

REFLEXIONES ACERCA DE LA ELECCIÓN DEL NARRADOR EN LOS TEXTOS FANTÁSTICOS: ESTRATEGIAS Y EFECTOS

Elia Barceló

Universidad de Innsbruck

A nadie que me conozca un poco, tanto en el campo académico como en el de la creación literaria, le extrañará el tema que he elegido para compartir con ustedes en esta sesión. Cada uno tiene sus gustos, sus obsesiones, sus ideas fijas y sus prioridades a la hora de encarar un texto. Hay estudiosos y escritores que trabajan, sobre todo, en la estructura, en la arquitectura narrativa; los hay que se interesan más que nada por la creación de personajes, por la ambientación, por el tono, por el ritmo... por las mil cosas que, juntas, hacen un texto, y que son igual de importantes para el conjunto. Yo, sin desdeñar ninguna de las anteriores, porque soy perfectamente consciente de que el fallo en una de ellas trae consigo el fallo del total, lo primero que me planteo en un texto narrativo, tanto si voy a analizarlo como si pienso escribirlo, es la cuestión del narrador.

Hasta que no sé quién narra, desde qué punto de vista, y con cuánto dominio sobre la materia narrada, no soy capaz de dar forma al texto

Voy a hacer estas reflexiones, que no pretenden más que compartir con ustedes mis pensamientos sobre el tema, más bien desde el punto de vista de escritora, de la persona que tiene en la cabeza una idea y pretende convertirla en una historia escrita.

El narrador es una elección fundamental en cualquier texto porque es la instancia que filtra la información, toma las decisiones respecto a lo manifiesto y lo omitido, narra o muestra las escenas y nos mueve a los lectores a lo largo del flujo del tiempo de la historia.

Para decirlo con las palabras de Mario Vargas Llosa, en sus «Consejos a un joven novelista»

Para contar por escrito una historia, todo novelista inventa a un narrador, su representante o plenipotenciario en la ficción, él mismo una ficción,

pues, como los otros personajes a los que va a contar, está hecho de palabras y sólo vive por y para esa novela.

O, como ya dijo Percy Lubbock en su excelente ensayo, publicado en 1921, *The Craft of Fiction*: «The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view —the question of the relation in which the narrator stands to the story» (Lubbock, 1921: 59)¹.

¹En principio, como en cualquier otro género narrativo, el fantástico dispone de las mismas posibilidades en lo que respecta al narrador. El autor que decide escribir un texto fantástico puede elegir entre la primera persona, la segunda y la tercera —omnisciente o no—; en singular o en plural. Dispone también de las combinaciones de todas ellas, así como de la inclusión de fragmentos de textos de otros géneros que ayuden a completar la información o a producir lo que Barthes (1984) llamaba «*effet de réel*» (noticias periodísticas, informes, cartas, fragmentos de diarios, anuncios, etc.)

Como les decía, hay muchas decisiones importantes que tomar respecto a un texto en el momento de sentarse a escribir pero, en mi opinión, la elección del narrador es la más relevante de todas ellas. Y el efecto que produce el texto acabado en el lector depende en gran medida de que esa elección de narrador haya sido no sólo la correcta, sino la mejor posible.

Para estudiar las estrategias del narrador y el efecto que producen en el lector —tema arduo, muy subjetivo y que nunca acabará de explorarse, supongo— deberíamos sentar primero unas bases de partida acerca del género fantástico; deberíamos primero estar de acuerdo en qué pretende un autor cuando escribe un texto fantástico y qué busca un lector cuando lo elige. Aquí me temo que no tendré más remedio que alejarme un tanto de la objetividad académica para entrar en un terreno bastante más movedizo y que depende en gran parte de mis propias experiencias y sensaciones que, sin embargo, me

¹ «Considero que la intrincada cuestión del método, en la artesanía de la ficción, está gobernada por la cuestión del punto de vista —la cuestión de la relación entre el narrador y la historia».

atrevo a afirmar que son compartidas por muchos lectores y estudiosos del género.

Una de las primeras palabras claves sería «inquietud». Uno no lee una historia fantástica para tranquilizarse sobre la solidez del mundo que le rodea sino más bien lo contrario: lo que uno busca son los agujeros en la trama de la realidad. Pero tanto los agujeros como la realidad son puntales en la construcción de un relato fantástico y ninguno de los dos puede dejarse de lado, si esperamos que el lector nos acompañe.

No todos los relatos fantásticos producen el mismo tipo de sensación y no siempre están relacionados con lo terrorífico —todos sabemos que hay también excelentes relatos fantásticos humorísticos o irónicos que nos dejan con el aleteo de lo fantástico en nuestro interior pero con una sonrisa en los labios (pensemos, por ejemplo, en algunos de los cuentos de la cubana María Elena Llana, como «En familia»; o en los textos de Lewis Carroll).

Sin embargo, la mayor parte de la narrativa fantástica quiere arrastrar a su lector a un mundo de deslizamientos, de inseguridades, de fenómenos improbables o directamente imposibles en el mundo real como lo conocemos hasta la fecha. Los personajes que sufren el encuentro con este tipo de «fenómenos» (en terminología de Malrieu, 1992) suelen quedar afectados de modo duradero, cuando no pierden la vida o la cordura en el proceso.

Si la literatura fantástica se orienta a mostrar los agujeros en la trama de la realidad, el narrador de un texto fantástico debe delimitar esos dos niveles: tanto la realidad, como los agujeros.

Como la literatura fantástica suele utilizar situaciones y fenómenos difíciles de aceptar para un lector acostumbrado a las convenciones literarias realistas, es muy importante que los materiales de la historia le sean presentados del modo más «real» y convincente posible. Y ahí es donde, desde el punto de vista del autor del relato, entra, antes que nada, la elección del narrador: la voz que sostendrá la historia, la focalización de los hechos, las circunstancias de la trama que van a ser o mostradas, o narradas, u omitidas.

Pero no podemos utilizar un narrador «convencional», decimonónico, omnisciente, que nos impone sus propias valoraciones y nos mueve a su

capricho a lo largo de la historia, porque eso produce en el lector una sensación abrumadora de control sobre la materia que no casa con los propósitos de un texto fantástico, y elimina la posibilidad de indicarnos los agujeros de los que antes hablábamos.

Para contornear esos vacíos, inherentes al género fantástico, tenemos que contar con un ingrediente fundamental en el texto: el misterio, aunque no exactamente en el sentido que se le da en otros géneros como el policíaco o el de terror.

E. M. Forster llama al misterio: «*a pocket in time*» y explica: «Mystery is essential to a plot, and cannot be appreciated without intelligence [...] to appreciate a mystery, part of the mind must be left behind, brooding, while the other part goes marching on» (Forster, 1927: 73)². Foster no habla específicamente de la literatura fantástica, y el misterio al que él se refiere es el que se desarrolla a partir de las omisiones voluntarias que producen en el lector el deseo de seguir leyendo para descubrir al final del texto los fragmentos que no se nos habían presentado en su secuencia cronológica y que, llegados a los últimos capítulos, o párrafos, en un relato, dan una imagen de conjunto comprensible y que suele presentarse aliada con la sorpresa.

En literatura realista, y sobre todo en el género policíaco, orientado precisamente a la resolución del misterio, éste debe ser presentado al lector de manera que no queden cabos sueltos, debe ofrecerse al lector una solución aceptable dentro de su comprensión lógica del mundo, basada en una relación de causalidad.

Incluso en el caso de un texto de terror fantástico, el lector, para sentirse satisfecho, tiene que saber en algún momento, como muy tarde al final de la historia, cuál era concretamente la amenaza a la que se han enfrentado los protagonistas y cómo han logrado superarla con los medios de los que disponían, que deben ser los que cualquier ser humano tiene a su alcance; o bien, por qué han sido derrotados.

² «El misterio es esencial en la trama y no puede apreciarse sin inteligencia [...] para apreciar un misterio, parte de la mente debe quedar atrás, reflexionando, mientras la otra parte sigue adelante».

Stephen King, en su estimulante ensayo *Danse Macabre*, dice que puede uno estar ocultando al monstruo durante casi toda la novela, pero en algún momento le debes al lector la honradez de abrir la puerta y enseñar el monstruo, lo que siempre es anticlimático, porque la fantasía del lector siempre va un paso más allá que la del autor.

You can scare people with the unknown for a long, long time [...] but sooner or later, as in poker, you have to turn your cards down. You have to open the door and show the audience what's behind it (King, 1981: 133)³.

Como ya hemos comentado, el fantástico es un género muy permisivo en cuanto a la explicación o revelación del misterio; no sólo no es necesario que se explique al final, sino que ni siquiera es conveniente. Ahora veremos las palabras despectivas que dedica Cortázar a las explicaciones «racionales» basadas en antepasados vengativos y maleficios malayos.

En la literatura de terror, sin embargo, el lector se siente engañado si al final no se sabe cuál es la amenaza y cómo se puede neutralizar. Aquí podemos citar una de las últimas novelas de Stephen King: *On a Buick eight*, en la que nunca llegamos a saber qué es ese coche, de dónde viene o cuál es concretamente la amenaza que representa, y al final de la novela sus ominosos poderes se van perdiendo sin más, hasta que acaba convertido en un simple vehículo «raro», pero que ya no daña a nadie.

Muchas veces el lector de relatos y novelas de terror también se siente defraudado si al final no se reintegra el orden *ante quo*, mientras que, en el fantástico moderno, dirigido a inquietar al lector, la inquietud es tanto mayor si no se produce esa restauración del orden, si el fenómeno no se neutraliza en ningún momento. El misterio puede, así, conservarse hasta el cierre de la historia, dejando a la imaginación del lector la posible explicación del fenómeno.

³ Uno puede asustar a la gente con lo desconocido durante mucho, mucho tiempo [...] pero antes o después, como en el poker, tienes que poner las cartas boca arriba. Tienes que abrir la puerta y mostrar al público lo que hay detrás.

En la literatura fantástica, el misterio puede no ser resuelto al final y, de hecho, en la mejor literatura fantástica, nunca tenemos la sensación de haber llegado al final de las explicaciones, sencillamente porque no existe explicación.

Oigamos a Julio Cortázar:

En la mala literatura fantástica los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha aganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que *en esos casos el autor se cree obligado a proveer una «explicación» a base de antepasados vengativos o maleficios malayos*. Agrego que la peor literatura de este género es la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de *full time* de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural (Cortázar, 1992: 53-54).

El fantástico explicado produce en el lector una sensación anticlimática, banaliza la historia y traiciona su propia intención, que es la de crear inquietud e incomodidad, y la de impulsar la reflexión sobre la solidez del mundo que nos rodea.

En un texto fantástico, el misterio es, en la base, ignorancia, desconocimiento de una situación, imposibilidad de conocer sus orígenes y sus efectos y de calibrar sus consecuencias.

Esto significa que, para crear misterio en un texto, es necesario que alguien ignore cosas fundamentales para la comprensión de la serie de acontecimientos.

Se puede hacer con ignorancia del narrador (en este caso, el mejor sistema es un narrador protagonista, en primera, que ignora lo que está sucediendo y sólo tiene acceso a las manifestaciones externas del fenómeno — ruidos extraños, objetos que se mueven solos, presencias que siente, pero no ve,

etc.). El lector, que no tiene más fuente de información que su narrador, comparte la sensación de misterio e impotencia con el protagonista.

Se puede hacer con ignorancia del protagonista y conocimiento del narrador (en tercera), que muestra cosas al lector que el protagonista ignora. Esa elección es muy adecuada para crear tensión en el texto, que no misterio. Si el lector sabe, porque se lo ha contado el narrador, que el monstruo está esperando en el armario del dormitorio, y el protagonista lo ignora, el lector sufre por anticipado, imaginando lo que pasará cuando el protagonista, inocente, abra aquel armario.

También puede hacerse al contrario: el narrador y el protagonista (que pueden ser el mismo o no) saben más que el lector y al lector se le obliga a permanecer en la ignorancia. Si se hace utilizando un narrador en tercera, esto suele ser visto por el lector como un engaño deliberado y no siempre produce buenos resultados. A menos que el autor se las arregle (usualmente con un narrador homodiegético) para que el lector apenas si se dé cuenta de que se le está manteniendo deliberadamente en la ignorancia, como es el caso, en mi opinión, de «Casa tomada», de Julio Cortázar, donde el narrador-protagonista sabe perfectamente de qué o de quién tiene miedo, pero no nos lo dice nunca.

Lo que sí funciona bien y el lector está dispuesto a aceptar es que se corte una escena en un punto en el que parece que se va a llegar a una revelación parcial y luego, la escena siguiente cambie de espacio y personajes (a veces también de tiempo), con lo que se retrasa la revelación esperada. Este es el conocido sistema de *cliffhangers* al que nos acostumbraron las series de televisión estadounidenses en los sesenta y que, narrativamente, —yo lo encuentro detestable— ya conocíamos por los narradores omniscientes a partir del Romanticismo, aquello de «pero dejemos a la infeliz doña Blanca frente al Conde que pretende ultrajarla, y volvamos a nuestro héroe, que galopa por la carretera de Burgos».

Pasemos rápida revista a las diferentes posibilidades de narrador en primera persona. La primera elección es si va a ser participante o no participante en la historia que relata.

Si es participante, suele ser también el protagonista de los hechos; aunque también puede darse el caso de que sea un personaje secundario, una especie de «actor de reparto», que narra lo sucedido —como el famoso caso del Dr. Watson, que narra y participa hasta cierto punto en las historias de Sherlock Holmes, pero no es el protagonista.

El narrador protagonista puede tener un conocimiento total de los hechos que relata, aunque sólomente externo —lo que ve, lo que oye, lo que le cuentan otros personajes—, ya que no puede entrar en la mente de las otras figuras. A partir de las acciones y palabras de los demás, puede conjeturar sus motivos, como hacemos en la vida extratextual. Por eso lo normal es que un narrador protagonista (homodiegético) tenga sólo un conocimiento parcial de los hechos: el que ha obtenido a través de sus cinco sentidos.

Puede ser un narrador fiable o bien indigno de confianza; es decir, puede ser honesto y contarnos todo lo que sabe, a su mejor saber y entender, o bien puede mentirnos deliberadamente o al menos ocultarnos parte de la verdad, por falta de competencia, por deseo de engaño, o por algún tipo de discapacidad —como es el caso de uno de los narradores protagonistas en *El sonido y la furia*, de Faulkner, que es un joven retrasado mental, o la narradora de «Los buenos servicios», de Cortázar, que es una empleada doméstica con muy pocas luces. También puede suceder que el narrador se vaya deteriorando a lo largo del relato, que se produzca una degeneración en su mente que se refleja en sus palabras, como es el caso de «Flores para Algernon», de Daniel Keyes, que no es exactamente la literatura fantástica a la que me refiero ahora, sino extrapolativa o ciencia ficción.

Yo diría que en la literatura fantástica el narrador homodiegético es el más frecuente. Y esta es la explicación que aporta el gran maestro del relato fantástico, Julio Cortázar, en su famoso ensayo «Del cuento breve y sus alrededores»:

Vuelvo al hermano Quiroga para recordar que dice: «Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno». La noción de ser uno de los

personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de *Las armas secretas*, aunque quizá se trataba de los de *Final del juego*. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

[...] cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo qlgo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está e la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración stricto sensu, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí (Cortázar, 1992: 45).

Para Cortázar, este uso del punto de vista limitado hace que el cuento sitúe al lector «en un plano interno», que lo introduzca en el mundo del relato en lugar de mantenerlo por encima de los hechos, en una posición de

observador privilegiado. Reduciendo el enfoque, aumentan las limitaciones tanto del protagonista como del lector, y el mundo se vuelve menos comprensible, cosa que, evidentemente, conviene al texto fantástico.

Vamos a ver a continuación por qué se elige este tipo de narrador y qué usos pueden dársele:

El narrador protagonista, en primera persona, homodiegético, produce una alta sensación de identificación con el lector, quien tiene la impresión de que un personaje se está dirigiendo directamente a él para contarle su historia. El lector confía inmediatamente en este tipo de narrador, adopta su punto de vista y no suele ocurrírsele que puede estar mintiendo; especialmente si no hay nada externo al narrador que corrobore la veracidad de sus afirmaciones.

Es también un tipo de narrador muy efectivo cuando se trata de relatar procesos de degeneración mental, ya que se trata de ir mostrando, a través de sus palabras y del encadenamiento de sus procesos lógicos, que está deslizándose hacia la locura. O incluso que ya estaba loco, o al menos no era muy normal, desde el comienzo del texto. Esa es la sensación que produce desde el comienzo una novela de Shirley Jackson: «Siempre hemos vivido en el castillo»:

Me llamo Mary Katherine Blackwood. Tengo dieciocho años y vivo con mi hermana Constance. He pensado con frecuencia que si hubiera tenido un poco más de suerte, podría haber venido al mundo como hombre lobo, porque los dos dedos medios de mis dos manos son igual de largos, pero he tenido que contentarme con lo que tenía. Me desagrada lavarme, y los perros, y el ruido. Me gustan mi hermana Constance, y Richard Plantagenet, y la *Ammanita phalloides*, la seta mortal. El resto de mi familia ha muerto (Jackson, 1962).

Este tipo de narrador, tanto si encontramos «normal» su manera de pensar y de narrar, como si no, aumenta el misterio en el texto, porque no tenemos ninguna otra instancia que nos suministre más información cuando la que procede del narrador es insuficiente. Si el narrador no entiende, los lectores

no entendemos, aunque a veces podemos suponer ciertas cosas, leyendo entre líneas.

Y aumenta también la tensión, especialmente si va ligado a una narración en presente, como es el caso que acabamos de ver, porque al lector se le sugiere que la trama se va desarrollando frente a él en el mismo momento de suceder, que no se están refiriendo unos hechos ya terminados, cuyo desenlace el narrador ya conoce de antemano, sino que todo está abierto y el narrador no tiene manera de saber lo que va a pasar porque lo está viviendo a la vez que el lector. Un excelente ejemplo sería el relato *Las armas secretas*, de Julio Cortázar.

Encontramos también con mucha frecuencia en cuentos fantásticos el mecanismo del doble narrador, o incluso el de las historias empotradas como muñecas rusas: Vamos a ver, como ejemplo, el más sencillo y frecuente: un narrador en primera que relata una historia que le contaron a él, también en primera.

El primer narrador suele colocarse en el plano de la «realidad» cotidiana, en el plano de consenso compartido tanto por los lectores extratextuales como por los que le escuchan en la realidad del texto. Con frecuencia se trata de una reunión de amigos, una tertulia, una sobremesa en la que se conversa sobre fenómenos extraños o paranormales. Entonces, ese primer narrador ofrece contar algo que alguien le contó a él y, cediéndole la palabra a ese segundo narrador, que no se encuentra presente y a quien no se puede interpelar, se nos narra el extraño suceso.

Con este mecanismo se obtiene, por una parte, un distanciamiento de los hechos narrados, ya que el narrador que los vivió no está allí para contestar preguntas ni dar más precisiones; por otra parte, se ofrece al lector la posibilidad de compartir con los personajes que escuchan la narración oral, ese *frisson* momentáneo que se obtiene al rozar lo incomprensible mientras, a la vez, se da también la posibilidad de desestimar la veracidad de lo narrado o considerarlo sólo un juego de ingenio dirigido al intelecto del lector o del oyente, y no a sus emociones.

Es también un recurso que utilizan con cierta frecuencia los escritores que no se consideran a sí mismos escritores de textos fantásticos y quizá teman

que alguien pueda pensar que ellos —los autores, en el mundo extratextual— se creen de verdad esas cosas. Con un narrador interpuesto, el autor puede identificarse con el contertulio que narra sin valorar, y entonces lo que cuenta el segundo narrador —el que vivió los hechos que relata— puede ser cierto o no y, como no está presente para convencernos, somos nosotros quienes debemos decidir hasta qué punto concederle crédito y hasta qué punto nos afecta.

Dentro de los narradores participantes, pero no protagonistas, en primera persona, tenemos, en relatos puramente fantásticos, además del tipo Dr. Watson, ya nombrado, y que suele usarse para dar información adicional al lector sin insultar su inteligencia, el que usa Edgar Allan Poe en «La caída de la casa de Usher»: un personaje del relato cuenta lo que ha sucedido a los protagonistas de la historia, lo que le permite narrar su destrucción final, salvándose él mismo.

En otros géneros, es también el narrador que mejor permite narrar las hazañas de un héroe (tanto si ha muerto ya o no) magnificándolas hasta lo insoportable si hace falta, sin que el lector sienta aversión por ese héroe, cosa que sucedería de inmediato si el héroe narrara sus gestas en primera persona.

En el caso de decidirnos por un narrador participante no protagonista tenemos la ventaja de que aumenta la tensión del lector, quien puede ignorar hasta el final si el protagonista muere, se salva o se vuelve loco. Aunque también hay que considerar que, en un texto fantástico, tampoco sería imposible que un narrador homodiegético estuviera narrando su historia después de muerto y todo el relato fuera, en la base, el relato de un fantasma, como es el caso —aunque algo más complejo en materia de narradores— de «Reunión con un círculo rojo», de Julio Cortázar, en el que todos los hechos se cuentan desde el otro lado de la vida y la comunicación se establece entre el fantasma de una mujer y el fantasma de un hombre cuando la mujer le narra al hombre los hechos que llevaron a la muerte de éste. Pero en este caso lo que resulta esencial es que el lector no sepa hasta el final quién está narrando y así se mantenga el misterio y la tensión del relato.

MISTERIO = IGNORANCIA

Ignorancia del narrador (Primera persona = Narrador–protagonista)

El lector se identifica con el narrador ——— aumenta el misterio

Ignorancia del protagonista (Tercera persona)

El lector se identifica con el protagonista ——— aumenta la tensión

(Ej. «Segunda vez». Julio Cortázar.)

Ignorancia del lector (Tercera persona o Primera persona = Narrador–protagonista)

Narrador y protagonista saben más que el lector

Se omite información ————— aumenta la inquietud

El misterio no se resuelve (Ej. «Casa tomada». Julio Cortázar)

Ignorancia del lector y el protagonista (Tercera persona)

El narrador lo sabe todo y niega información a ambos

Propio del siglo XIX: Omnisciente y valorativo. Suele molestar al lector

Aunque hay otras opciones (como la segunda persona singular o plural con o sin narratario explícito, y las combinaciones de narradores y de tipos de texto), la elección de narrador en el momento de sentarse a escribir nos lleva a las dos más inmediatas: narrador en primera (participante o no) y narrador en tercera (omnisciente o con sabiduría parcial).

Como hemos visto en la cita de Cortázar, en muchas ocasiones, el uso de un narrador en tercera, que suele hacerse con focalización única en el protagonista, acerca el texto al narrador en primera hasta tal punto que a veces no recordamos con claridad cómo estaba narrado el relato, una vez leído.

Sin embargo, ese narrador en tercera, aunque focalice exclusivamente en el protagonista del relato tiene la posibilidad de acercarnos también a los pensamientos y sentimientos de los otros personajes, así como está en posición de presentarnos —con la frecuencia y la intensidad que desee— escenas en las que el protagonista no está presente. Esta opción suele ser preferible cuando se trata de un texto largo —una novela breve o una novela de larga extensión—,

ya que la narración en primera puede hacérsele pesada al lector y recorta las posibilidades del autor, que sólo puede presentar directamente escenas en las que su héroe estuvo presente, o bien hacerle relatar escenas que conoce de segunda mano, por las informaciones que otro personaje le suministró.

El narrador en tercera puede también presentarnos al héroe desde fuera de sí mismo, como si lo contempláramos en una foto o en una película: podemos ver su apariencia externa, saber cómo camina, el efecto que produce en los demás, etc. Para obtener el mismo resultado con un narrador en primera, debemos recurrir al archiconocido truco del espejo —que unas veces funciona y otras chirría— en una escena en la que el narrador-protagonista se observa a sí mismo y nos cuenta lo que ve. Pero todos sabemos que lo que uno ve en sí mismo no siempre coincide con lo que los demás ven en nosotros. El protagonista puede verse feo, viejo y acabado, mientras un desconocido lo ve como un hombre maduro y atractivo, o al revés. Precisamente esta posibilidad de añadir diferentes puntos de vista para que el lector pueda formarse su propia opinión, a partir de todos los datos que se le ofrecen, hace que el uso de la tercera persona resulte preferible cuando se está trabajando en un texto largo.

El narrador en tercera, con dominio total o casi total sobre la materia narrada, puede ofrecernos más información externa, «objetivizadora» que la primera persona. Además, al ser un narrador que el lector asocia con la literatura realista, todo resulta más creíble y las dudas del lector disminuyen. El lector tiende a dudar más sobre lo que narra una primera que una tercera persona no participante. En general, el lector no suele pensar que lo que narra una tercera, supuestamente omnisciente, no tiene por qué ser la verdad, sino una versión de los hechos. El lector se deja llevar por esa narración con aspecto de objetividad y no piensa que es la verdad del narrador, su versión, su forma de ver los hechos, sino LA VERDAD, con mayúsculas.

Sin embargo, al analizarlo, nos damos cuenta de que esa tercera persona puede ser más manipuladora y artificial porque, cuando un narrador en tercera omite datos no lo hace por deficiencia o por miedo, como la primera participante, sino por designio, porque no le interesa informar al lector (bien

para aumentar la tensión, o el misterio, bien para proporcionarle una sorpresa final, aportando de golpe los datos que faltaban).

Tendríamos también que pasar revista, aunque somera, a otras posibilidades de encarar una narración. Son menos frecuentes y, por ello, más impactantes cuando resultan. Me refiero a los relatos que parecen estar narrados en lo que se llama segunda persona (que de hecho es una primera, con narratario, explícito o no) y la primera de plural (que, obviamente, también es una primera, pero menos frecuente que el «yo»).

Un relato ejemplar en el uso de la «segunda persona», y de todos conocido, es «Aura», de Carlos Fuentes. Nadie que lo haya leído habrá olvidado el arranque del cuento:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en ese cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa (Fuentes, 1972).

A lo largo del relato, toda la comunicación va dirigida directamente al protagonista: Felipe Montero, ese historiador joven con conocimiento del francés. Los tiempos verbales cambian entre el presente y el futuro, usando los pasados cuando se refieren circunstancias o hechos acaecidos un siglo atrás. El lector se identifica de inmediato con el protagonista porque ese «tú» hace que el lector se sienta directamente aludido, aunque no se trate del mismo «tú» que usa por ejemplo Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* y que en ese caso sí va dirigido al hipotético lector extratextual que acaba de comprar la novela.

A lo largo de las páginas de «Aura» sentimos que la comunicación se da en ese «tú» que marca y delimita tanto al protagonista como al lector y, en general, no nos percatamos de que para que exista un «tú» tiene que haber un «yo» enunciador. ¿Quién es ese narrador invisible, desconocido, que lo sabe todo, incluso lo que va a suceder? ¿Dónde está? ¿Desde dónde observa?

Es un uso muy especial, muy poco frecuente del narrador en primera persona, tanto, que, cuando nos referimos a él, solemos hablar de un narrador en segunda.

El efecto que produce es muy curioso: tenemos la sensación de que hay algo ominoso en el texto, simplemente porque hay un «yo» oculto, que no sólo controla la materia que narra, sino que lo sabe absolutamente todo, incluso los hechos que sucederán en el futuro, y del que el protagonista no puede separarse. Produce la sensación de un destino previamente fijado, inalterable ya, como si el narrador fuera una instancia divina, fuera del tiempo.

Aquí, la ignorancia que engendra el misterio es una ignorancia compartida por el protagonista y el lector. Y resulta mucho más ominosa que la ignorancia a la que nos podría forzar un narrador en tercera.

Del mismo modo lo ha comprendido Julio Cortázar en «Segunda vez», relato en el que elige un narrador en primera persona del plural, un narrador colectivo que oculta su individualidad en la masa de los verdugos y se contrapone a la suma de individuos que son las víctimas, con las que el lector se identifica.

Veamos el arranque del cuento:

No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora, pero eso sí, sin apuro, fumando despacio, de cuando en cuando el negro López venía con café y entonces dejábamos de trabajar y comentábamos las novedades [...]. Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando... (Cortázar, 1988).

Igual que el «tú» de «Aura» presupone un «yo», aunque éste nos resulte desconocido, el «nosotros» de «Segunda vez» da espacio al «vosotros» y delimita las esferas de víctimas y verdugos. Estos tienen la información y el conocimiento que se le escamotea a los personajes mientras que el lector, al final del cuento, descubre, con horror, que ahora ya puede imaginar lo que les va a suceder a las víctimas del aparato estatal y ese conocimiento que comparte con los verdugos lo equipara a ellos hasta cierto punto.

Habría mucho más que decir sobre este tipo de narradores, pero como el tiempo nos lo permite, me limitaré a recordar la excelente obra de Enrique Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento*⁴ que, publicada originalmente en 1976, sigue siendo una magífica reflexión sobre el tema que nos ocupa, además de una estimulante lectura.

Como decía al principio, lo que de verdad resulta crucial en la elección de narrador es que el narrador escogido sea el que mejor pueda narrar el relato, el que potencie todas las posibilidades de la materia. No se trata de tomar el más original, el más innovador, el más cómodo para el autor, sino el que mejor sirva al efecto que queremos producir.

A veces nos encontramos con relatos de jóvenes autores preocupados por las herramientas de su oficio y nos damos cuenta de que están probando el uso de diversos narradores para aprender a distinguir el más acertado. Cuando llevo talleres literarios, es algo que recomiendo con frecuencia y a mí me parece el equivalente a probar distintas técnicas en los talleres de pintura, como pintar el mismo tema al óleo, al pastel, al carboncillo... para ver con cuál de ellos se impresiona más la imaginación del contemplador. O como me imagino que se puede hacer en un taller de música y composición, reproduciendo el mismo motivo en flauta, trompeta o violín. Es muy productivo hacer este tipo de ejercicios, pero siempre deben ir complementados con un espíritu crítico que nos permita distinguir cuándo el resultado es un simple ejercicio de dedos, como hacer escalas al piano, o cuándo hemos dado con el narrador que mejor puede presentar la materia al lector.

En textos muy largos —novelas en general— otra opción a nuestro alcance es presentar los materiales a través de distintos narradores con distintos grados de omnisciencia y distintas voces y puntos de vista. Es lo que hizo Bram Stoker en su *Drácula*, y que aún sigue resultando válido porque, aunque el autor selecciona los materiales que van a ser presentados, así como su orden de aparición, y filtra las informaciones que recibe el lector, el efecto que se consigue es el de una objetividad fuera de duda, casi como si se tratara de un informe no valorativo. Cuando terminamos de leer *Drácula*, tenemos la

⁴ Véanse especialmente: páginas 55 a 74.

impresión de haber sido adecuadamente informados de los hechos cruciales para comprender el caso, y raramente nos damos cuenta, si no estamos estudiando y analizando el texto, de que el que de hecho es el protagonista absoluto —Drácula, el vampiro— aparece muy pocas veces, fuera de los capítulos iniciales, en el diario de Jonathan Harker, siempre visto por otro personaje, desde fuera, y nunca podemos entrar en su pensamiento. Conocemos todos los sentimientos, reflexiones y dudas de los humanos que sufren la situación, pero carecemos de pistas para comprender y explicar el comportamiento del vampiro, y eso es precisamente lo que lo hace más temible y ominoso: que no lo comprendemos, que no sabemos por qué actúa.

Ese es uno de los trucos básicos del narrador en los textos fantásticos, especialmente de aquellos orientados a lo terrorífico y es también la explicación de por qué los autores de fantástico solemos elegir narradores con conocimiento parcial (aunque usemos una tercera persona) y frecuentemente homodieéticos: desde el momento en que un narrador decide hacernos ver la lógica del monstruo, del fenómeno, nuestra capacidad de identificación se pone en marcha y el terror se convierte en algo intelectualizable, por tanto comprensible, y por tanto, la intensidad del horror se rebaja. Uno puede tener mucho miedo de un asesino loco, evidentemente; pero el miedo es mayor cuando uno no sabe a qué se enfrenta y cómo se le puede vencer.

Este ocultamiento deliberado (por parte del autor) de la mente del monstruo, que es básico para potenciar la sensación de inquietud o incluso de terror, ha sido visto por muchos críticos realistas como un maniqueísmo ingenuo o ridículo —los buenos son buenos porque se parecen a nosotros; los malos son malos sin explicación, porque sí—, e incluso como una reprobable tendencia reaccionaria —el mundo, como lo conocemos, está bien hecho y no debemos permitir que nada trastoque su funcionamiento—.

Sin embargo, a poco que se estudie la situación de un autor de textos fantásticos o fantástico-terroríficos, nos daremos cuenta de que se trata simplemente de una de las herramientas básicas para crear el tono adecuado al género en el que el autor trabaja.

¿Cuánto quedaría de la sensación de miedo, misterio e impotencia que produce la lectura de «Casa tomada», pongamos por caso, si supiéramos cuál es concretamente la amenaza a la que se enfrentan los dos hermanos o si, incluso, pudiéramos entrar en la mente de «ellos»?

En los casos en los que el autor ha decidido romper con esta práctica y ha permitido que el narrador nos abra la mente del monstruo, el texto se convierte en una novela psicológica o psicopatológica y se aleja de lo fantástico porque lo fantástico se basa, entre otras cosas, en mi opinión, precisamente en lo nebuloso, lo inexplicable por mecanismos lógicos o psicológicos, en los agujeros de la trama, como decíamos antes, con Cortázar. Si el narrador rellena estos huecos, volvemos a encontrarnos con un tejido sólido, que puede que no nos guste ni nos tranquilice especialmente, pero por el que podemos transitar. Las grandes novelas realistas del siglo XIX tampoco nos presentan una realidad tranquilizadora ni amable (pienso en Dickens, Balzac, Tolstoi, Galdós...), pero es una realidad sólida, donde todo se entiende, aunque no se comparta ni se apruebe.

El fantástico es sutil, es volátil, está hecho de insinuaciones, de reflejos en el agua o en el aire; uno de sus trucos más efectivos es el «como si», que no afirma nada, que se limita a sugerir una posibilidad que la razón desecha. Por eso es importante que el narrador que nos presenta un tipo de hechos incomprensibles, inadmisibles a veces, tampoco sepa él mismo (o al menos no nos diga) exactamente qué está pasando. Los textos fantásticos requieren, más que cualquier otro, la colaboración, la complicidad del lector, así como esa *suspension of disbelief* o *poetic faith* de la que hablaba Coleridge. ¿Qué podría aportar un lector, si su narrador lo supiera todo y se lo contara todo?

Aquí, por supuesto, podríamos argumentar que ningún narrador, por muy omnisciente y decimonónico que sea, lo cuenta todo. Un narrador siempre omite; esa es una de sus tareas principales. Lo importante es qué cosas omite y con qué propósitos. Y qué palabras elige para narrar lo que narra, y si usa un registro coloquial o elevado, y si prefiere los artículos o los demostrativos (no es lo mismo decir «la puerta» que «esa puerta»). Pero esto, que es también

fundamental en el efecto que produce el texto en su lector, es otro tema y nos llevaría muy lejos, caso de explorarlo.

Mi intención, como declaré al principio, ha sido simplemente compartir con ustedes mis frecuentes y, a veces, obsesivas reflexiones sobre el narrador de los textos fantásticos. No pretendo haber llegado al cabo de la calle ni tener razón en todo. Estas observaciones están basadas en mis años de lectura y en los cientos de páginas que he escrito dentro del género que considero connatural en mí. Mi único propósito es, como narrador en primera persona con conocimiento parcial de la materia narrada, ofrecerles estos pensamientos y discutirlos con ustedes, las únicas personas con las que puedo hablar de estos temas, que a mí me parecen de gran importancia y que la mayor parte de la gente que me rodea encuentra absolutamente prescindibles.

Quizá si todo el mundo se planteara de vez en cuando la cuestión del narrador, no sólo en la literatura, sino en la vida, la comunicación entre personas se haría más fácil.

◆ Narrador participante (primera)

Homodiegético:

 Fiable

 Suficiente

 Insuficiente

 No fiable

Testigo («Dr. Watson»):

 Fiable

 Suficiente

 Insuficiente

 No fiable

◆ Narrador no participante:

 Omnisciente (tercera) con focalización múltiple

 Omnisciente (tercera) con focalización única en el protagonista

Conocimiento parcial (primera): relata una historia que alguien le contó
(doble narrador; cajas chinas)

Conocimiento parcial (tercera) con focalización única en el protagonista

◆ Narrador «en segunda» (primera disfrazada o desdibujada)

Instancia «divina», omnisciente, fiabilidad desconocida, sin objetivadores
(narrador desconocido en «Aura»; narrador fantasma en «Reunión con
un círculo rojo»)

Narrador colectivo («nosotros») conocido o desconocido

Narrador generalizante

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Ariel: Barcelona.
- BARTHES, Roland (1984): «L'effet de réel» en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Paris: Seuil, pp. 167–175.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1817): *Biographia literaria*. Chapter XIV. <<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .
- CORTÁZAR, Julio (1988): «Segunda vez» en *Los relatos (4). Ahí y Ahora*. Alianza Editorial: Madrid, pp. 19–26.
- CORTÁZAR, Julio (1992): «Del cuento breve y sus alrededores» en *Último round*, Madrid: Debate, pp 42–55.
- FORSTER, E.M. (1927): «Aspects of the novel» en HERSHEY, John (ed.). *The Writer's Craft*, Nueva York: Random Haus, 1974, pp. 65–80.
- FUENTES, Carlos (1972): «Aura» en *Cuerpos y ofrendas*. Alianza Editorial: Madrid, pp. 125–159.
- JACKSON, Shirley (1962): *We have always lived in the castle*. Nueva York: The Viking Press/Popular Library.
- KING, Stephen (1981): *Danse Macabre*, London: Warner Books.
- LUBBOCK, Percy (1921): «The Craft of Fiction» en HERSHEY, John (ed.). *The Writer's Craft*. Nueva York: Random Haus 1974, pp. 59–64.
- MALRIEU, Joël (1992): *Le fantastique*, Paris: Hachette.
- VARGAS LLOSA, Mario: «Consejos a un joven novelista». <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/vargas2.htm>>, fecha de consulta: 9 de agosto de 2009 .