al campo perceptivo, con selecciones de información en su narración. Este último procedimiento establece una diferencia fundamental en relación con lo que la tradición denominaba omnisciencia.

³ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁴ Mieke Bal, op. cit., p. 107.

La *focalización* es definida por Mieke Bal como la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan, entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe, o sea, la perspectiva sensorial o ideológica a partir de la cual se presentan los sucesos y los personajes.

Es importante tener en cuenta también el aspecto más concreto de la focalización: el punto de vista se construye desde un lugar físico, ideológico, psíquico, etario, etcétera, que recorta un fragmento de realidad. Ese lugar del perceptor condiciona lo que se puede ver y lo que no. La perspectiva es en este sentido una limitación, como sucede en "Cielo de claraboyas"⁵ de la escritora argentina Silvina Ocampo en el cual una narradora recuerda que, cuando era niña, miraba a través del techo de vidrio de la casa de una tía lo que sucedía en la casa de arriba: Allí, una institutriz, enojada por las travesuras de una chiquilla, va encolerizándose progresivamente hasta que la mata. El cuento sólo consigna algunas visiones parciales e intermitentes de los hechos, por lo que poco más puede inferirse de la historia:

Era la casa de mi tía más vieja adonde me llevaban los sábados de visita. Encima del hall de esa casa con cielo de claraboyas había otra casa misteriosa en donde se veía vivir a través de los vidrios una familia de pies aureolados como santos. Leves sombras subían sobre el resto de los cuerpos dueños de aquellos pies, sombras achatadas como las manos vistas a través del agua de un baño. Había dos pies chiquitos, y tres pares de pies grandes, dos con tacos altos y finos de pasos cortos.

Las sinécdoques, que convierten a los pies en personajes, van dando cuenta de la complicación que se avecina: la institutriz se ha enojado con la niña de la casa por las travesuras de ésta:

La falda con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios; los pies desnudos dejaron de saltar; los pies corrían en rondas sin alcanzarse; la falda corría detrás de los piecitos desnudos, alargando los brazos con las garras abiertas, y un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado.

⁵ "Viaje olvidado", de Silvina Ocampo, en *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

Lo verdaderamente interesante de este relato es cómo la historia se va desplegando a partir de un relato cuyo procedimiento principal es esta limitación del punto de vista que, por momentos, a partir de su propia parcialidad, convierte la tragedia en visiones de un lirismo singular:

Despacio fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De la rotura de un vidrio comenzaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio.

Las puertas se abrían con largos quejidos y todos los pies que entraron se transformaron en rodillas. La claraboya era de ese verde de los frascos de colonia en donde nadaban las faldas abrazadas.

El focalizador

Mieke Bal llama 'focalizador' al sujeto de la focalización, al agente que percibe; éste constituye el punto desde el que se contemplan los elementos y puede corresponder a un personaje de la historia o estar fuera de ella; de esta manera, si los agentes que focalizan son personajes de la historia que se está narrando, se trata de una focalización interna, en cambio, cuando el agente que percibe está situado fuera de los hechos, esta focalización es externa.

El narrador en "La espera",⁶ de Jorge Luis Borges, es un narrador externo a los hechos, no es un personaje de la historia; no obstante, la focalización en este relato es interna; el agente focalizador es el protagonista, que se ha adjudicado el nombre de Villari, porque es a través de sus percepciones como tomamos conocimiento de la mayoría de los sucesos. Desde el primer párrafo, cuando el personaje llega al barrio, la visión del lugar es la de alguien que lo observa por primera vez. La incertidumbre en relación con la apatía de la mujer que abre la puerta, aproxima el foco per-

⁶ *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

ceptivo al del protagonista. Esta focalización se refuerza con ciertas evaluaciones —como la expresión “por fin”— que, a pesar de estar verbalizadas por el discurso del narrador, son propias del personaje que desea ocultarse, pasar desapercibido: “El cochero le ayudó a bajar el baúl; una mujer de aire distraído o cansado abrió por fin la puerta”.

Sin embargo, no siempre una misma focalización se mantiene a lo largo de un relato, también es posible que una focalización varíe, como se ilustra en el párrafo final del cuento:

Una turbia mañana del mes de julio, la presencia de gente desconocida (no el ruido de la puerta cuando la abrieron) lo despertó. Altos en la penumbra del cuarto, curiosamente simplificados por la penumbra (siempre los sueños del temor habían sido más claros), vigilantes, inmóviles y pacientes, bajos los ojos como si el peso de las armas los encorvara, Alejandro Villari y un desconocido lo habían alcanzado, por fin. Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?
En esa magia estaba cuando lo borró la descarga.

La visión de los asesinos es la que tiene el hombre desde la cama: los percibe “altos” y en la semioscuridad del cuarto sus siluetas le provocan extrañeza: “curiosamente simplificados por la penumbra”, en comparación con lo que había imaginado durante el tiempo de la espera. Una vez más, la expresión “por fin” que cierra la oración también pertenece al punto de vista del personaje y permite inferir cierto alivio en él. En la segunda parte de la cita, aparece la focalización externa que puede percibirse en ese desconocimiento del narrador sobre los verdaderos motivos por los cuales se vuelve el personaje contra la pared, “como si retomara el sueño”. Como se ve, la focalización es una cuestión de predominio, y en algunos casos puede modificarse frase a frase.

La focalización interna, a su vez, admite una variación entre personajes, como la que sucede de manera espectacular en “La forma de la espada”, también de Jorge Luis Borges, donde aparece un personaje que narra

sus propias miserias de conducta con la perspectiva de la víctima de la traición que él mismo ha cometido. El inglés de La Colorada, que narra en una noche de alcohol su historia a Borges, habla como el héroe que él entregó al enemigo para lograr que su interlocutor lo escuche hasta el final pero, también, con el fin “de no mitigar ningún oprobio”.

Otros casos notables de variación son las novelas epistolares en las que el narrador, y con él el focalizador, cambian de carta a carta; o la narrativa policial de enigma, cuando cada uno de los sospechados da en algún momento su versión de los hechos. Uno de los ejemplos predilectos de la crítica es la novela corta *Rashomon* de Akutagawa,⁷ en la cual un crimen es focalizado desde siete personajes distintos. Por otra parte, como veremos más adelante, la focalización denominada *externa* tiene un valor diametralmente distinto en el relato clásico, o aun en una novela decimonónica, de la que tiene en un relato como “Los asesinos” de Ernest Hemingway.

Mieke Bal señala que, si bien la imagen que el lector recibe del objeto viene determinada por el focalizador, esta imagen también habla del focalizador mismo. Es tan significativo en un relato qué es lo que el personaje elige focalizar, como su actitud frente al objeto y también las interpretaciones que realiza, dado que en este último caso, cuando el focalizador integra al objeto en su propio campo de experiencias, vuelve evidente su propia visión del mundo: es el caso del niño que narra en “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo, citado en el capítulo anterior. El mundo que presenta aparece fuertemente condicionado por la focalización del chico quien refiere en el relato los pensamientos, las creencias y los sentimientos de sus padres y, a través de esas perspectivas, la de los que nada tienen. La pobreza ha reemplazado las interpretaciones infantiles y ha dejado sólo un tono de inocencia, que tiene que ver con la voz narrativa:⁸ “Porque mi papá con muchos trabajos había conseguido a la Serpentina, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes”.

Como se ve también en el siguiente fragmento, la visión del narrador

⁷ Akutagawa, *Rashomon y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1970.

⁸ La problemática de la voz será tratada en el capítulo siguiente.

oscila entre la inocencia de la niñez y la lúcida conciencia que da la miseria: "La única esperanza que nos queda es que el becerro esté todavía vivo. Ojalá no se le haya ocurrido pasar el río detrás de su madre. Porque si así fue, mi hermana Tacha está tantito así de retirado de hacerse piruja. Y mi mamá no quiere eso para ella".

Es diferente la focalización que tiene el narrador del cuento "Así es mamá", del escritor argentino Juan José Hernández. En ese relato, el niño narra acontecimientos de su vida en el prostíbulo que regentea su mamá pero no se da cuenta, por su corta edad, de cuál es el verdadero trabajo de ésta. El lector puede decodificar situaciones que el chico narra sin alcanzar a comprender del todo.

Mi cuarto, en cambio, es un altillo situado encima de la cocina. Como hasta el día de hoy mamá no ha conseguido dinero suficiente para hacer construir una escalera de material, para subir a mi cuarto debo emplear una escalera de mano que ella retira por las noches mientras duermo. Este aislamiento forzoso tranquiliza a mamá y le permite atender a sus invitados sin la preocupación de que a mí se me ocurra aparecer en lo mejor de la fiesta y desmerecer su prestigio. Porque a pesar del barrio apartado y de los charcos de agua pantanosa que se forman en la calle cuando llueve, mamá acostumbra a organizar reuniones a las que acuden personas importantes de la ciudad: doctores, escribanos, funcionarios.⁹

Este estrangulamiento del foco, frecuentemente utilizado en los casos de narradores niños, permite ofrecer una visión extrañada y singular de la realidad.

Una cuestión interesante que analiza Mieke Bal en relación con el tema de la focalización es la de los objetos que son perceptibles sólo para un personaje, como la visión del fantasma de Elvira por el protagonista de "El círculo",¹⁰ del boliviano Óscar Cerruto. En este cuento fantástico, un personaje, acosado por la culpa de haber abandonado a Elvira, la mujer que amaba pero que lo celaba de manera enfermiza, decide volver. Llega con un reloj pulsera de regalo y ella lo recibe, pálida y misteriosa. Al día si-

⁹ Juan José Hernández, *La señorita Estrella y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

¹⁰ En *16 cuentos latinoamericanos*, CERLAC / UNESCO, Brasil, 1992.

guiente, cuando vuelve a la casa a visitarla, una vecina le dice que la señorita Elvira Evangelio ha muerto tres meses antes. Cuando la Justicia abre la casa de la muerta, accediendo a la demanda del protagonista, éste descubre sobre la mesita de la sala el reloj pulsera que le había regalado en esa noche póstuma.

El valor especial de este tipo de recursos es que son focalizaciones que crean una relación muy especial con el lector, en cuanto éste puede a veces conocer visiones del mundo de un personaje que otros integrantes de ese mismo universo ficcional no conocen. En éstos y otros casos, es muy interesante el efecto en la lectura, porque si bien por una parte el lector tiene una sensación de poder, ya que sabe más que el resto de los personajes, por otra, según Mieke Bal, ha sido "manipulado" ya que ha sido incitado a formarse una opinión de los personajes o de cualquier otro aspecto del mundo narrado. En el cuento mencionado, este recurso, sumado a una historia en la cual suceden cosas reñidas con la lógica de la realidad, permite incluir el relato dentro del género fantástico.

Resultan interesantes también los casos de variación de punto de vista por evolución del personaje. Son comunes en los relatos de aprendizaje, como en "Isla de pájaros",¹¹ de Vlady Kociancich, cuya historia cuenta que una adolescente es invitada a pasar unas vacaciones en Uruguay por unos tíos lejanos que tienen un barco. En su ilusión previa al viaje, la chica siente que está por vivir una situación glamorosa, un viaje en yate "al extranjero":¹²

Este verano cumplo catorce años. Mis tíos me llevan al Uruguay para premiarme por mis buenas notas en el Liceo de Señoritas. El regalo no me deja dormir. Es mi primer viaje al extranjero y de una estancia sólo tengo noticias por los libros.

Así imagino la llegada a la estancia: los dueños en la galería saludando entre columnas blancas; los peones más atrás, gauchos con cinto de mo-

¹¹ En Vlady Kociancich, *Todos los caminos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991.

¹² Es necesario aclarar que, por su proximidad geográfica con Buenos Aires —a los pueblos de la costa fluvial uruguaya se llega desde Argentina con sólo cruzar el río Uruguay en unas lanchas ruidosas—, esta zona de Uruguay no es percibida como un destino exótico por los viajeros argentinos y, en este relato, la expresión "el extranjero" funciona como un indicio de la modestia económica de la familia de la protagonista.

nedas y botas arrugadas. Imagino una casa larga, de techo plano, inmensa, con dormitorios que dan a la galería, un patio con aljibe, un horno de barro. También una cordialidad ruidosa, desprolija, inocente, comidas en muchos platos que servirán en una mesa sin mantel, en la madera limpia y clara; bromas gruesas, caballos indóciles que no sabré montar. Imagino un fuego en la costa al caer la noche; el rasgueo de una guitarra, el sabor del mate, el olor a campo.

La visión de la adolescente sobre ese mundo va cambiando hasta descubrir la pequeñez y mezquindad de sus tíos, sus imposturas, mentiras, y perversiones, la desidia en lo que su tío llamaba "estancia". Finalmente configura una nueva visión, condenatoria de esos tristes personajes:

(...) Yo mantengo los ojos clavados en el plato y los alzo sólo para mirar disimuladamente a mis compañeros de mesa. Me duelen las paredes descascaradas, los muebles miserables que han probado muchas veces el agua del río Negro, el almanaque de una gomería de Mercedes con una mujer gorda y desnuda, clavado con chinches en la puerta del aparador. (...) De la cocina me llega el aborrecido, familiar estruendo de un Primus¹³ que tiene herrumbrada la mecha.

No me importa la pobreza porque la conozco muy bien, pero la de mi familia es una pobreza de patios barridos, flores en canteritos, una va a la escuela con el delantal impecable. La nuestra es una pobreza combatida, maltratada. Los Buzatti y nosotros tenemos el Primus en común pero ninguna otra cosa.

Y más adelante, una frase que permite obviar todo comentario: "El primer día de viaje, el *Britania* me parecía un barco inmenso. Ahora se achica, como la Piel de Zapa. Si esto sigue, nos vamos a caer al agua".

Como se dijo al comienzo, la cuestión de la forma en que se presentan los hechos incide directamente en la idea que el lector se formará de los mismos. Esto hace presente la complejidad de la noción de punto de vista y su incidencia en el sentido de los acontecimientos que se narran.

¹³ Marca de un conocido calentador a querosene de la Argentina.

Clasificación de los aspectos del relato

A partir de una muy acertada clasificación del crítico Jean Pouillon, Tzvetan Todorov desarrolla categorías que pueden resultar útiles para el análisis. Es importante señalar que esta tipología de las situaciones narrativas tiene en cuenta los datos que ofrecen la focalización y la voz, es decir quién percibe y quién habla, como elementos que pertenecen ambos a la categoría del narrador, elementos que Genette considera que deben analizarse separadamente.

También la narratóloga María Isabel Filinich realiza observaciones sobre esta clasificación de Todorov que merecen ser tenidas en cuenta. Filinich indaga la relación que se establece cuando el objeto que se percibe es el mundo interior de un personaje. Si quien percibe es —además— el narrador, puede suceder que se establezcan estas 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".¹⁴

La clasificación de Todorov identifica estos tres tipos de relaciones posibles entre el narrador/perceptor y el mundo interior del personaje y las analiza siempre como relaciones de conocimiento, de saber:

Narrador > personaje (la visión por detrás). Es la característica del relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. La percepción varía desde una simple superioridad por sobre lo que el personaje sabe de sí mismo y de los acontecimientos, hasta un punto de vista tan abarcador, que podríamos llamarlo, como lo hace Genette, punto de vista de Dios o de Sirio. Este foco, o más precisamente este agente focalizador, es un sujeto ficticio que se convierte en el sujeto de todas las percepciones, aun las que lo incluyen como objeto. Puede percibir acciones que suceden simultáneamente en diferentes lugares, sabe lo que sus personajes piensan y sienten constantemente. Sobre este tipo de focalización, Genette advierte que es a veces tan general y vaga, tan abarcadora y panorámica que en realidad no parece una focalización, sobre

¹⁴ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés, 1997.

todo en los casos en que ese agente focalizador no coincide con ninguno de los personajes del relato.

Narrador = personaje (la visión "con"). El narrador cuya percepción de las cosas que focaliza es igual a la que podría tener el personaje, es característico de la literatura moderna. Lo que a Todorov le interesa señalar en este caso es la limitación del "saber" del narrador que se opera en esta época en comparación con el relato clásico. Dado que el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan descubierto.

Este tipo de focalización es la que aparece en la primera parte del cuento "La espera", de Borges, ya citado, mientras que en la parte final, predomina una visión desde afuera. La perspectiva del protagonista se impone en este inicio del relato del narrador: "En la vidriera de la farmacia se leía en letras de loza: Breslauer, los judíos estaban desplazando a los italianos, que habían desplazado a los criollos. Mejor así; el hombre prefería no alternar con gente de su sangre".

Narrador < personaje (la visión "desde afuera"). En la visión desde afuera, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos lo que ve u oye, pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Es verdad que esta percepción limitada sólo a los sentidos es una convención, ya que si fuera absolutamente rigurosa el relato se volvería incomprendible, sin embargo, aparece como modelo de cierta escritura. El empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo XX y es frecuente en las novelas policiales de Dashiell Hammet en las que el héroe actúa sin que se admita que los lectores podamos jamás introducirnos en la interioridad de sus pensamientos o sentimientos. "Los asesinos" de Ernest Hemingway es citado con frecuencia como un modelo de este tipo de relatos:

Otras dos personas habían entrado en el restaurante. En una ocasión George fue a la cocina para hacer un bocadillo de jamón con huevos, para un hombre que quería llevarlo consigo. Dentro vio a Al, con el sombrero echado hacia atrás, sentado en un banco al lado de la ventanilla que daba al bar, con la boca de un gran revólver descansando en el borde de aquélla. Nick y el cocinero estaban espalda contra espalda, amordazados cada uno con una toalla. George frió los huevos y el jamón del bocadillo, lo envolvió

en un papel encerado y luego lo colocó en una fuente. Salió con él de la cocina y lo entregó a un hombre que, después de pagar, se fue.¹⁵

El interés de esta tipología es que, aunque sea de manera muy global, relaciona las categorías del relato con las diversas concepciones de la literatura que predominaron en distintas épocas: la visión por detrás fue característica de la epopeya clásica, en cambio el siglo XX prefiere las visiones "con", es decir una percepción narrativa solidaria con la conciencia de alguno de los personajes. Este recurso, es necesario aclarar, comenzó a ser utilizado en el siglo XIX.¹⁶

Análisis de la representación del punto de vista en "Las babas del diablo"¹⁷

El cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar, escrito en 1959 y publicado en el volumen *Las armas secretas*, se ha convertido, por su radiante complejidad, en objeto de referencia y estudio constante dentro de la obra del escritor. Como otros relatos cortazarianos, éste también fue llevado al cine a través de la adaptación libre del director italiano Michelangelo Antonioni, con el nombre de *Blow Up*.

La historia narrada se ubica en París y es la de Michel, un traductor y fotógrafo aficionado, que un domingo decide salir de paseo con su máquina de fotos. En una placita descubre a una mujer con un adolescente en actitudes que no logra interpretar a partir de ninguno de los supuestos que provee la cultura de la que es parte: no son amantes, no son madre e hijo, ella no es una prostituta porque evidentemente él no tiene un peso en el bolsillo, etcétera. Michel decide tomar una foto de la situación pero, cuando la mujer lo descubre, se enoja y comienza a reclamarle el rollo. El ado-

¹⁵ Ernest Hemingway, "Los asesinos", en *Cuarenta y nueve cuentos*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

¹⁶ Todorov señala: "...la existencia de dos niveles cualitativamente diferentes es una herencia de otros tiempos: el Siglo de las Luces exige que se diga la verdad. La novela posterior se contentará con varias versiones del 'parecer' sin pretender una versión que sea la única verdadera", op. cit., p. 181.

¹⁷ En *Las armas secretas, Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1994.

lescente aprovecha la confusión para irse apresuradamente y un hombre, que estaba en un auto leyendo el diario, se baja a defender a la mujer.

Ya en su casa, Michel revela las fotos y amplía una que lo inquieta más que las otras. Mientras escribe en su máquina, mira la fotografía y se detiene obsesivamente en ella porque hay algo, una molestia, que no consigue explicar. Finalmente, la revelación se produce con toda su intensidad cuando recuerda, a partir de lo que miran los ojos del chico, el auto que ha quedado fuera del cuadro; se da cuenta en ese momento de que la mujer intentaba seducir al adolescente para el hombre de ese auto. Es entonces cuando Michel comprende que ha salvado al chico de las redes de un pederasta.

Este cuento, propio de una época de auge experimental en relación con la problemática narrativa, pone en escena muchos de los procedimientos que se utilizan en la construcción del relato. Comienza con el planteo de una vacilación, "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto", que abre el tema de los recursos de que dispone el narrador. Los planteos en torno al narrador alcanzan probablemente la parte más enigmática del relato cuando éste dice que alguien tiene que escribir para contar lo que pasó y enseguida: "Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme (...)"

"Yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento (...))"

Estas alusiones ambiguas en relación con la muerte ponen en escena el cambio en la concepción del narrador en la literatura contemporánea que llega hasta una aparente ausencia en ciertos relatos; éstos eligen procedimientos tales como la yuxtaposición de textos de variados géneros discursivos —cartas, fragmentos periodísticos, fichas médicas, partes policiales, a veces únicamente diálogo y división en capítulos, etcétera— en un collage que logra el avance de las secuencias narrativas de la historia a pesar de que parece estar ausente la voluntad narrativa, como sucede por ejemplo en las novelas de Manuel Puig.

En "Las babas del diablo", la vacilación que instala al narrador a veces en una primera persona, y otras, en una exterioridad que aparece entremezclada con la anterior plantea el recurso de la elección entre un na-

rrador representado o ausente; o, como tradicionalmente se lo nombró, en tercera o en primera persona:

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere.

Lo que se pretende indagar con este análisis es el recurso de la focalización, procedimiento que el cuento plantea en toda su complejidad. El punto de vista no es un mero recurso sino un tema en este relato y se despliega como una problemática profunda, que tiene que ver con las posibilidades extremas de la perspectiva, a partir de un cruce que complementa la cuestión del foco en el relato fotográfico y en el relato de palabras. La idea que parece desplegar el cuento es la de que en la focalización no sólo importa lo que se focaliza sino también lo que queda fuera, lo que se deja. Así como lo que se calla se vuelve significativo a veces, también lo que no se ve, el límite de lo que se elige o se logra enfocar, genera sentido. Este límite aparece a veces condicionado por las dificultades de quien enfoca, por el sometimiento a formas de ver que son, a menudo, de índole ideológica:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos (...)

De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

A pesar de estas reflexiones, el narrador, cuando se dispone a tomar la fotografía de la pareja en la plaza, decide dejar afuera la pieza fundamental para la comprensión de lo que verdaderamente estaba pasando:

Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchacho entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris...

Pero dejar afuera "el horrible auto negro", una elección estética: no querer fotografiar algo feo, va también a manifestarse más adelante como una elección ética: querer ver la realidad o no.

Así, el fotógrafo-narrador recién puede descifrar la verdad de esa extraña situación que le tocó presenciar cuando, al observar reiteradamente en su casa la fotografía que ha revelado, descubre que el chico mira hacia fuera del cuadro; a partir de esa mirada recupera en su recuerdo el resto de la plaza, trae a ese relato que es la foto al hombre del auto y, con ello, la comprensión de lo que realmente estaba por suceder: "El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores."

Esta indagación sobre la perspectiva se relaciona en el cuento con la posibilidad de producir o no el relato. "Las babas..." pone en escena esta relación entre perspectiva y narración porque la narración se produce después de que el narrador corrige las deficiencias de su enfoque y se acerca, a partir de ese cambio de punto de vista a la verdad: hasta que el foco no es el adecuado, hasta que no se logra una perspectiva razonable, no aparece la verdad de los hechos.

Michel necesita entender lo que había estado sucediendo en la plaza, necesita un relato coherente que lo ayude a ponderar los hechos que involuntariamente presenció. El relato, cuando aparece, ordena el mundo, permite explicar los acontecimientos, alivia la tensión de lo que no se comprende. Ya lo ha dicho en el comienzo:

(...) cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro (...)

Michel narra con la foto y con el relato que se hace una y otra vez sobre lo que pasó, en busca de un sentido que aparece, justamente, cuando el que narra puede superar la perspectiva que ha elegido para narrar, puede ver las cosas desde otro ángulo, puede iluminar la verdad.

Cuando Michel comprende lo que estaba por ocurrir produce por fin el relato esclarecedor, pero antes narra otro, especulativo, de lo que podría haber ocurrido si él no hubiera disparado su máquina —el sometimiento engañoso del adolescente y el horror de la inocencia mancillada—:

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratará el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico. Aquello se tendía, se armaba.

Esta primera historia de la plaza revela, como en tantos cuentos de Cortázar, la impotencia del intelectual ante ciertos aspectos de la realidad, la parálisis a la que a veces se ve arrojado el que sólo mira, el que ocupa ese lugar marginal de la reflexión, que a menudo es visto críticamente.¹⁸

Y en el otro relato acontece la liberación del chico. El instrumento que permite esta liberación es la amenaza del discurso fotográfico, la mujer se

¹⁸ También aparecen estos sentidos de impotencia o de contemplación ociosa e improductiva en "Diario para un cuento", "El perseguidor" y "Las puertas del cielo".

molesta cuando se siente registrada en su perversa complicidad. El instrumento de la liberación del traductor —de sus dudas, de su deseo de saber— es el discurso de palabras:

Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario.

El relato viene a poner orden en lo que se percibía como caótico, Michel puede finalmente armar una secuencia verosímil a partir del descubrimiento de la verdad. El relato es, así, el orden visible de esa verdad y, dentro de ese orden, la visión del que narra, del que organiza el mundo narrado, tiene una importancia capital.

La función del que narra es valorada en este cuento en todas sus potencialidades. El protagonista es "narrador", "traductor" y "fotógrafo". La actividad de la traducción puede equipararse a la actividad narrativa por lo que tiene de traslación, de representación, de transformación y de interpretación; traducir es 'conducir a través', decir las cosas de otro modo. La narración opera acá como doblemente salvadora. Por una parte, el relato de palabras consigue despejar la incertidumbre del personaje narrador, indagar lo extraño, lo que no encaja, traducir la molestia, la "araña en el zapato". En este sentido la narración es vista como un intento de explicación del mundo, como el ejercicio a través del cual la gente encuentra sentido a los sucesos. Narración salvadora, por otro lado, porque la intención del relato fotográfico, el disparo de la máquina, salva al chico:

(...) en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad.

El relato de la corrupción del chico está problematizando el punto de vista desde el cual se construye el discurso narrativo: las visiones que tenemos de las cosas o de las situaciones están de tal manera condicionadas por lo que alcanzamos a percibir que, según el momento, la ideología, el lugar de la percepción, el estado de ánimo, etcétera, las cosas o las situaciones pueden ser percibidas de maneras diametralmente opuestas.

Puede sostenerse así que el metadiscurso cortazariano reflexiona sobre los procedimientos que contribuyeron a la evolución del arte de narrar, pero también sobre la capacidad de los relatos para encontrar explicaciones sobre nuestro mundo e, incluso, para salvar a alguien. Indaga en los límites del punto de vista, de la perspectiva de la cual cada uno es prisionero, y hurga en torno a las diferentes posibilidades de forzarla en el intento de querer ver un poco más allá, de superar los encuadres previsibles y aprendidos.

CAPÍTULO 4

La voz narrativa

Por Laura C. Di Marzo y Liliana Lotito

El aspecto de la teoría de la narración que se desarrollará en este capítulo se condensa en la siguiente idea: toda historia es referida por un sujeto y dirigida a otro; es decir, es producto de un acto de enunciación, un acto narrativo. En efecto, todo relato supone una situación comunicativa, una instancia de enunciación más o menos explícita, y es en esta instancia en donde se reconoce la voz de un enunciador, de un narrador: una *voz narrativa*.

El comienzo de "Las babas del diablo", de Julio Cortázar,¹ tematiza la cuestión: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada". Y más adelante:

Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir, si es que esto va a ser contado.

En este comienzo, un sujeto que se nombra a sí mismo (por eso la primera persona predominante) asume explícitamente la función y la respon-

¹ Julio Cortázar, "Las babas del diablo", en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

sabilidad de narrar una historia. Es la voz que narra, es a la vez la mirada desde la que se perciben los hechos narrados.²

Para completar esta primera aproximación al concepto de *situación narrativa*, se puede agregar que así como el narrador asume una perspectiva (focalización) respecto de lo que narra, también construye una imagen del destinatario, a quien dirige y en función del que articula su discurso.

La situación narrativa como situación de enunciación

Al estudiar la enunciación, Émile Benveniste³ define como propio de todo acto de comunicación la capacidad del locutor de plantearse como sujeto de la enunciación, esto es, de apropiarse del aparato formal de la lengua —las condiciones sintácticas, morfológicas, fonológicas y semánticas que el sistema lingüístico ofrece— para producir enunciados. En dichos enunciados, en primer lugar, el locutor se señala a sí mismo como sujeto, postula luego a otro sujeto como aquel a quien dirige su discurso y, finalmente, expresa una cierta relación con el mundo, un modo de referir.

El relato actualiza esta condición dialógica del lenguaje. En tanto acto verbal, supone una situación comunicativa completa en la que un sujeto se instala como locutor (narrador) y cuenta una historia a un narratario. Cuando se habla de *situación narrativa*, entonces, se hace referencia a la situación comunicativa representada en el relato, a la situación ficcional que se da entre narrador y narratario. Así entendida, la *situación narrativa* duplica la situación comunicativa real en la que un autor destina un discurso (escribe un cuento) para un lector. Estos constituyentes (autor y lector) quedan fuera de la situación narrativa, del acto de comunicación que se concreta, en el relato, entre narrador y narratario. No es la situación real la que interesa al estructuralismo y a sus seguidores —cuyas teorías sobre la

² Así como voz y mirada pueden —como en este caso— coincidir, pueden también diferenciarse. Genette marca esta diferenciación y su criterio, retomado por la narratóloga Mieke Bal, lleva a distinguir *voz del narrador* ("quién habla") de *perspectiva o focalización* ("quién percibe") en el relato. La clasificación de Todorov —incluida en el capítulo anterior— cruza ambas categorías.

³ Émile Benveniste, "El aparato formal de la enunciación", en *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, 1997.

narración se vienen desarrollando—, sino la situación ficticia que se inscribe en el texto narrativo, en el relato. Así, autor y lector quedan fuera del análisis.

Como se expuso ya, es en el nivel del relato —en el que se articulan los planos de la historia y del acto de narrar— en el que puede analizarse el discurso del narrador. Éste inscribe de manera más o menos evidente su presencia, a través de marcas que permiten identificarlo. Marcada o no su presencia, puede decirse que todo relato implica un "yo que cuenta", presupone siempre un "yo te cuento..." o "yo te digo..." en tanto, retomando a Benveniste, el relato no puede concebirse sino como un acto de enunciación realizado por un sujeto y dirigido a otro.

Un "yo te cuento que" podría reponerse, por ejemplo, en el comienzo del cuento "El halcón", de Boccaccio:⁴ (yo te cuento que) "Hace ya tiempo, vivía en Florencia un joven llamado Federico Alberighi...". Los relatos canónicos,⁵ como "El halcón", cuyo texto se incluye en el capítulo "Los estudios narratológicos", se caracterizan por presentar narradores que no se nombran a sí mismos, que no narran sus propias historias. El uso predominante en ellos de la tercera persona presupone cierta pretensión de instalar el centro de atención en aquello de lo que se habla: en lo narrado, en el héroe. Tal vez, también, un modo de decir "las cosas que aquí se cuentan sucedieron tal como se cuentan" y, en este sentido, una toma de posición respecto de la posibilidad de saberlo todo y, por lo tanto, de narrarlo todo. Según Genette: "La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus 'personajes' o por un narrador extraño a dicha historia".⁶

En "El halcón", tras la aparente prescindencia del narrador respecto de los hechos narrados por no estar involucrado en ellos, es posible pre-

⁴ Giovanni Boccaccio, op. cit.

⁵ Un relato canónico es aquel que responde a una estructura narrativa básica desde la que es posible comprender y producir relatos, en la medida en que el conocimiento de esas reglas básicas permite también el reconocimiento de las transgresiones.

⁶ Gérard Genette, op. cit.

suponer un *yo* que aunque no se nombra, sin embargo, decide qué contar y qué no y, desde su omnisciencia, se propone hacer creer que la historia no podría ser narrada de otro modo.

La prescindencia es casi borramiento en "Los asesinos"⁷: en este cuento de Hemingway, ya analizado en un capítulo anterior, el narrador sólo hace oír su voz en breves pasajes. Rompe los diálogos predominantes haciendo entradas como: "George rió". "George miró el reloj." "Nick siguió a la mujer, que subió una corta escalera, yendo luego hasta el fondo de un corredor. Allí golpeó la puerta." Aunque escuetos, esos enunciados permiten reconocer a un narrador que destina tales diálogos —como parte de la historia— a un narratario.

A diferencia de lo que sucede en estos dos relatos, sí se marcan explícitamente en otros la situación narrativa y la voz del narrador. Se hizo referencia al comienzo a un cuento de Cortázar, "Las babas del diablo", en el que el acto de narrar se tematiza, hasta se vuelve una acción más en la historia. Muchos relatos de Julio Cortázar proponen este juego con la duplicidad propia de la situación de comunicación de la narración de ficción y hasta llevan al límite el juego, al presentar a un narrador cuyos rasgos coinciden con los del escritor. Este alter ego de Cortázar es el ser de ficción que realiza planteos metadiscursivos sobre la actividad narrativa que lo ocupa o se interroga y reflexiona sobre la escritura que está llevando a cabo. Así es el narrador que escribe en "Diario para un cuento":⁸

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe (...) así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trasto de estúpido (...) pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares.

El narrador, a través de este diario, manifiesta sus dificultades para hablar de su relación con una mujer, Anabel, y a medida que va narrando los

⁷ Ernest Hemingway, op. cit.

⁸ Julio Cortázar, op. cit.

hechos que los vincularon, va reflexionando sobre sus obstáculos para construir el relato en un discurso que representa también la situación de enunciación. Estas actividades de escritura tienen lugar en el presente de la enunciación del narrador, en la instancia de la narración: "Releo el pasaje de Derrida, verifico que no tiene nada que ver con mi estado de ánimo e incluso mis intenciones; la analogía existe de otra manera, parecería estar entre la noción de belleza que propone ese pasaje y mi sentimiento de Anabel".

Y, en otro pasaje:

...cuando invento personajes tampoco consigo distanciarme de ellos aunque a veces me parezca tan necesario como al pintor que se aleja del caballete para abrazar mejor la totalidad de su imagen y saber dónde debe dar las pinceladas definitivas. Me será imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires al final de los años cuarenta...

En el cuento "La forma de la espada", de Jorge L. Borges,⁹ que será analizado en detalle en otro capítulo, también se exhibe el acto de narrar con la particularidad de que la situación narrativa representada incluye otra situación narrativa, de modo que se duplican narrador y narratario: un primer narrador, Borges, se convierte en narratario cuando cede la palabra al personaje. Así como el personaje que narra en "Diario para un cuento" acumula indicios que remiten al autor real, en "La forma de la espada" el autor se ficcionaliza al explicitarse su nombre: "Borges, a usted que es un desconocido le he hecho esta confesión..."

Gérard Genette sistematiza los tipos de relación que el narrador entabla con el mundo narrado y elabora una clasificación. Observa que su voz puede ser *homodiegética*, en tanto el narrador se nombra a sí mismo y pertenece de alguna manera al universo que se narra (como personaje o como testigo); *heterodiegética*, en tanto narra los acontecimientos desde fuera del mundo narrado, cuenta acerca de otros. Incluye, también, la categoría de narrador *autodiegético*, que es el que sostiene que cuenta hechos que le sucedieron a él. Como toda clasificación, ésta intenta organizar lo que en

⁹ Jorge L. Borges, op. cit.

los relatos concretos presenta múltiples variantes. Si se tiene en cuenta esta característica simplificadora de las clasificaciones resulta útil, en la medida en que echa luz sobre otra bastante más elemental: la que remite a narradores "en primera persona" y "en tercera persona", reduciendo el problema de la voz narrativa a una cuestión de diferencia entre personas gramaticales.

Las huellas del narrador

La presencia del narrador en el relato puede ser, pues, más o menos manifiesta. Esto es obvio en los relatos homodiegéticos, en los que los narradores son el centro del universo narrado. La protagonista de "Isla de pájaros", de Vlady Kociancich,¹⁰ no sólo narra hechos que le sucedieron en el comienzo de su adolescencia, también los evalúa, emite juicios de valor sobre los personajes, da cuenta de sus emociones.

En Buenos Aires, mis tíos hablaban tanto de la riqueza de don Mario Buzatti. Recordar esos comentarios aumenta mi perplejidad. No me importa la pobreza porque la conozco muy bien, pero la de mi familia es una pobreza de patios barridos, flores en canteritos, una va a la escuela con el delantal impecable. La nuestra es una pobreza combatida, maltratada. Los Buzatti y nosotros tenemos el Primus en común pero ninguna otra cosa.

Sé que no debo esperar explicaciones. Tampoco me interesa mucho. Ya he oído los chistes de esta gente. Son gente tosca. Se ríen de vino, de calor, no de los chistes. Pienso nomás, pienso que el peón no es loco, es tonto y me duele que se la tomen con él, un hombre humilde que no hace daño a nadie, habiendo gente mala.

Las huellas que el narrador deja en el texto no son tan claras en otros ejemplos, pero es posible rastrearlas, aun cuando el narrador no se nombre a sí mismo. En unos casos son lingüísticas (persona gramatical, déicticos, tiempos verbales); en otros, aparecen como juicios de valor, creencias, pos-

¹⁰ Vlady Kociancich, op. cit.

tura frente a lo narrado (ingenuidad, desdén, exaltación) o como compromiso frente a "la verdad" de lo narrado (certeza, duda, incredulidad).

La presencia del narrador se advierte de diferentes formas en otro cuento de Jorge L. Borges, "La espera".¹¹ Si bien no aparecen pronombres que refieran al narrador como participante del universo narrado, la situación de enunciación se hace evidente a través de ciertos usos verbales. El uso del pretérito perfecto simple para la narración de los hechos que constituyen la historia indica que éstos corresponden a un tiempo pasado respecto del presente en el que se produce la enunciación; ya que cada enunciación insta un presente, un punto de referencia en función del cual se organiza la representación de la temporalidad.¹²

El primer hecho que se cuenta, "El coche lo dejó en el cuatro mil cuatro de esa calle del Noroeste", instala un pasado respecto del momento en que se narra. A ese mismo pasado, cuya distancia respecto del momento de la enunciación no es fácil definir, refiere también la frase "desde esa noche en el hotel de Melo". Aquí, aunque de modo impreciso, el pronombre demostrativo "esa" parece ubicar temporalmente el hecho en la historia: antes de que el coche lo dejara en "esa calle del Noroeste" había estado en un hotel de Melo.

En este mismo cuento, las huellas del narrador adquieren la forma, otras veces, de comentario evaluativo. Es la voz del narrador la que comenta: "A diferencia de quienes han leído novelas, no se veía nunca a sí mismo como un personaje del arte". O, más adelante: "...en momentos así, no era mucho más complejo que un perro".

¿Quién es este narrador? Poco sabe el lector de él, aunque sí que tiene una posición tomada respecto del protagonista de la historia que narra.

No siempre los narradores aparecen seguros de lo que narran. A veces dudan acerca de hechos de la historia, acerca de lo que hacen los personajes, acerca de cómo sigue la historia, acerca de sus propias opiniones. Ciertas preguntas que aparecen en los relatos recogen esas dudas. Duda el narrador y hace partícipe de la duda al narratario. Lo que se pregunta el narrador en el final de "La espera" es por qué el personaje se dio vuelta

¹¹ Jorge L. Borges, op. cit.

¹² Véase el apartado "Tiempo de la narración" en el capítulo "Los recursos del relato".

contra la pared aunque percibió la llegada de los hombres que venían a matarlo.

¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

Tanto cuando el narrador enfatiza sus afirmaciones como cuando manifiesta sus dudas está marcando su presencia. El narrador de "La espera" fluctúa entre la certeza y la duda. Así como sobre el final del cuento se hace preguntas, también antes afirma: "Al fin del sueño, él sacaba un revólver del cajón de la inmediata mesa de luz (y es verdad que en ese cajón guardaba un revólver)...".

En otros casos, es el recurso de la ironía el que marca una presencia fuerte del narrador, un modo de expresión de sus valoraciones. En el comienzo del cuento "Fotos", de Rodolfo Walsh, el narrador recurre a la ironía para presentar a uno de los personajes, Don Alberto: "Estaba demasiado ocupado en liquidar a precios de fábula un galpón de alambre de púa que empezó a almacenar cuando la guerra de España. Ahora el alambre no venía de Europa porque allá lo usaban para otra cosa. 'Gracias a Dios', repetía Don Alberto, que por esa época se volvió devoto".

Lo que dice el personaje ("Gracias a Dios") marca una repentina devoción que contrasta con los beneficios económicos que logra vendiendo alambre de púa y con la velada alusión a los campos de concentración del nazismo ("... el alambre no venía de Europa porque allá lo usaban para otra cosa").

Al mismo tiempo que marca la presencia del narrador, la ironía —Kerbrat define: "ironizar es decir lo contrario de lo que se quiere hacer entender"¹³ involucra siempre al narratario. Si éste no percibe el juego, la ironía no produce el efecto que el narrador se propone.

¹³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Las marcas del narratario

De la misma manera que la presencia del narrador, la del narratario puede estar más o menos marcada en el relato.

El escritor argentino Macedonio Fernández (1874-1952) se rebela ante el concepto de ilusión mimética de la literatura. Una de las formas de ruptura que propone, para poner en evidencia los límites difusos de realidad-ficción, consiste en exponer el proceso de escritura de sus textos y en dirigirse a un "lector real". En sus relatos son habituales y explícitas las alusiones al destinatario: "Así, pues, querido lector, si este cuento no te gusta, ya sabes cómo olvidarlo"¹⁴ o el uso del pronombre de primera persona del plural, en la que narrador y narratario se funden como destinatarios del relato:

Érase un zapallo creciendo solitario en las ricas tierras del Chaco. Favorecido por una zona excepcional que le daba de todo, criado con libertad y sin remedios fue desarrollándose con el agua natural y la luz solar en condiciones óptimas, como una verdadera esperanza de la Vida. Su historia íntima nos cuenta que iba alimentándose de las plantas más débiles de su contorno darwinianamente; siento tener que decirlo, haciéndolo antipático. Pero su historia externa es la que nos interesa, esa que sólo podrían relatar los azorados habitantes del Chaco...¹⁵

Estas formas de inclusión del lector son parte de un juego —que el autor le propone justamente al lector— con las posibilidades de desdoblamiento de la situación de enunciación que el relato ficcional supone: en el caso de "La forma de la espada" el autor se nombra a sí mismo (Borges) como receptor de un relato realizado por un personaje; en los cuentos de Macedonio Fernández se apela al lector real, nombrándolo, o bien se busca la complicidad del lector a través de cierto uso de la primera persona del plural.

Sin embargo, las marcas no suelen ser tan evidentes. Así como el narrador de un relato está siempre implícito, con el narratario sucede lo mismo y hay marcas, a veces sutiles, que pueden rastrearse en el texto. Éstas

¹⁴ Macedonio Fernández, "Cirugía psíquica de la extirpación", en *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

¹⁵ Macedonio Fernández, "El zapallo que se hizo cosmos", en *Obras Completas*, Tomo VII, Buenos Aires, Corregidor.

se manifiestan de distintos modos; por ejemplo, en el grado de saber que el narrador le adjudica o a través de formas de manipulación que el narrador utiliza para convencerlo, advertirlo o producir en él algún efecto.

En el cuento "La espera" la referencia a la *Divina Comedia* indica el grado de saber (en este caso literario) que el narrador le adjudica al narratario:

Entre los libros del estante había una *Divina Comedia*, con el viejo comentario de Andreoli. Menos urgido por la curiosidad que por un sentimiento de deber, Villari acometió la lectura de esta obra capital; antes de comer, leía un canto, y luego, en orden riguroso, las notas. No juzgó inverosímiles o excesivas las penas infernales y no pensó que Dante lo hubiera condenado al último círculo, donde los dientes de Ugolino roen sin fin la nuca de Ruggieri.

Es posible observar en este fragmento cómo el narrador presupone saberes en el lector: el conocimiento de la *Divina Comedia* y de personajes de esta obra, como Ugolino o Ruggieri, a los que Dante coloca en el noveno —y último— círculo del Infierno, el de los traidores. Establece de este modo cierta complicidad con el lector, al ubicarlo en un lugar de mayor conocimiento respecto del que posee el personaje —Villari— al que le atribuye la acción de "acometer" la lectura de "esa obra capital". Puede interpretarse de otro modo esta especie de complicidad entre narrador y lector: la lectura que Villari hace del episodio de Ugolino y Ruggieri ofrece una clave de lectura de "La espera". Aunque Villari no piensa que "Dante lo hubiera condenado al último círculo", el lector puede descubrir a partir de este dato que a Villari alguien lo busca para vengar una traición.

Éstas son algunas de las formas a través de las cuales el discurso del narrador construye al narratario y le ofrece un espacio en su propio discurso. Las marcas del narrador involucran frecuentemente al narratario, al que de alguna manera interpela y hasta manipula, al intentar que comparta sus dudas o sus certezas, que acuerde con sus juicios de valor.

La relación narrador-narratario tiene sus particularidades en el cuento "Flor de cocuyo", de la portorriqueña Magali García Ramis.¹⁶ El narrador

¹⁶ Magali García Ramis, "Flor de cocuyo", en *16 cuentos latinoamericanos*, CERLAC / UNESCO, Brasil, 1992.

—desde fuera de la historia narrada— mientras habla apela constantemente a una segunda persona, personaje principal de la historia. Un narrador que no se nombra a sí mismo construye a través de su discurso a un destinatario, al que "destina" justamente su relato.

"Sí, tú la mirabas pasar todos esos días de tus quinto y sexto semestres universitarios y no podías evitar compararte con ella porque un día tú también ibas a ser gordita y complaciente como Clotilde..."

Por un lado, puede pensarse que el narrador, en vez de cederle la palabra al personaje para que cuente su historia, parece querer ayudarlo a organizarla y de ese modo comprenderla. Sin embargo, el relato —dirigido a un destinatario que es a la vez protagonista de la historia— está marcado con valoraciones cargadas muchas veces de ironía, que no le pertenecen al personaje sino al narrador:

¡Casa de estudios donde se preparaba al hombre y a la mujer a ser seres pensantes, sombras de Ortega y Gasset, torre de marfil y de Clotilde!

...Todo te lo inventaste, como se inventaban a sí mismos todos los profesores esos de Humanidades.

Tú te ibas a refugiar en la vida universitaria e ibas a aprender tantas cosas para andar con la seguridad de LOS QUE SABEN y mentías como todos...

A partir de estas citas, surge otra lectura posible de la especial relación narrador-narratario que propone este cuento: un narrador que se dirige al personaje, que es su narratario para acusarlo, culparlo, dejarlo sin voz.

Discurso del narrador y discursos de los personajes

Todo relato incluye la posibilidad de narrar hechos y, también, la de referir palabras; Gérard Genette dice que en un relato no hay más que palabras del narrador y palabras de los personajes.

¿Qué tipos de relaciones entablan el discurso del narrador y los discursos de los personajes en los relatos ficcionales? A grandes rasgos, puede decirse que es habitual que los relatos presenten acontecimientos verbales, situaciones en las que los personajes hablan; en otros casos es el

narrador el que da cuenta de lo que dicen los personajes. En los dos casos, es la voz del narrador la que da entrada en el relato a palabras ajenas, a las voces de los personajes.

En el relato canónico, la voz del narrador está claramente diferenciada de las de los personajes y la entrada de éstas se marca en el texto de manera convencional, a través de ciertos signos: los dos puntos, las comillas, el guión de diálogo. En este sentido, no hay confusión posible acerca de cuándo el narrador habla en su propio nombre y cuándo "hace creer" que quienes hablan son los personajes. Esta manera aparentemente democrática de distribuir la palabra, sin embargo, en muchos casos, evidencia lo contrario: el control que el narrador ejerce sobre todas las voces del relato. La homogeneidad de registro (todos los personajes hablan del mismo modo), en lugar de poner en pie de igualdad todas las voces, lo que hace es poner de manifiesto la hegemonía de una voz sobre las otras, al punto de que los personajes parecen hablar como el narrador.

¿Qué diferencia la voz del narrador de las de los personajes, por ejemplo, en "El halcón" de Boccaccio? El narrador dice: "Sucedió un día, entonces, cuando Federico ya tocaba la pobreza más extrema, que el marido de monna Juana enfermó y viéndose en trance de morir, hizo testamento..."

No parece haber diferencia entre este registro lingüístico y el de Federico: "No recuerdo, señora, haber sufrido daño alguno por vuestra culpa; por el contrario, creo que si en cierta oportunidad hice cosas de mérito..." O con el que usa la dama a la que Federico ama: "Federico, si recuerdas tu vida pretérita y mi honestidad, a la que tal vez consideraste crueldad y dureza..."

Se dé o no esta homogeneización de registros, "El halcón" ejemplifica un tipo de cuento y una concepción narrativa "de época" en la que el narrador asume la responsabilidad narrativa y sostiene un discurso cuya confiabilidad pretende instalar. Es la voz del narrador la que convoca la presencia de los personajes y la que introduce sus voces.

Puede decirse que las voces de los personajes siempre están estructuralmente subordinadas a la del narrador y, mientras unas veces esa subordinación es evidente, otras aparece disimulada tras una especie de autonomía de las voces de los personajes. "Los asesinos" es un relato con predominio dialogal (predominan por sobre el discurso del narrador las es-

cenar en las que los personajes dialogan). La aparente autonomía de esos diálogos, de esas voces, está acentuada por el deliberado borramiento del narrador, que constituye uno de los rasgos más interesantes de este cuento. Con muy poca dependencia del narrador, los parlamentos de los personajes en "Los asesinos" se reproducen directamente y se genera así ilusión de realidad.

A esta vinculación directa del discurso de los personajes con el discurso del narrador se la llama *discurso directo*: el narrador da la palabra al personaje y la introduce a través de verbos como "decir", "preguntar", "contestar", "alegar", "explicar", "exclamar".

Como contrapartida, en la *reproducción indirecta*, es el narrador —con mayor control de la narración— el que refiere lo que los personajes dicen. Este tipo de inclusión de voces predomina en el cuento de Rulfo "Es que somos muy pobres". Como se expuso en el capítulo anterior, en este cuento, una fuerte focalización sesga el mundo representado. La coincidencia entre focalizador y narrador (el chico protagonista de la historia) acentúa el efecto.

Yo le pregunté a un señor que vio cuando la arrastraba el río si no había visto también al becerrito que andaba con ella. Pero el hombre dijo que no sabía si lo había visto. Solo dijo que la vaca manchada pasó patas arriba muy cerquita de donde él estaba...

Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas (...)

El uso predominante del discurso indirecto no hace más que reforzar la idea de que el mundo es aquello que el personaje percibe, de que no existe posibilidad de reproducción mimética de los discursos de los personajes y de que sólo es posible que alguien cuente lo que dicen.

Entre estas dos formas de articulación del discurso del narrador con el de los personajes —la directa y la indirecta— hay alguna otra intermedia, 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 con-

trol al determinar los momentos y las modalidades de aparición de las voces de los personajes.¹⁷

Cuanto más mediatiza el narrador los discursos de los personajes más distancia instala y más dudas abre acerca de la fidelidad guardada a lo que ellos dijeron. En "La espera", de Jorge Luis Borges, el lector no conoce las palabras de los personajes, sino lo que el narrador cuenta de ellas. Esto marca cierta distancia entre narrador y personaje. Se cuenta lo que el personaje dice casi como si fuera un acontecimiento, se borran las huellas de su habla. Cuando en un segmento de este cuento el narrador dice: "Le escupió una injuria soez; el otro, atónito, balbuceó una disculpa", es el mismo narrador el que asume la evaluación y la interpretación de las expresiones correspondientes a los personajes. Ésta es la forma utilizada también en "Las babas del diablo" cuando el narrador incluye la voz de un personaje y de él mismo como personaje:

Lo podría contar con mucho detalle pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase.

Por mi parte (...) me limité a formular la opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado.

Finalmente, hay otra forma de inclusión de la palabra de los personajes, que consiste en una especie de fusión de los discursos de narrador y de personaje. Cuando se da esto lo que sucede es que se vuelve ambigua la procedencia de la voz y por momentos parecen fundirse (o confundirse) no sólo las voces sino también pensamiento y discurso.

En el cuento "Fotos" de Rodolfo Walsh,¹⁸ que se analizará más adelante, se puede observar cierto uso bastante original de esta forma de inclusión. En las cartas que la madre y la hermana le escriben al protagonista,

¹⁷ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México, Plaza y Valdés, 1997.

¹⁸ Rodolfo Walsh, "Fotos", en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, de la Flor, 1997.

se cruzan, se funden las voces de las dos mujeres ya no con la voz del narrador sino con su focalización, ya que es él el que lee las cartas y es en ese acto de lectura en el que las voces de madre y hermana aparecen confundidas: "... que le pongas un telegrama antes de tomar el tren, así te va esperar. Que no te olvides que tenés que enrolarte, y que aquí no hay partida de nacimiento, así que vayas a la calle Uruguay y pidás un duplicado. (...) Mamá, que esa pensión no le gusta, que retirés todas tus cosas..."

Otra voz sobre la voz

Los conceptos sobre narratología hasta aquí desarrollados tienen su origen en los estudios de lingüística iniciados por Ferdinand de Saussure (1857-1913) publicados en forma póstuma por sus alumnos en *Curso de Lingüística General* (1916). Ante la necesidad de objetivar y sistematizar los análisis sobre el lenguaje, que no podían constituirse en ciencia porque no se consideraba el lenguaje como objeto observable, Saussure tratará de aislar los elementos que lo conforman del marco en el que éste se realiza, es decir del contexto o el medio social. Desarrolla así la idea del lenguaje como un sistema de signos arbitrarios, cada uno de ellos formado por un significado y un significante. En ese conjunto, Saussure distingue la lengua del habla. La lengua es la matriz con todas las realizaciones posibles, virtuales, sincrónicas, de la cual el hablante selecciona las opciones y las organiza en una sucesión lineal. El habla, la realización individual, no interesa como ciencia. Lo que sí le interesa es el sistema de signos, la lengua, como una estructura completa en un momento determinado. El binarismo y las relaciones de oposición¹⁹ conformarán ese sistema, en el cual no ingresarán ni el sujeto hablante ni el referente, es decir el objeto sobre el cual se habla.

El filósofo y estudioso del lenguaje Mijail Bajtin (1898-1975), quien produjo su obra en Rusia entre 1920 y 1975 —tardíamente conocida en Euro-

¹⁹ En la lingüística saussureana, el sistema se organiza en pares de opuestos —lengua/habla, significado/significante, sintagma/paradigma, etcétera— y cada signo dentro del sistema tiene su significado porque se diferencia de otros (el signo "casa" tiene significado porque no es "cama", ni "cala").

pa Occidental debido a circunstancias políticas—, confronta con la escuela de Saussure porque, en primer lugar, no tiene en cuenta al sujeto y, además, porque el centro de interés de la lingüística saussureana está en la lengua como sistema estático, neutral.

Los integrantes de la escuela de Bajtin realizan una crítica doble: por una parte a lo que llaman el "objetivismo abstracto" (Saussure), que no se interesa por el sujeto, y por otro al "subjetivismo idealista" (von Humboldt) que, si bien se interesa en una lingüística del habla, pone el foco en las leyes de la creatividad lingüística de cada individuo y no piensa en un sujeto social. Para la escuela de Bajtin el sujeto es siempre social y el lenguaje es el campo donde se manifiesta la conciencia del sujeto como conciencia social, por lo tanto se interesará por las expresiones concretas de los sujetos producidas en contextos particulares.

En este marco, la categoría de *voz narrativa* adquiere relevancia. Para comprender la función de la voz dentro de la concepción bajtiniana del lenguaje y la literatura se desarrollarán a continuación algunos conceptos centrales de su teoría y se aplicarán en el análisis de un cuento de Rodolfo Walsh.

Lenguaje y dialogismo

El grupo de Bajtin considera que el lenguaje no es un sistema de signos abstractos sino en uso. Un signo siempre está cargado por una valoración, por una ideología, es decir una toma de posición frente a lo que se nombra. En otros términos, las palabras, además de denotar objetos, están saturadas de evaluaciones sobre ellos. La valoración del sujeto se manifiesta de diferentes maneras —la entonación, el ritmo, la modalización, entre otros— y sólo será comprendida en un contexto. Una palabra aislada puede ser analizada en el nivel morfológico o sintáctico, pero no se accede a su significación si no se conoce el entorno en que ha sido expresada. El entorno o contexto extra verbal, como lo denomina este grupo, se compone de tres elementos: el horizonte espacial común, o sea el lugar donde se realiza la emisión; el conocimiento común de la situación y la evaluación compartida de la misma.

El ser humano es un sujeto social y es a través del lenguaje como se manifiesta su conciencia social, lo ideológico. Por lo tanto, el lenguaje es social.

De esta concepción del lenguaje se desprende el principio de *dialogismo*. Bajtin afirma el carácter dialógico de todo enunciado. En primer lugar, todo enunciado está destinado, orientado hacia otro, el destinatario. En este sentido, el hablante tiene en cuenta para la elaboración de su enunciado cómo será la respuesta del destinatario, es decir realiza una representación del otro en función del contexto: qué conocimiento tiene de la situación, qué sabe o necesita saber, cuáles son sus evaluaciones.

Al mismo tiempo, es dialógico en la medida en que se relaciona con enunciados anteriores pertenecientes a la misma esfera de comunicación. Bajtin dice:

Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada. Las fronteras mismas del enunciado se fijan por el cambio de los sujetos discursivos. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que "saben" uno del otro y se reflejan mutuamente. (...) Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera.²⁰

Los géneros discursivos

El sujeto hablante no es fuente ni dueño de su discurso sino que participa de una comunidad lingüística heterogénea y, para producir sus enunciados, toma elementos del vasto campo de lenguajes que es esa comunidad. Los sujetos, por tanto, están llenos de discursos, que son sociales.

En la multiplicidad de enunciados que forman la vida social se pueden

²⁰ M. Bajtin, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1997.

reconocer tipos relativamente estables, que corresponden al uso particular de la lengua que hace cada esfera de la actividad humana:

Esos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de esas esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la elección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino ante todo, por su composición o estructuración (...) Cada enunciado separado es, por supuesto, individual pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.²¹

En efecto, es posible reconocer géneros discursivos específicos de los ámbitos jurídicos, de la esfera periodística, del ámbito académico. Dentro de los géneros, Bajtin distingue los "primarios o simples" generalmente orales, inmediatos, propios de la comunicación cotidiana, informal (la conversación, la carta) y los "secundarios o complejos" generalmente escritos (tratado científico, discurso histórico, ensayo sociopolítico). Los géneros artísticos son géneros secundarios. No obstante su mayor complejidad, éstos tienen con los primarios una naturaleza común: es más, los absorben y reelaboran. El relato ficcional, por ejemplo, sería la reelaboración de un género primario: el primitivo relato oral.

En los géneros secundarios el contexto es representado y las valoraciones —sobreentendidas— se manifiestan en cada palabra y en la forma artística elegida. Es en éstos —artísticos y no artísticos— donde los cambios genéricos se afianzan, se difunden, se complejizan.

La polifonía en la novela

La novela es para Bajtin un género en evolución constante, muy dispuesto a incluir múltiples visiones del mundo que representa y a la crítica de estereotipos. Este género incorpora la multiplicidad de discursos sociales, los imita, los parodia, los estiliza y los introduce en una nueva construcción.

²¹ Bajtin, op. cit.

Bajtín estudia las novelas de Dostoievski y ve en ellas como elemento fundamental la presencia de "sujetos habitados por múltiples discursos". Considera que en el interior de cada novela se agita una multitud de discursos sociales que mantienen diálogos entre sí. Por eso las llama *dialógicas o polifónicas*. Se puede decir que Bajtín piensa la narración como "orquestración de voces narrativas", representativas de los diferentes discursos sociales. Tal como Bajtín lo plantea, el problema de la palabra en la novela consiste en ver de qué modo se da la distribución, inclusión o exclusión de voces sociales desde la conciencia del enunciador, de una conciencia narrativa que tiene como función hablar con otros y desde otros, mezclando la propia voz con otras voces. Los relatos polifónicos implican debate, confrontación de discursos, que es lo propio del debate ideológico social.

La polifonía supone discursos que se cruzan, que dialogan, que se cuestionan en el sentido de que ninguno es dominante. Cuando se da esto, la literatura puede definirse como representación de discursos sociales, como espacio de encuentro de discursos. En este sentido es representación de discursos más que representación de acciones.

A este tipo de *novela polifónica*, Bajtín opone otro tipo de relatos —*monológicos*— en los que hay una voz hegemónica, que impone sus valoraciones, que puede hacer entrar otros discursos —ceder la palabra— pero siempre organizados desde esa hegemonía, esa superioridad. En el relato monológico hay un discurso predominante.

Cuando Bajtín habla de literatura se refiere especialmente a la novela, pero estos conceptos se pueden extender a la narrativa en general. La particularidad de la literatura, según Bajtín, es que puede reunir todos los géneros discursivos, que puede captar el conjunto de las ideas de una sociedad y reproducirlas mediante la representación de sus discursos. Lo que define a cada relato es una forma particular de representar esos cruces de discursos sociales. Estos discursos ingresan al mundo novelesco a través de una *voz o conciencia narrativa*, que de alguna manera les impone su sello ideológico.

En el cuento de Rulfo "Es que somos muy pobres"²² el discurso de un chico está cruzado por los discursos de los adultos —su padre, su madre—

²² Juan Rulfo, "Es que somos muy pobres", en *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

que representan las voces sociales de los que viven en la extrema pobreza. Una conciencia narrativa sobrevuela esos cruces de discursos, en los que la voz infantil ("Allí fue donde supimos que el río se había llevado a la Serpentina, la vaca esa que era de mi hermana Tacha porque mi papá se la regaló para el día de su cumpleaños y que tenía una oreja blanca y otra colorada y muy bonitos ojos.") toma y reproduce —sin poder discriminar— los discursos adultos ("Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas."; "Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo..."). De este entrecruzamiento de voces surge una visión particular de un mundo en el que la posesión de una vaca representa una posibilidad de "salvación". En ese recorte de mundo —la conciencia narrativa nos lo hace saber— sólo existen esas voces; el mundo son esas voces.

La orquestración de voces es mucho más compleja en el cuento "Fotos" de Rodolfo Walsh.

Voces en "Fotos", de Rodolfo Walsh Por Gloria Pampillo

Este cuento de Rodolfo Walsh expone claramente esa posibilidad de la literatura a la que se refiere Bajtín de reunir todos los discursos sociales, de ser representación de discursos, espacio de cruce de discursos y, por lo tanto, espacio de reunión de ideologías.

¿Cómo aparece representada la pluralidad de discursos sociales en él?

En primer lugar, en este cuento "largo" que construye el pequeño pero complejo universo de un pueblo de la provincia de Buenos Aires —y en este sentido se acerca a una novela— el género discursivo básico que encontramos es el de la historia de vida, o, si se quiere la biografía. En "Fotos" se narran dos historias de vida que se desarrollan en contrapunto: la de Mauricio Irigorri y la del Negro Tolosa. Jacinto Tolosa narra la vida de su amigo, Mauricio, pero su relato permite reconstruir su propia historia. Mauricio es tema del relato: "En secreto, Mauricio se propone algo exorbitante: quiere ser un artista, dedicarse al Arte", aunque por momentos su amigo también es narratario: "Qué trampa, Mauricio, qué joda".

En la narración básica, la voz narrativa es la de Jacinto, pero esa voz no es una voz hegemónica que ordena las otras voces que se representan en el relato. Es una voz que se mezcla y se cruza con las otras y con los múltiples discursos que se intercalan. En el primero y el segundo capítulo Jacinto Tolosa narra hechos y también narra las palabras de otros de variadas formas, pero lo que llama la atención es que, en un punto, en esta narración de la palabra del otro ya no hay marcas del narrador. El relato incluye discursos de los otros personajes que, además, se manifiestan en la forma de variados géneros discursivos. Algunos de esos géneros son "de la vida privada". Un género privado como la carta familiar aparece varias veces: las cartas de Estela y de la madre; también el relato de experiencias como el relato en primera persona de Mauricio sobre la "colimba";²³ otros son la conversación, el discurso aleccionador del padre al hijo: el de Tolosa padre a su hijo el Negro.

Por otro lado aparecen discursos "de la vida pública": el discurso político del padre, las notas sociales, que tienen sus enunciadores propios y un receptor que ya no es Mauricio, sino el mismo Negro o la sociedad de ese pueblo, o un imaginario auditor político, en el caso del discurso del padre. Ese entrecruzamiento de voces, cada una con su registro —cotidiano o declamatorio político o el estereotipado de las noticias sociales— va trayendo las situaciones propias de estos discursos: el contexto de una familia, un mitin político, los lectores del periódico donde aparece la noticia social. El narrador, en suma, desaparece y lo que queda es un entrecruzamiento de voces.

"Fotos" es, por lo tanto, un cuento fuertemente polifónico. Este entrecruzamiento de voces trae al relato la sociedad de un pueblo de la provincia de Buenos Aires, representada directamente a través de sus palabras. El narrador deja de ser la voz autoritaria que gobierna la narración para orquestar voces.

Todo lo dicho hasta aquí ilustra el concepto bajtiniano de polifonía. Pero se puede avanzar sobre otro concepto, el de *conciencia narrativa*. Un aspecto que es interesante señalar es de qué modo están distribuidos los

²³ Modo de llamar coloquialmente al servicio militar, en esa época obligatorio.

discursos orales y escritos en el relato. La oralidad queda del lado de Mauricio. Mauricio cuenta oralmente, conversa y saca fotos. La escritura, del lado de Jacinto, que lee, mejor dicho estudia en libros de texto; compone un poema; escribe un texto judicial. Pero la representación del mundo letrado puesta en el narrador, Jacinto, está cargada de valoraciones negativas: cuando estudia, Jacinto memoriza; cuando escribe un poema, mide los versos; el discurso jurídico que escribe es tan estereotipado como cualquier discurso jurídico.

Si Mauricio es el transgresor en el relato, Jacinto es el representante del mundo dominante. A través de sus discursos se representa ese choque de mundos. A nivel de la historia, Mauricio pierde: quema simbólicamente el pueblo cuando quema su archivo gráfico y luego se mata. Así termina con su conflicto social y también artístico, ya que la poesía congelada del Negro se opone a una nueva concepción del arte, del nuevo arte de la imagen que utiliza la tecnología. En este caso, la fotografía que Mauricio intenta defender.

Como contraparte, Jacinto triunfa (se casa, se recibe de abogado, empieza su vida política). El desenlace supone una consolidación de un orden de cosas. El género discursivo que cierra el relato es uno de los más estereotipados, formales, y convalidantes de un orden: la nota social.

Ahora bien, Bajtin llama *conciencia narrativa* a la que distribuye los discursos ajenos, la que marca cierta orientación valorativa hacia ellos. Y es a través de esa conciencia como el lector de "Fotos" —Bajtin lo toma en cuenta— descubre, por ejemplo, contradicciones en Jacinto: una de las más claras se evidencia entre la descripción que hace de la fotografía de la laguna tomada por Mauricio, muy valorativa, inteligente y sensible al arte de la fotografía y los comentarios mediocres, ridículos y desvalorizadores que hace, tales como que quedaría bien en el suplemento cultural de *La Prensa*, en esa época el medio más reaccionario entre los matutinos de la Argentina. Son esos descubrimientos los que llevan al lector a tomar partido por el héroe, Mauricio.

Fundamenta el juicio sobre las oposiciones entre un arte "nuevo", en este caso, el de la imagen, y el estereotipado, muerto, una opinión de Rodolfo Walsh, el autor del cuento, en una entrevista que le realizó Ricardo Piglia:

No se trata, obviamente, de que en este cuento se proponga algo así como el abandono de la narración escrita por la narración en imágenes: el cuento mismo contradice esta idea. Lo que sí se puede interpretar, es, por una parte, que se está proponiendo una nueva poética del relato en la que el narrador abandona el rol hegemónico para registrar las otras voces sociales. También se pone en escena la dimensión represora de la escritura, su parte negativa, la alianza con el poder. La escritura en suma como poder, norma, autoridad: de ahí los escritos jurídicos, los poemas métricos, las estereotipadas notas sociales, los discursos políticos reaccionarios.

Prácticas discursivas

Por Liliana Lotito

"La forma de la espada", de Jorge Luis Borges: análisis narratológico

Se propone a continuación la lectura de un cuento de Borges, "La forma de la espada", desde las categorías de análisis del relato que, como viene exponiéndose en este libro, han sido formuladas y reformuladas en diferentes estudios narratológicos.

En un primer nivel, el análisis apunta a reconstruir la historia narrada. "La categoría de la historia comprende el nivel de las acciones, llamadas funciones por Barthes —que se organizan en núcleos y catálisis— y el de los personajes —que, además de ser sujetos de las acciones, son conformados por el nivel indicial."¹

¿Qué historia se narra en este cuento de Borges? Si se sigue el procedimiento de reconocer sus unidades fundamentales, los "núcleos o funciones cardinales" según Barthes, puede abstraerse del relato —discurso, según Todorov y Barthes— la historia narrada, que podría enunciarse así:²

¹ Véase en este libro el primer capítulo, "Los estudios narratológicos".

² El uso del tiempo condicional deriva de la convicción de que no hay una forma única de enunciar esa historia, en la medida en que ésta va a depender de cómo lea cada lector.

Un hombre pertenece a un grupo que alrededor de 1922 lucha por la independencia de Irlanda. En determinado momento llega otro, Moon, cuyos ideales parecen más radicalizados aún que los del grupo. Este personaje se evidencia poco a poco como un cobarde, al punto de que en una oportunidad el hombre debe arriesgar su vida para salvarlo en una situación en que queda paralizado por su cobardía. Al final, Moon traiciona a quien más lo ha ayudado de ese grupo, al hombre que le ha salvado la vida. Éste le marca el rostro con un alfanje y años después se va a vivir a Brasil; finalmente se instala en la Argentina: compra un campo y trabaja en él. Vive aislado, es conocido como el Inglés de La Colorada y se emborracha de vez en cuando. Cierta vez, alguien se ve obligado por un temporal a reclamar su hospitalidad y en la conversación posterior a la cena le pregunta por el origen de una cicatriz que tiene en la cara. El Inglés cuenta la historia de Moon, el traidor, poniéndose en la piel del héroe y sólo al final revela que él es el miserable Moon.

En la *historia*, los núcleos narrativos, "verdaderos 'nudos' del relato", adoptan un ordenamiento cronológico (un hombre visita un lugar, la crecida de un arroyo le impide volver, decide pasar la noche allí...). Pero no es únicamente una relación temporal la que los enlaza. En "La forma de la espada", entre la visita del personaje a la zona y la decisión de pasar la noche en la estancia, no sólo hay un transcurso temporal: un fenómeno natural se presenta como causa de la decisión. Del mismo modo, en la secuencia "un soldado enemigo aparece", "les grita (al Inglés y a Moon) que se detengan", "el Inglés no obedece", "Moon queda inmóvil" no es la relación temporal entre esos hechos lo más relevante, sino la relación de causa-consecuencia. Un mismo hecho ("el soldado enemigo grita que se detengan") produce dos reacciones diferentes. De esa diferencia de reacciones se desprende otro hecho, posterior en cuanto al tiempo y a la vez consecuencia: Moon se paraliza, por lo tanto, y esto se infiere, es un cobarde.

Si se avanza en el análisis, otros aspectos del nivel de la historia se presentan como relevantes. Por ejemplo, ciertos datos que se dan en la primera parte del cuento sobre el personaje que narra, el Inglés: "Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto..."; "Dicen que era severo hasta la crueldad, pero escrupulosamente justo";

"Dicen también que era bebedor: un par de veces al año se encerraba en el cuarto del mirador y emergía a los dos o tres días como de una batalla o un vértigo, pálido, trémulo, azorado y tan autoritario como antes". Vueltos a leer desde el final, estos datos sobre el personaje (informantes o datos puros unos: "le cruzaba la cara una cicatriz"; indicios otros, en tanto datos que requieren un desciframiento: "Dicen que era bebedor..."; "No se daba con nadie (...) no recibía correspondencia"; "...un par de veces al año se encerraba en el cuarto del mirador y emergía a los dos o tres días como de una batalla o un vértigo...") adquieren sentido. El final del cuento permite responder preguntas que el relato va abriendo como incógnitas a partir de la consideración de los indicios del personaje que aparecen al principio (¿por qué bebía el Inglés?, ¿por qué se aislaba?, ¿cuál era la batalla que libraba?).

Al analizar esta funcionalidad de los indicios se comprende la diferenciación que hace Barthes entre su funcionalidad "fuerte", derivada del trabajo de inferencia que exigen, y la más débil de los informantes, en tanto "datos puros", información que se ofrece ya elaborada.

Son informantes en "La forma de la espada":

"La última vez que recorrí los departamentos del Norte, una crecida del arroyo Caraguatá..."

"Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught..."

Estos informantes sitúan temporal y espacialmente unos hechos. Tienen funcionalidad débil, pero no nula, dice Barthes, ya que sirven para "autenticar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real".

Pero ¿qué posibilita dar respuesta a las preguntas formuladas más arriba a partir de los indicios del personaje principal de "La forma de la espada"? El análisis narratológico propone la descripción del relato a partir de la distinción de niveles. En este afán de diferenciar niveles de análisis hay una búsqueda de rigor descriptivo pero, al mismo tiempo que se propone la diferenciación, se insiste en la importancia de la observación de las relaciones entre niveles, ya que una unidad del texto puede tener funcionalidad en niveles diferentes o se hace necesario atender a categorías que corresponden a niveles de análisis diferentes para descubrir ciertos sentidos. En "La forma de la espada" sucede algo de esto: el desciframiento de los indicios de personaje —susceptibles de análisis en el nivel de la histo-

ria— puede realizarse cuando se cruza la información que éstos dan con la que ofrece una analepsis, una categoría de análisis del nivel del relato.

Una analepsis es una "vuelta atrás del relato", una ruptura o alteración del orden cronológico de los hechos de la historia, que Gérard Genette define como "evocación fuera de tiempo de un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia". El recurso de la analepsis es el recurso más relevante en relación con la representación de la temporalidad en "La forma de la espada", ya que permite desplegar la historia de hechos sucedidos en el pasado del personaje que explican la existencia de la cicatriz en su cara y, a la vez, sus extrañas conductas. Es decir, incluye una información sobre el pasado del personaje que permite comprender el presente.

En efecto, el relato instauro un presente en el que un narrador hace referencia a un pasado en el que un hombre al que llamaban "el Inglés de La Colorada" le contó una historia. Los hechos de esta historia sucedieron a su vez en otro pasado más lejano. Ese presente de la enunciación desde el que se organiza en este cuento, de manera particular, la representación de la temporalidad remite al tercer nivel de análisis narrativo según Genette: el de la narración.

"La forma de la espada" juega con la duplicidad propia de la situación de enunciación de la narración ficcional. El acto de narrar se explicita, con la particularidad de que la situación narrativa representada incluye otra situación narrativa, de modo que se duplican narrador y narratario. Planteado como relato "enmarcado" (un relato incluye otro relato), en este texto, un primer narrador cede la palabra a un segundo narrador, el Inglés:

Al fin me dijo con su voz habitual:

—Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de la infamia.

Asentí. Ésta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués:

"Hacia 1922, en una de las ciudades (...)"

A través de ese acto de ceder la palabra a otro, el primer narrador se convierte en narratario de la segunda historia. Cuando el marco se cierra sobre el final del cuento y como parte del juego ficcional que el texto pro-

pone, ese narrador-narratario es nombrado "Borges": "Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión".

Pero lo más interesante del cuento es que el traidor, nombrado hasta ese momento como una tercera persona, como "aquel de quien se habla" es en realidad "el que habla", es decir, el narrador: "Yo he denunciado al hombre que me amparó..."

Gérard Genette considera "espectacular" la transgresión que Borges realiza.³ Comenta: "...el protagonista comienza contando su infame aventura e identificándose con su víctima, antes de confesar que es, en realidad, el otro, el cobarde denunciador hasta entonces tratado, con el desprecio debido, en 'tercera persona'". El punto de vista del personaje es elegido como un recurso para no disimular, para exhibir lo horroroso de la delación: "Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia".

En síntesis, voz y focalización son los recursos fundamentales en este cuento. La sorpresa del lector al llegar al final del relato se explica por esta inversión "espectacular" que se revela en las últimas líneas. Para contar una historia alguien adoptó la voz y la mirada de otro. Al asumir la propia, de traicionado pasa a traidor. Con el recurso de la alteración del punto de vista, logra que su narratario lo escuche hasta el fin.

³ Según Genette, el hecho de que este cuento responda a un "sistema narrativo totalmente tradicional" —el relato enmarcado lo es— hace más evidente la transgresión.