



Las estrategias del narrador

Cómo escoger la voz adecuada
para que el relato fluya, tenga unidad
y atrape al lector

guías del escritor



ALBA

El secreto de todo texto literario reside en la acertada elección del narrador. Una historia no se convierte en cuento o novela hasta que el escritor no encuentra la voz o las voces que la cuentan, el ángulo en que situar la mirada. ¿Por qué una historia banal puede adquirir trascendencia al ser escrita? La manera de contarla, quién la cuenta y desde dónde, es lo que marca la diferencia. Del tipo de narrador que se emplee depende no sólo el ritmo y el clima de lo narrado, sino también la historia misma. La voz narrativa es, pues, una herramienta esencial para crear un texto de ficción. Pero, ¿cómo encontrar la voz adecuada? La presente guía te enseña a manejar todas las estrategias del narrador para conseguir que el relato fluya y atrape al lector.

ALBA

Las *Guías del escritor* son una serie de manuales prácticos ideados como ayuda y apoyo para todos los que deseen dominar el oficio de escribir. A través de ejemplos, ejercicios y utilísimas orientaciones, cada volumen cubre algún aspecto fundamental de la creación literaria.

Una colección imprescindible para escritores noveles, redactores y estudiantes en general.



Las estrategias del narrador

Silvia Adela Kohan

Las estrategias del narrador

Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya,
tenga unidad y atrape al lector

ALBA

 Guías del escritor

© SILVIA ADELA KOHAN, 2004

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, s.l.u.
Baixada de Sant Miquel, 1
08002 Barcelona
www.albaeditorial.es

© Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: octubre de 2004
Segunda edición: septiembre de 2007
Tercera edición: abril de 2010
Cuarta edición: mayo de 2011

ISBN: 978-84-8428-238-9
Depósito legal: B-20.337-2011

Impresión: Book Print Digital
Botánica, 176-178
08908 (L'Hospitalet de Llobregat) Barcelona

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y su distribución mediante alquiler
o préstamo públicos.

Sumario

Introducción

1 *La voz del escritor que llevas dentro*

Así ves la realidad, así la enfocas

Qué pretendes decir

Triada autor-narrador-personaje

La construcción de una mirada

La forma precisa de contemplar

La intención

Lentes, lupas, filtros, audífonos y otros instrumentos útiles

Confesión autobiográfica o invención

2 *El que cuenta el relato es el narrador*

Sabe, ve y dice

Ver para contar

Del filtro al foco

Qué se cuenta es cómo se cuenta

Las voces de los personajes

Decidir el punto de vista

3 *¿Qué persona es la persona verbal?*

Afuera o adentro de la narración

La primera persona

La segunda persona

La tercera persona

Reflexiona y practica

4 *Cuánto y qué conoce la voz de tu relato*

Un desprendimiento del personaje
La información que da el narrador:
¿Cómo reconoces al narrador omnisciente?
¿Cómo reconoces al narrador testigo?
¿Cómo reconoces al narrador protagonista?
Lo que no hay que hacer
Lo que debes tener en cuenta
Sobre las ventajas y desventajas de cada narrador
Reflexiona y practica

5 *¿A qué distancia se coloca el narrador?*

A un paso o a mil
Más cerca o más lejos
De la objetividad a la subjetividad
Algunos grados de cercanía
Reflexiona y practica

6 *Usar varias voces*

La polifonía textual
¿Cómo plantearte esas voces?
¿Cuándo se usan varias voces en el mismo relato?
El multiperspectivismo
Como un prisma
Quién lleva la voz cantante
¿Cuándo me conviene cambiar de narrador?

7 *Con qué entonación*

Escoger una actitud
Tonos de la voz narrativa
Trabajar con un campo semántico y sintáctico
Reflexiona y practica

8 *Construye la ficha de tu narrador*

Cuando escribes eres otro
La coherencia del narrador

Completa su personalidad
¿Central o periférico?
Cómo confeccionar la ficha
Reflexiona y practica

9 *El interlocutor*

A quién se dirige el narrador
Externo o interno
Un representante
Las funciones del lector ficticio
El destinatario ideal
La identificación del lector
El lector-personaje
Reflexiona y practica

10 *Controlar la unidad y la cohesión*

Hilvanar la trama
Supervisar la composición
Una descripción eficaz, una atmósfera lograda
Reflexiona y practica

Introducción

Al abrir un libro, el lector establece un primer contacto con el narrador que, si sabe contar, lo mantendrá atrapado hasta el final.

No se escriben relatos desde la nada, salvo que la nada sea el lugar desde donde el narrador ve y dice. Escoger la voz narrativa —quién narra la historia y cómo lo hace— es instaurar el eje de la novela o el foco del cuento. Ardua cuestión, ineludible para todo escritor.

La voz narrativa es una herramienta precisa cuyo empleo dará lugar a un territorio ficticio privado y universal, creíble, particular y fluido. De la habilidad con que se emplee depende el interés del relato, el trazado de los personajes, la verosimilitud de lo descrito.

¿Cuáles son las opciones y las sutilezas que el narrador, sutil intermediario entre autor y lector, ofrece, con ventajas y desventajas? ¿Cuál es el que me conviene y por qué? ¿Cuándo conviene usar varias voces y cómo hacerlo? ¿Cómo se sitúa el punto de vista de la manera más adecuada para que el lector acabe sintiendo que conoce perfectamente al personaje y que sabe de lo que éste le está hablando? ¿Qué quiere decir que el punto de vista desde donde se narra no permanece necesariamente constante durante todo el relato?

¿Por qué de la voz narrativa depende que el relato atrape o no al lector?

En este volumen iremos despejando uno por uno todos estos interrogantes, avanzando paso a paso por este campo complejo, pero apasionante, que te permitirá obtener los mejores resultados para tu universo literario.

La voz del escritor que llevas dentro

¿Cómo encontrar la voz del relato? No es un tema menor, sino el verdadero núcleo del trabajo del novelista, del cuentista o del ensayista: el secreto de todo texto literario reside en la acertada elección del narrador (que no es el autor ni es un personaje cualquiera).

Una historia no se convierte en cuento o novela hasta que el escritor no encuentra la voz o las voces que la cuentan, el ángulo desde donde sitúa la mirada.

¿De dónde proviene la elección? De la exacta coincidencia entre la necesidad interna del escritor y la necesidad interna del relato. Difícil, pero posible. En cualquier caso, es una elección ineludible.

¿Qué quieres contar? ¿Por qué? ¿Lo sabes o lo descubrirás durante el trayecto? En cualquier caso, tendrás que decidir quién será el narrador más indicado, desde dónde relatará y cómo.

Así ves la realidad, así la enfocas

Cuando uno cuenta una historia, su aspiración es siempre que el lector se deje llevar por ella. Una historia tiene que atraer, cautivar. Lo que da sentido a la ficción es la manera en que proyecta una luz sobre la realidad, esa mirada es el elemento más importante en una narración.

El escritor toma todo lo que necesita de la realidad y lo organiza otorgándole un nuevo sentido. ¿Pero qué es eso de transformar la realidad y otorgarle sentido? ¿Cómo se consigue?

El proceso abarca una serie de pasos ineludibles:

- Debes saber qué pretendes decir.
- Tienes que escoger tu narrador, una voz que narra: cada historia pide un narrador diferente y es el que le da el tono adecuado a tu relato.
- Una vez decidido el narrador, estableces el punto de vista: desde qué personaje contará el narrador los hechos, a cuál designará como protagonista, desde cuál podrá seguir el lector la historia.
- Por último, si la elección es acertada y la información que ofrece es significativa, sabrás naturalmente cuál es el mejor final, el que tu relato exige, el que sugiere más lecturas que la evidente.

Reflexiona sobre estos pasos a lo largo de este libro y conseguirás escribir un buen relato.

Qué pretendes decir

Seguramente, escribes para contar algo que crees que necesita ser contado o como acto de rebeldía frente a una realidad que no te satisface. De otro modo, sin esa compulsión que te acomete, te costará dar con tu voz natural (el mal llamado estilo).

Tu decisión de ser escritor pasa por tu historia personal, por lo que viviste en la infancia, por tu forma de ver el

mundo, por tu estado de satisfacción o de insatisfacción, por tu grado de libertad interior, por tu personalidad y por razones inconscientes que hacen que tu identidad se instaure, en buena medida, en el texto, en ese mundo que construyes como un edificio completo y bien plantado.

Para que esa necesidad vital no se frustre, los cimientos de la construcción deben ser firmes y el conjunto debe hacerte sentir que condensa tu idea del mundo. Los lectores han de encontrar en él una mirada distinta a las demás, aunque estés hablando de lo mismo que ya trataron otros anteriormente.

Por ser producto de tu historia y de tu experiencia, tu mirada es única. Esa exclusividad y esa autenticidad son las que te guían durante la escritura. Es la que da tono a tu voz propia.

Cuando el escritor encuentra la voz propia experimenta una sensación de felicidad, una especie de alegría productiva.

La buena ficción no intenta reflejar (no es copia de) la realidad. La buena ficción desentraña cosas que merece la pena conocer. Para ello, comienza por asociar tu tema y tu argumento con una voz.

Tríada autor-narrador-personaje

La voz que *oímos* al leer un libro es el narrador, una personalidad acorde con el relato mismo. Cada historia y cada situación piden un narrador diferente. Pero el autor no es de ninguna manera el narrador.

Tú eres el autor. ¿Cómo lo haces?

Escoges un intermediario y un portavoz, un encargado de llevar a buen puerto cada relato.

¿Cómo ejerces el control?

Le entregas el hilo conductor del relato.

Le otorgas una lámpara imaginaria para que ilumine bien el trayecto: debe iluminar la información que ofrece al lector. Debe hacerlo siguiendo la actuación de un personaje o de varios (lo decides según lo que quieras contar); si es protagonista, puede vivir los hechos como personaje.

Si eres novelista, del narrador depende el tipo de novela que quieras conseguir. Si eres cuentista, del narrador depende el tipo de cuento que quieras conseguir.

Cuando José Saramago habla con sus amigos o le pide al camarero que le alcance la carta, no habla como el narrador de *El hombre duplicado*. La voz que uno utiliza en la calle, o en una tertulia familiar, no suele ser la voz que necesita la novela que uno escribe. Sin embargo, a menudo, muchos principiantes se pasan horas delineando la intriga sin pensar ni una vez en cuál es la voz del narrador que conviene a esa intriga. Entonces, el autor se infiltra. Gran problema de muchos aspirantes a escritores famosos. No pueden evitar infiltrarse subrepticia o abiertamente en la historia narrada. Opinan, juzgan, informan, dicen, como lo dirían ellos, seres de carne y hueso con una vida cargada de creencias y temores, y no dejan actuar al narrador, ser de papel, también con creencias y complejos, pero destinado a esa historia y sólo a esa historia, no a todas las otras cosas que le pasan, porque su realidad está "recortada" por la ficción.

Tú, autor o autora, no eres el narrador ni la narradora ni uno o todos los personajes. ¿Quién habla?, es la pregunta que debes hacerte durante todo el relato, para evitar que se imponga tu voz por encima de la del narrador y la de los personajes.

La construcción de una mirada

Para escribir es necesario mirar a fondo y construir una mirada que ordene la realidad. Acaso debería pasarte como a Natalia Guinzburg: «Uno, cuando escribe una cosa seria, se mete dentro, se sumerge en ella hasta las cejas.» Cuenta Gustave Flaubert que cuando escribía el envenenamiento de Madame Bovary, notaba tanto el gusto del arsénico en la boca, se sentía tan envenenado que se provocó dos indigestiones, una tras otra y muy reales, pues vomitó toda la cena.

Tu mirada hace de filtro entre tú mismo o tú misma y la realidad. Ese filtro es un instrumento necesario. ¿Qué quiere decir esto?

Que tienes que mirar de una manera especial para poder contar de una manera especial. El oficio de escribir es el arte de seleccionar y combinar, pero más aún es el oficio de mirar. El novelista se parece al detective: ve más que otros porque mira con más atención.

Y como la realidad es un cúmulo de elementos desordenados, para constituir un mundo narrativo que el lector pueda captar debes ordenarla respetando el sentido que le quieras otorgar.

¿Cómo?

Desde una intención y desde algún ángulo de mira.

El modo en que miras tú como autor da como resultado (o produce) tu intención.

El modo en que miras el relato en particular para que la intención se ponga en marcha, da como resultado la mirada del narrador, la voz.

Así, por ejemplo, no es igual la visión de un gato que la de un humano; la de un bebé no es la de un abuelo; la de un alcohólico no es la de un abstemio; la de un asesino no es la de la víctima ni la del pariente más cercano de la víctima.

¿Por qué no nos hace llorar una noticia terrible y sí, sin embargo, una novela? ¿Por qué algunos libros nos permiten ahondar en la desesperación? ¿Por qué otros son un estímulo, un reconstituyente? ¿Por qué una historia banal adquiere trascendencia al ser escrita?

Porque en una novela o en un cuento la realidad presenta un orden especial, está organizada desde una mirada, es decir, desde una voz que trasciende lo narrado y provoca significaciones en el lector.

La mirada tiene relación con el foco, con el enfoque y con el objeto de la realidad que se enfoca. Una mirada asustada puede ver sombras en un día luminoso; una mirada atenta a esa luz puede descubrir muchas cosas. No verá lo mismo una mirada oblicua que una romántica, una piadosa o una optimista.

La forma precisa de contemplar

Se dice que la mirada del narrador actual se ha hecho más introspectiva, también más superficial e inmediata: narra aspectos de la vida cotidiana en los que antes no reparaba.

Puede ser. Pero, en cualquier época, cada mirada es la que el escritor de turno practica.

Como nos comenta Raymond Carver:

Son muchos los escritores que poseen abundante talento; no conozco a escritor alguno que no lo tenga. Pero la única manera posible de contemplar las cosas, la única contemplación exacta, la única forma de expresar aquello que se ha visto, requiere algo más. El mundo según Garp es, por supuesto, el resultado de una visión maravillosa en consonancia con John Irving. También hay un mundo en consonancia con Flannery O'Connor, y otro con William Faulkner, y otro con Ernest Hemingway. Hay mundos en consonancia con Cheever, Updike, Singer, Stanley Elkin, Ann Beattie, Cynthia Ozick, Donald Barthelme, Mary Robinson, William Kitredge, Barry Hannah, Ursula K. LeGuin... Cualquier gran escritor, o simplemente buen escritor, elabora un mundo en consonancia con su propia especificidad.

Tal cosa es consustancial al estilo propio, aunque no se trate, únicamente, del estilo. Se trata, en suma, de la firma inimitable que pone en todas sus cosas el escritor. Éste es su mundo y no otro. Esto es lo que diferencia a un escritor de otro. No se trata de talento. Hay mucho talento a nuestro alrededor. Pero un escritor que posea esa forma especial de contemplar las cosas, y que sepa dar una expresión artística a sus contemplaciones, tarda en encontrarse.

Cuando cambia la perspectiva, cambia la forma de captar el mundo. Debes saber cuál es tu perspectiva en cada caso para respetar esa mirada personal con la que enfocarás los hechos narrados a través de tu narrador.

La intención

La intención determina el punto de vista. No existe mirada neutra en la escritura: escribir es tomar partido y escoger. Miguel Delibes, por ejemplo, expresa el dolor que le produce el abandono de los poderosos respecto a Castilla y de la desidia de sus habitantes, para lo cual pone su mirada sobre la naturaleza amada e incomprensible, sobre las relaciones humanas violentas y formales, sobre las consecuencias de la guerra, la agitación de la ciudad moderna, las injusticias sociales de la vida rural, los dramas familiares, a partir de un ojo crítico.

En cualquier caso, tienes una necesidad de escribir lo que escribes por alguna razón. No es obligatorio saberlo para ponerte a escribir. Puedes saberlo de entrada, averiguarlo durante el proceso o una vez acabado el libro.

No existe una receta estática. Una u otra posibilidad provienen de tu propio campo asociativo e ideológico y te las puedes plantear como mejor te plazca (o no planteártelas).

De entrada. Alan Pauls dice que escribió su novela *El pasado* para investigar qué pasa cuando el amor se termina: sobre eso que parece archivado en el pasado como un recuerdo glorioso, que persiste y se dilata a lo

largo de los quince años siguientes bajo la forma de una pesadilla; le interesaba escribir sobre las resonancias, sobre los ecos que subyacen cuando el amor se acaba; quería trabajar con el momento en que el instante de amor se vuelve horror y del amar demasiado como enfermedad. Partió de la idea de una mujer que vuelve de la muerte para atormentar al hombre que ama y descubrió un método para la novela.

Durante el proceso. A medida que encarnas los personajes, que estableces las relaciones entre ellos y el conflicto, puedes determinar de parte de cuál estás, cómo seguirán adelante sus relaciones y sabrás así qué intención te guía. En mi novela *Ava lo dijo después*, me dije: «No sé bien cuál es la conversación posible entre ellas porque todavía no sé quiénes son ellas». Debí dejarlas andar hasta el tercer capítulo para que pudieran hablar. Las características de Ava, su personalidad dependiente, determinaron que le contara a su amiga Gladys algo de lo que le pasaba, su reciente descubrimiento, pero como no le contó todo (se reservó parte de lo que sentía), descubrí el primer indicio de un cambio en ella. En consecuencia, me aproximé a mi intención como autora. Decidí que quería estar de parte de Ava porque me interesaba mostrar y apuntalar su proceso de cambio.

Una vez acabado el proceso. Como manifiesta Javier Marías:

Corazón tan blanco *lo he escrito a lo largo de año y medio y recuerdo que le comentaba a Juan Benet: «Pues sí, ya tengo cien páginas». «¿Y de qué trata?», preguntaba Benet. «Pues no lo sé muy bien», contestaba yo. Y cuando llevaba doscientas páginas era como una broma: «¿Ya sabes de qué trata?», seguía Benet.*

«Pues no, me parece que todavía no lo sé demasiado bien». Cuando lo terminé seguía un poco en las mismas. El libro trata de varias cosas; creo que la más llamativa es el secreto, pero también está la inspiración y la persuasión, el asesinato y el matrimonio y, desde luego, la sospecha, el hablar y el callar. Tampoco quiero decir con esto que el libro sea una reflexión; es, sobre todo, una novela en la que hay una reflexión explícita, no encubierta. Las novelas son una representación, tienen personajes, diálogos, anécdotas, diversas escenas y, por mucha reflexión que haya detrás, no dejan de ser novelas y, por tanto, representaciones.

La reflexión que subyace en la novela a lo largo de todo el discurso es la imposibilidad de saber la verdad. El leitmotiv: La idea del secreto como algo contra lo que normalmente se lucha, pero que, también, es algo civilizado. El narrador intuye dos secretos; uno del pasado, que pertenece a su padre, y otro que ocurre en el presente y que le afecta directamente a él.

Se rebela contra la verborrea continua y su reacción es callar, dejar de hablar.

La intención y la mirada son las herramientas que te permiten organizar los elementos de la realidad a tu modo y al modo del relato que los personajes proponen.

Lentes, lupas, brújula, mapas, audífonos y otros instrumentos útiles

Qué quiero decir: aquí está el secreto. Según cuál sea el tema, utilizas unas técnicas u otras, te organizas el material de ésta o de otra manera.

Una vez que el relato se pone en movimiento, debes averiguar cómo te conviene contarlo. Tienes que encontrar la forma ideal, el lenguaje y la estructura apropiados.

Como autor, eliges la mirada —el narrador— que te conviene según tu intención. Es la primera elección en la ficción y también en la no ficción (aunque en la prosa del ensayo o en la prosa periodística pueda parecer que autor y narrador coinciden).

Presta atención. Nunca dejes guardadas tus antenas. Vive en disposición de escritura. El escritor tiene cuatro ojos y así mira la realidad. Presta atención a las palabras de tu niñez, de los amigos, de los parientes, de los desconocidos que pasan a tu lado, de los extranjeros, de los seres que aparecen en tus sueños. Pon en movimiento todos los sentidos para captar los matices particulares de esas voces y podrás impresionar al lector con texturas, colores, sabores, olores, sonidos que te aportan. Encontrarás el timbre y el tono para cada historia a narrar.

¿Qué seleccionas desde tu mirada inicial? Elementos de la realidad y sus correlatos lingüísticos: palabras, signos, tonos.

Podrías querer narrar la escena de un paseo por el campo a determinada hora del día siguiendo cierto iti-

nerario o la de un grupo de personas en una habitación cerrada o un espacio nebuloso como el de los sueños. ¿Cuál es la escena que funciona para ti como un disparador? Sea cual sea, deberías plantearte:

1. Por qué eliges esa escena y no otra.
2. Qué instrumento imaginario te conviene usar para cada momento de la narración: ¿lente? ¿lupa? ¿brújula? ¿mapa? ¿audífono?
3. ¿Cuáles son las palabras que te permiten poner de manifiesto con más precisión (lexical y gramaticalmente) cada escena?

La lente

La lente es un cristal que mejora la visión de la realidad. Entre los instrumentos expresivos que la lente pone a tu alcance: la distancia, la luz, el ángulo.

Las preguntas que te puedes hacer son:

- ¿Desde dónde estará vista la escena?
- ¿Desde qué ángulo y desde qué sentimiento?
- ¿Cuáles son los más indicados para la acción a desarrollar?
- ¿Qué momento elijo para la peripecia?
- ¿Necesito alejarme en el tiempo?
- ¿Qué elementos de la realidad paso más de una vez por la lente del narrador?

La lupa

Ya sabes que la lupa aumenta la visión de lo que enfoca, amplía lo minúsculo. Ampliar un detalle, observar su minuciosidad y plasmarlo en una novela es lo que con-

sigues con tu lupa imaginaria. Puedes usar el dato nimio para ambientar la escena. Puedes contraponer detalles de la vida cotidiana a una gran escena trágica o patética, como ocurre en la primera escena de *Corazón tan blanco*, que se inicia con el suicidio de una mujer e inmediatamente el narrador habla de la circunstancia del padre que estaba a punto de tragar un bocado y su indecisión para hacerlo o no. Javier Marías dice que busca ese tipo de contrapunto, esos hechos que tienen una categoría novelable.

La brújula

Con la brújula tomas la actitud del lector, esa curiosidad que lo lleva a seguir página tras página: averiguas qué pasa mientras lo vas escribiendo. Avanzas e investigas. Tal vez sea tu personaje el que te sorprenda haciendo lo que tú no tenías pensado.

Úsala para orientarte hacia el mejor destino y no desviar tu rumbo: que no sepas hacia donde vas no significa que puedas hacerlo arbitrariamente, no olvides que estás construyendo un mundo bien integrado en el que todo cuenta y todo cumple una función.

El mapa

Si necesitas esquemas previos a esa construcción que te espera, recurre al mapa. Despliega tu mapa con todos los hitos por los que tu narrador pasará, los nudos centrales y los desvíos, el punto de partida y el de llegada.

Aunque cuando la voz narrativa funciona bien, los personajes ocupan su lugar en el relato y el mapa se cambia por la brújula. Juan Marsé hace seis o siete esquemas a medida que avanza la novela:

Conforme voy trabajando, el esquema queda rápidamente sobrepasado y los personajes se me disparan por un lado que no tenía previsto en absoluto. Personajes secundarios inesperados de repente crecen. Por ejemplo, yo he escrito en el esquema: «Fulano sale de casa, coge un taxi y llega a la clínica. Allí tendrá una conversación con una muchacha que se está muriendo». Empiezo a trabajar en eso y al llegar al punto donde coge el taxi, considero oportuno por cuestiones de ritmo, por lo que sea, una breve conversación con el taxista. Entonces, este personaje tiene palabra, tiene voz, interviene y es un tipo que crece, que lo tengo que describir incluso físicamente. Evoluciona de tal manera y dice unas cosas que yo ya preveo que tendré que recuperarlo después.

El audífono

Escuchar es mirar, dicen muchos escritores. Utiliza tu audífono y amplía las ondas que se suceden a tu alrededor. Capta todo y selecciona. Recurre a tu música preferida y a la que rechazas y escribe llevándolas en tu mente durante el trayecto. Recoge las voces que circulan a tu alrededor y escucha a tus personajes para diferenciarlos entre sí.

Lo que quieres contar no es solamente qué historia quieres contar sino qué quieres contar con esa historia.

Confesión autobiográfica o invención

En cualquier caso, toda narración es de alguna manera autobiográfica, tal vez a la manera de Kafka: «Mi nove-

la sigue avanzando aunque sea lentamente, sólo que su rostro se parece de manera horrible al mío...». Este es un aspecto que también debes contemplar sabiendo en todo momento que la coherencia del conjunto es lo principal. En este sentido, es un placer atreverse a intervenir directamente, como dice Milan Kundera: «Me gusta de vez en cuando intervenir directamente como autor, como yo mismo. En este caso todo depende del tono. Desde la primera palabra mi reflexión tiene un tono lúdico, irónico, provocador, experimental o interrogativo.» Claro, que tu intervención autoral es la de uno de los tantos autores que tú llevas en tu interior.

Toda escritura es autobiográfica desde el momento en que todos tenemos algo para contar, pero hay muchas maneras de contar la propia vida para que resulte trascendente. No te conformes con la anécdota porque los lectores abandonarán la lectura.

Averigua por qué quieres contar ese episodio de tu vida y selecciona desde qué sentimiento lo contarás. Seguramente, tendrás que inventar cosas para que tu verdad tome más cuerpo.

Será tu narrador quien te dé la clave en el momento en que empiece a organizar la información que tú le aportas. En todo caso, como autor, puedes «facilitarle un préstamo» al narrador o a un personaje: de tus vivencias, de un elemento concreto, de una inflexión de la voz, de una reflexión. A la vez, ese mismo narrador o ese personaje puede caracterizarse por aspectos totalmente distintos a los tuyos.

Miente sin falsear la realidad.

Si intuyes que un fogonazo oculta una succulenta historia, no la fuerces ni la falsees usando una voz ajena a ella o una voz impostada.

El que cuenta el relato es el narrador

Cada novela y cada cuento requieren una técnica y un estilo. Si tienes un tema para una novela lo que debería llevarte más tiempo es pensar qué tratamiento debes darle. El autor le da la palabra al narrador y el narrador a los personajes.

A veces, te quedas descontento con tu relato sin entender por qué. Las frases te parecen claras; los personajes, bien trazados; el conflicto está planteado, pero el conjunto no funciona. Seguramente, la voz narrativa no es la que tu relato pide o el foco de tu narrador oscurece algunas zonas de la historia.

Ya sabes que relatar es elegir ciertos hechos y desarrollarlos en cierto orden que les otorga un sentido diferente al de la vida real, en la que los sucesos transcurren en el tiempo, independientes de una mirada y una voz que los organiza. El narrador decide ese orden: sabe, ve y dice.

Sabe, ve y dice

El narrador tiene una voz del relato y no una voz de la realidad: es una construcción imaginaria que organiza la narración. Crea y ordena, inventa y fabula, adorna y dosifica el discurso.

Lo hace enfocando desde distintos ángulos (unos hablan de punto de vista y otros de focalización).

Pero el narrador tiene que saber más de lo que ve y dice.

La voz emisora del relato, esa voz ficticia que cuenta lo que va sucediendo en la narración, es el narrador. Es el eje de las estrategias narrativas: la columna vertebral de la ficción.

Presenta a cada personaje: quién es, cómo es, qué hace, qué le pasa, qué siente, cuáles son sus peripecias. Si es buen narrador, no los dejará al margen nunca, sino que hablará a través de ellos mismos: no explicará por su cuenta, sino que narrará y describirá el entorno desde uno de esos personajes o desde varios y tal como a ellos les afecta.

Sitúa la acción en un espacio y en un tiempo determinado. Organiza los acontecimientos en una sucesión temporal externa (es la época en la que se desarrolla la acción, es decir: la época en la que sucede lo narrado: «Y abandonó a Macondo en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de julio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde», Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*) o interna (propia del relato en cuestión, muchas veces la acción empieza en un momento de la historia y después se cuentan unos hechos que han sucedido con anterioridad —técnica del flashback—), o se disponen de una manera desordenada, por ejemplo, empezando por el final, como hace García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*.

En resumen:

El narrador cuenta la historia: sabe qué ocurre o qué ocurrió y ofrece la información sobre esos acontecimientos.

¿Cómo lo hace?

Enfoca desde un punto de vista seleccionando lo que ve y dice con una entonación de voz.

Para tu control:

Del narrador que eliges depende la voz, el punto de vista y la organización de tu relato, ya sea cuento, novela, e incluso ensayo. Es decir que el narrador determina la voz, la focalización y el tiempo del discurso que cada relato necesita para conseguir su efecto.

¿Cuáles son entonces sus funciones?

- La voz: Toma una entonación particular y adopta un modo (diálogo, narración, descripción) para relatar.
- El punto de vista: Adopta una perspectiva (un foco, una óptica), un lugar desde donde se coloca, más pegado o más alejado de los hechos y del personaje o los personajes principales.
- La organización: Jerarquiza y ordena los acontecimientos en el tiempo y en el espacio.

¿Su característica intrínseca?

No explica por su cuenta sin implicar a los interesados

en el relato. Muestra, presenta, sugiere, lo que ellos necesitan mostrar.

El máximo riesgo de un relato es elegir una voz errada.

Ver para contar

El punto de vista es el lugar imaginario en el que se sitúa el narrador. Ese lugar imaginario puede ser interno a la acción cuando el narrador es un personaje y cuenta en primera persona del singular o externo a la acción cuando el narrador no es un personaje y relata en tercera persona.

El enfoque predispone al lector o al espectador a favor o en contra de uno u otro personaje y cada punto de vista expresa un sentimiento particular: espera, envidia, temor, sorpresa, celos, etc. Si un personaje se enfoca desde fuera, detenido en una esquina y mirando el reloj, puede connotar espera; si se lo hace en esa misma esquina, pero desde un monólogo interior comparándose con otro, puede connotar envidia, etc.

En suma, el narrador puede enfocar los hechos desde dentro o desde fuera, según tres amplias perspectivas que indican el predominio mayor o menor que ejerce: omnisciente (el narrador es superior al personaje, advina todos sus movimientos como pasa con los personajes de Dickens o de Chéjov, por ejemplo), testigo (el narrador sabe menos que el personaje, como en algunos relatos de Marguerite Duras, por ejemplo) y protagonista (el narrador está en el mismo plano que el personaje, como sucede en algunas novelas de Albert Camus).

Debes preguntarte:

- ¿Quién mira los hechos en mi relato?
- ¿Desde qué perspectiva los enfoca?
- ¿A qué distancia de los personajes se coloca?

La visión que tú como autor tienes de los hechos se revela a través del uso que hagas del punto de vista y no al revés.

Pero el punto de vista no consiste en el desarrollo de tu opinión o tus creencias. Es el punto desde donde miras mejor y corresponde generalmente a la visión de un personaje. Truman Capote narra el asesinato de los Clutter, en *A sangre fría*, a través de la historia y los sentimientos de los asesinos. Consiste en presentar cada escena al lector a través de un personaje en particular, como si estuviera metido en su piel y experimentando la acción.

A continuación, la pregunta que puedes hacerte para construir el punto de vista es:

- ¿Quién, desde dónde, mira la escena?

A su vez, esta pregunta implica otras:

- ¿Quién habla?
- ¿A quién?
- ¿Cómo?
- ¿A qué distancia de la acción?
- ¿Con qué limitaciones?
- ¿De parte de qué personaje se coloca?

Las novelas hay que contarlas desde un punto de vista específico. Por ejemplo, Juan José Millás lo hace desde el de una mujer:

Cuando escribí La soledad era esto, desde el punto de vista femenino, era porque necesitaba hacerlo y, curiosamente, no he tenido que documentarme especialmente sobre el mundo de las mujeres, ya lo conocía, no he tenido una especial preocupación en cada instante de pensar en que las mujeres no se afeitan o en otras muchas cosas que no puedan hacer o no hagan las mujeres y que sí las hacemos los hombres. Y lo necesitaba hacer desde el punto de vista femenino porque pensé que desde allí iba a encontrar los significados que andaba buscando.

En lugar de sentirte tentado de elegir al personaje que te resulta más cómodo, aquel con el que supuestamente estás más familiarizado, y contar tu historia desde esa persona, elige el de mayor poder para el relato.

Del filtro al foco

Hacerlo pasar por tu propio filtro sería, por ejemplo, hacer pasar un accidente ocurrido en tu entorno por lo que verdaderamente te afecta a ti y sólo a ti, no a los medios de comunicación, ni a los familiares de las víctimas, ni a las víctimas, ni al Rey de España, ni a tu vecina de escalera ni a tu amigo que lo comenta contigo compungido. Ese filtro es tan sutil, tan de uno o de una... De eso se trata siempre. Y de ahí el placer de escribir. Y también la dificultad. Es un riesgo que te provee de un rico material: proviene de tu propio campo

semántico y de tu ritmo interno, de tu mirada del mundo y de tu lugar en el mundo como cuerpo: eres un cuerpo (no: tienes un cuerpo), con todo lo que ese cuerpo siente, desea, espía, etc etc. de la cabeza a los pies por fuera y por dentro.

Lo haces pasar por tu filtro y lo iluminas con el foco adecuado.

La adopción de un punto de vista implica la adopción de un foco narrativo, que puede ser único y permanecer constante o variar.

Las posibilidades son casi tantas como relatos existen.

El de Natalia en *La plaza del diamante*, de Mercè Rodoreda, es un foco preciso e incide en la construcción del personaje: Al concederle la palabra a esta mujer marginada, su marginación pasa a un segundo plano, se convierte en protagonista de la historia narrada.

El de Emma Bovary, en *Madame Bovary*, es un foco proveniente de distintos puntos de vista que se relevan con tanta sutileza que el lector apenas nota los cambios y tiene la impresión de que es uno solo: el primer capítulo es un narrador plural (nosotros) y un omnisciente que habla del nosotros. Luego hay un narrador filósofo que opina en medio de una descripción impersonal o ironiza, critica, presenta la ideología de esa sociedad. También narran las voces de los propios personajes a través del diálogo o del estilo indirecto libre. Pero el foco está puesto en Emma siempre.

Qué se cuenta es cómo se cuenta

Una historia contada de otra manera es siempre otra historia. William Faulkner escribió cinco veces *El Ruido y la Furia*, tratando de contar la historia para librarse del sueño que seguiría angustiándolo mientras no lo contara:

Es una tragedia de dos mujeres perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos porque es valiente, generosa, dulce y honrada. Es mucho más valiente, honrada y generosa que yo.

Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. Y entonces comprendí el simbolismo de los calzoncitos enlodados, y esa imagen fue reemplazada por la de la niña huérfana de padre y madre que se descuelga por el tubo de desagüe del techo para escaparse del único hogar que tiene, donde nunca ha recibido amor ni afecto ni comprensión. Yo había empezado a contar la historia a través de los ojos del niño idiota, porque pensaba que sería más eficaz si la contaba alguien que sólo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué. Me di cuenta de que no había contado la historia esa vez. Traté de volver a contarla, ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó. Traté de reunir los fragmentos y de llenar las lagunas haciendo yo mismo las veces

de narrador. Todavía no quedó completa, hasta quince años después de la publicación del libro, cuando escribí, como apéndice de otro libro, el esfuerzo final para acabar de contar la historia y sacármela de la cabeza de modo que yo mismo pudiera sentirme en paz.

El ocultamiento de un secreto, por ejemplo, no constituirá el mismo relato contado por un detective que por el encubridor del secreto a través de una carta dirigida a su novia.

O la búsqueda de un personaje desaparecido cambiará la historia y los datos del argumento según la cuente su madre, un investigador, un amigo desde un país lejano o su acompañante en ese momento.

Las voces de los personajes

Los que causan o sufren los acontecimientos son los personajes. Sus voces no sólo se escuchan en los diálogos, sino cuando el narrador cuenta lo que les pasa (y a veces es él mismo un personaje).

A cada personaje, su lenguaje y, en consecuencia, su voz narrativa, el enfoque desde el punto de vista más adecuado.

Los personajes buscan un lenguaje del que el narrador les provee. Tenlo en cuenta y averigua cuál es el lenguaje que le conviene a cada mundo narrativo que instauras.

De lo contrario, si empleas siempre el mismo narrador para escribir distintos relatos, tus personajes serán siempre el mismo aunque los concibas diferentes.

Así, el narrador debe dominar distintos aspectos para conseguir las siguientes condiciones:

- Que los personajes se expresen desde sus propias individualidades.
- Que abran expectativas sobre sus posibles actuaciones, sobre sus sentimientos o sobre lo que les pasa.
- Que aparezcan bien cohesionados con los restantes elementos del relato.
- Que el relato en su totalidad constituya una unidad y no un inventario que incluya informaciones no pertinentes.

Cuando el compromiso es absoluto, puede pasar lo que le pasó a Georges Simenon: «Casi todas mis novelas muestran lo que ocurre alrededor de un personaje. Los otros personajes son vistos por él. Así que tengo que meterme en el pellejo de ese personaje. Y al cabo de cinco o seis días es algo insoportable».

Decidir el punto de vista

A través de tu narrador, puedes construir un personaje estático, que no varía durante el relato, o dinámico, que cambia y evoluciona.

¿Qué debe saber todo narrador?

Que el protagonista es el elemento central de la acción y no se puede desconectar del mundo que lo rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación e interactúa. Su actuación está provocada por un deseo, por una necesidad o por un temor. Su exis-

tencia se vincula con la del antagonista (opositor), que determina el conflicto y le pone obstáculos; con el destinatario o beneficiario de la acción, que puede conseguir lo deseado y puede ser el mismo protagonista o no.

Que el personaje secundario puede ser creado para desempeñar varias funciones: caracterizar un ambiente o influir de alguna manera en lo narrado o en el personaje principal.

El narrador puede contar directamente las cualidades de los personajes (bueno, generoso, codicioso, ingenuo...) o en forma indirecta (cuando induce al lector a deducir el carácter del personaje partiendo de lo que hace, de los objetos que manipula, de su apariencia, de sus preferencias, del juicio que de él dan otros personajes o de su modo de ver el mundo). Esta segunda opción suele ser más eficaz: es así —insisto— que el escritor muestra (no explica ni demuestra).

Supongamos que ya conoces bien a tu personaje y ya has elegido el asunto a tratar, ¿cómo puedes decidir el narrador del relato?

Por ejemplo, el tema podría ser el de una fotografía que sufre una transformación ante la muerte súbita de su madre.

Quien escriba automáticamente, sin plantearse esta cuestión, es posible que lo haga desde un narrador omnisciente o desde la mujer en primera persona.

Sin embargo, al preguntarte qué quieres contar, tendrás que averiguar cómo te conviene hacerlo y, posiblemente, descubras otros enfoques que no hubieras descubierto si escribías mecánicamente. O puede que lo hagas desde la primera persona sabiendo los motivos, y

entonces la mujer incluirá datos que de otro modo no hubiera incluido.

Nunca olvides que las alternativas son numerosas. Entre los ejemplos dados a continuación, puedes observar cuál podría ser la mejor forma de tratar un tema. Cada narrador implica otros tantos posibles desarrollos del relato. Puedes hacerlo desde uno de estos puntos de vista o desde el de todos. Son cuatro embriones de relatos contados desde otros tantos puntos de vista, a partir de la misma situación básica.

Según cuál sea el narrador principal (a escoger entre los cuatro que siguen) los relatos resultantes serán distintos. Es decir, la situación básica se conserva, pero prevalecerá uno u otro aspecto de la misma:

1. La mujer en una carta a su hermano.

Querido Joaquín:

Ya lo hablamos, pero a medida que pasan los días siento que el mundo ha girado ciento ochenta grados para mí y tal vez tú me ayudes a reconstruir los trozos.

2. El hijo de la mujer en un diálogo con su padre.

—La noto rara.

—Siempre lo fue.

—¿Qué quieres decir con eso? Ahora ha sufrido un shock.

—No creo que sea la muerte de tu abuela la que le ha desatado la crisis.

—Pero tenemos que hacer algo, ¿no crees?

3. La madre de la mujer desde el Más Allá:

Hija mía... si hubiéramos hablado alguna vez... no hubo tiempo ni hubo ocasión.... las dos nos parecemos... te hubiera contado mi sueño, aunque no sé... tal vez sea mejor así.

4. La modelo que trabaja para la fotógrafa:

Esta mujer siempre supo lo que quiso, es un poco déspota, pero ahora la veo perdida, le tiemblan las manos, el temblor orienta la cámara más que ella. Me apena, la siento más humana, pero no me atrevo a preguntarle, será por la muerte de su madre, aunque ya pasó más de un mes.

Del tipo de narrador elegido depende no sólo el ritmo y el clima de lo narrado, sino también la historia misma.

¿Qué persona es la persona verbal?

Según el narrador participe de los acontecimientos o sea ajeno a ellos puede dirigirse al lector empleando la primera persona, la segunda o la tercera, dependiendo de la posición que adopte. En tercera persona, los personajes son llamados él, ella o ellos. En primera, el personaje que cuenta la historia se refiere a sí mismo como yo, y a los demás personajes como él, ella o ellos.

Afuera o adentro de la narración

En primera, segunda o tercera persona, el narrador puede ser más o menos precario, más o menos adusto, estar más o menos implicado.

El punto de vista es el lugar imaginario en el que se sitúa el narrador y puede ser:

Interno a la acción: El narrador es un personaje y cuenta en primera persona. Puede ser narrador protagonista de la historia que ocupa un lugar central en la narración o que relata su historia en primera persona y el lector tiene acceso a su mente, sus sueños, sus recuerdos. No puede penetrar en la mente de otro personaje. No puede saber cosas que no conozca de forma directa o indirecta.

Externo a la acción: El narrador no es un personaje y relata en tercera persona y sabe todo o el narrador es un personaje secundario y no puede penetrar en la conciencia del protagonista. Sólo puede referir aquello que ha vivido o conocido por boca del protagonista, de otros personajes, o por otros medios (textos encontrados, por ejemplo).

Entonces, si eliges una narración en primera persona, tu narrador será un personaje dentro de la acción del relato y tendrá un carácter más intimista.

Si eliges una narración en tercera persona, tu narrador no será un personaje, no estará inmerso en la acción, mirará los hechos desde fuera.

Las ópticas pueden diferir y, en consecuencia, diferirá el hecho narrado.

Según emplees la primera, segunda o tercera persona para relatar el mismo hecho, el hecho adquiere nuevos matices y te verás obligado a manejar informaciones más o menos subjetivas.

La primera persona

En primera persona, habla un personaje. El más habitual es el protagonista, un yo que cuenta su propia historia, en cuyo caso se trata de un personaje narrador central. O puede ser alguien que cuenta la historia de otro, en cuyo caso es un narrador periférico. Un yo que cuenta los hechos de los que ha sido protagonista o testigo y el yo neutral que sólo refiere lo que ocurre sin implicarse.

La atención se centra sobre el yo del relato, y sus deseos y decisiones llevan adelante la acción.

La primera persona puede ser más intimista o confesional, más poética (como la voz del diario íntimo), más metafórica. Así lo manifiesta Javier Marías:

Creo que me siento más cómodo con la primera persona por la verosimilitud o la veracidad del texto. A mí, como lector en general, me ocurre que cada vez me cuesta más creerme lo que me cuentan, y a veces no es porque esté mal, sino porque estamos más resabiados. Cada vez hemos visto o leído más ficción. A veces, al comentar algo de nuestras vidas lo calificamos como propio de película de Almodóvar, por ejemplo, y no es nunca a la inversa. Cada vez es más difícil hacer creer a los lectores lo que se está contando, y quizás, una voz en primera persona tiene algo más a favor que la tercera, que en principio lo sabe todo y puede entrar en los pensamientos de los personajes y asistir a escenas. Una voz en primera persona tiene más capacidad de persuasión. Todos sabemos a estas alturas que es muy difícil saber todo de ninguna vida, y que todo conocimiento es fragmentario. Un narrador en primera persona está obligado a contar fragmentariamente. En algunos aspectos, es una gran ventaja un narrador en tercera persona, pero es más difícil de creerle.

Analizando un libro de Machado de Assis, Susan Sontag dijo:

Nos aproximamos en forma distinta a una narración escrita en primera persona que a otra hecha en tercera. Retardar, acelerar, pasar por alto pasajes enteros, comentar a fondo o eludir referencias: si todo esto se hace en primera persona el texto adquiere otro peso, otro sentido, que si se efectúa en nombre de un tercero. Mucho de lo que resulta conmovedor, disculpable o

insufrible en primera persona, parecería lo opuesto dicho en tercera, y viceversa. Si queremos desnudar la gran diferencia que hay entre los códigos que rigen la tercera persona tratemos de sustituir ella por él. Hay registros de los sentimientos, como la ansiedad, que solo pueden convenir a una voz en primera persona, pero cualquier texto consciente de sus propios métodos y significado debe ser interpretado desde la primera persona, sea o no yo el pronombre principal.

Manuel Rivas reflexiona sobre la elección del narrador que ha hecho en *La lengua de las mariposas*, un protagonista en primera persona, desde una voz que evoca la infancia del personaje.

Antonio Muñoz Molina aconseja:

Si te instalas en una primera persona debes recurrir a trucos para que se sepan cosas que esa primera persona no siempre puede saber. Es el problema de la novela policial, tipo Marlowe, una sola mirada tiene que saberlo todo. Es como cuando Proust, en su novela En busca del tiempo perdido, el protagonista tiene que estar todo el tiempo descubriendo acontecimientos homosexuales sin ser homosexual, eso le obliga a unas trampas narrativas inverosímiles. El chico está tumbado en una cierta colina y abajo hay una casa, y desde la altura de la colina ve que en el dormitorio del primer piso de la casa hay dos chicas haciendo el amor. Todo lo que tiene que inventar para sacar a esas dos chicas haciendo el amor.

Y explica parte de su proceso:

Yo me temo que aún no he aprendido a establecer en mi literatura una polifonía de voces: estuve imaginando y escribiendo borradores de Beatus Ille durante siete años, y todo ese tra-

bajo habría sido en vano si al cabo de tanto tiempo no hubiera encontrado la voz única y necesaria que habla y se embosca y al final se revela en el libro. Empecé a escribir. El invierno en Lisboa usando esa tercera persona que tan decididamente se niega a obedecerme. Intenté luego que quien le hablara al lector fuera Biralbo. Sólo cuando encontré la voz de ese narrador del que casi nada sabemos ni ustedes ni yo, la novela pareció que empezaba a escribirse sola, que yo la veía y la escuchaba escribirse, ajena mí, íntima y secreta.

Narrador situado en el punto de vista interno

Habla el personaje, no es sólo una voz, tiene personalidad.

- Es el protagonista o uno de los protagonistas de la historia: es el narrador-protagonista.
- Es un personaje secundario que narra en primera persona: es el narrador-testigo.
- Primera persona central: El narrador adopta el punto de vista del protagonista que cuenta su historia en primera persona.
- Primera persona periférica: el narrador adopta el punto de vista de un personaje secundario que narra en primera persona la vida del protagonista.
- Primera persona testigo: un testigo de la acción que no participa en ella narra en primera persona los acontecimientos.
- Segunda persona narrativa: El narrador habla en segunda persona con lo que se produce un diálogo-monólogo del protagonista consigo mismo.

La segunda persona

Es un modo del relato en que un personaje, el actor del drama, la novela o el cuento, es llamado tú o usted, está en segunda persona, el efecto suele ser inusual y complejo.

Generalmente, el narrador observa a dicho personaje y da la impresión de darle órdenes que implican una relación íntima, afectiva o no, que le hace más fácil al lector introducirse en su mente. O el autor le atribuye características y reacciones específicas que hacen sentir más o menos implicado al lector.

En *Tiempo de Silencio*, Luis Martín Santos utiliza la segunda persona y diseña personajes individualizados, no prototípicos, de una clase social.

En este otro ejemplo el tú del texto se refiere a un personaje nítidamente delimitado, distinto al lector:

Más allá de la ventanilla sobre la cual las gotas de lluvia se espacian cada vez más, usted distingue mucho más claramente que hace rato, debajo de una mancha clara de cielo, casas, postes, la tierra, gentes que salen, un carro, un pequeño automóvil italiano que cruza la vía férrea sobre un puente. Por el corredor vienen dos jóvenes con sus abrigos puestos y sus maletas en la mano. Pasa la estación de Sénozan.

MICHEL BUTOR, *La modificación*

En este otro, el personaje es preciso, pero encubre a una protagonista en primera persona y tiene un matiz epistolar:

Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá. Me

han dicho que la hierba crece salvaje entre sus grietas y que jamás crecen flores frescas sobre ella. Nadie te visita. Mamá se marchó a su tierra y tú no tenías amigos. Decían que eras tan raro...

ADELAIDA GARCÍA MORALES, *El Sur*

Pero también se puede usar la segunda persona como medio de convertir al que lee en personaje, como en el cuento *Panel Game*, de Robert Coover:

Te retuerces, enviciado en Lady (que te excita) y en Norteamérica (que no, pero la bendices de todos modos); sin embargo tus contorsiones serán mal interpretadas: Lady amorosa levanta sus pestañas, cierra los ojos y su respiración se acelera con la excitación... El público aúlla feliz mientras tanto. ¿Y quién puede maldecirlo? Tú resignate a pasar la prueba en paz y saluda con una sonrisa tímida, no te muevas.

O en un monólogo dicho en voz alta por un personaje en primera persona para otro personaje en segunda persona:

¿Me permitiría, Monsieur, ofrecerle mis servicios? Si no le molesto, naturalmente. Mucho temo que ni pueda usted hacerse entender por ese estimable gorila que maneja este bar. No habla más que holandés. Y si usted no me permite ayudarlo, nunca comprenderá que desea usted un gin.

ALBERT CAMUS, *La caída*

O en el cuento *No se vuelva usted*, de Frederic Brown, en que la víctima es el propio lector. Mientras lee el texto conoce que va a ser asesinado, acabará por saber que una vez que finalice su lectura y vuelva su cabeza se encontrará con su asesino.

La tercera persona

No se sabe a quién pertenece la voz de la tercera persona que no es la del autor ni la de los personajes, pero hace avanzar la historia.

Sin embargo, te conviene tratar de averiguarlo, darle una personalidad, rellenando su ficha previamente, y así determinarás si será una voz que estará cerca o lejos del personaje.

¿Cuál es su conocimiento de los hechos?

Puede conocer la verdad completa o puede saber qué hay en la mente de uno de los personajes pero no qué piensa el otro.

Puede saber únicamente lo que se ve desde fuera.

Refiere los hechos sin ninguna relación a sí misma.

Corresponde a un narrador situado en el punto de vista externo:

- Sabe todo sobre los personajes: lo que hacen y dicen, pero también lo que sienten, dicen, anhelan. A veces juzga, aprueba o condena a sus personajes. Es el narrador omnisciente.
- Sabe sólo lo que ve y oye: no juzga, es totalmente imparcial. Es el narrador no omnisciente (o narrador-cámara).
- Adopta el punto de vista de uno de los personajes, como una cámara de vídeo que estuviera sobre el hombro de un personaje y se moviera con él, sólo registra lo que este personaje ve y oye.

En *Castillos de cartón*, Almudena Grandes narra una historia de un trío en el que tres jóvenes se encuentran, se

aman desesperadamente, se necesitan, descubren la imposibilidad de llevar a cabo su sueño y salen perdiendo. Ha querido contar una historia desde la libertad más absoluta, «sin que ningún personaje se martirizara o se sintiera culpable». Para ello, ha dado la voz de la narración a la chica, «que a la vez es la bisagra y porque, además, quería que fuera la narradora una mujer, ya que son las mujeres las que tradicionalmente siempre se sienten culpables. Aquí, no», precisa.

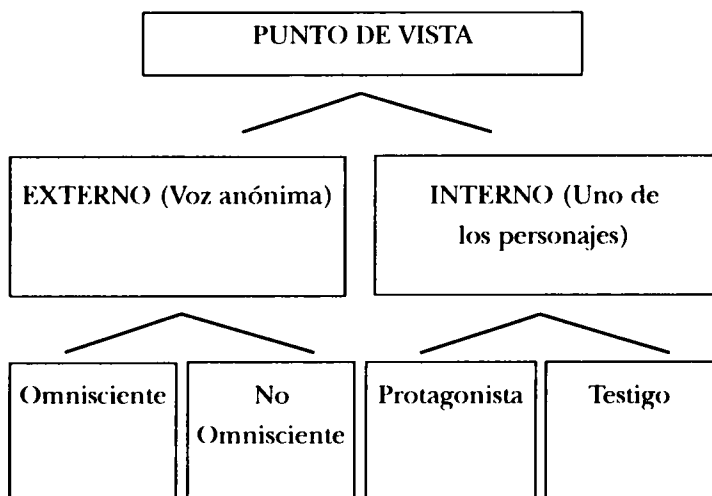
Las más comunes son:

- Tercera persona omnisciente: el narrador describe todo lo que los personajes ven, sienten, oye, y los hechos que no han sido presenciados por ningún personaje.
- Tercera persona limitada: el narrador se refiere a los personajes en tercera persona, pero sólo describe lo que puede ser visto, oído o pensado por un solo personaje.
- Tercera persona observadora: el narrador cuenta los hechos de los que es testigo como si los contemplara desde fuera, no puede describir el interior de los personajes.

Un relato en tercera persona te permite hacer combinaciones como las siguientes, entre muchas otras:

- Usar un narrador siniestro para contar un romance visto a través de la visión de una heroína ingenua; la historia podría tratar de un asesinato o de un complot.
- Proporcionarle al personaje mediante el narrador un escenario melancólico, aunque el personaje sea poco consciente de ello.

- Utilizar una voz ingenua para explicar un homicidio.



Otras modalidades son el narrador en segunda persona y el narrador en primera persona del plural.

Reflexiona y practica

Narrando la experiencia siguiente (el mismo suceso en todos los casos), averigua qué posibilidad, qué perspectiva, te permite profundizarla mejor, trabajarla con más fluidez.

El suceso:

«Años después de aquella primera foto, la fotógrafa ganó el primer premio».

En tercera persona, describiendo sus actos o el sentimiento que la embarga:

La fotógrafa tomó aquella primera foto encuadrando el objetivo con sumo cuidado.

Resultado: El narrador permanece exterior a sus personajes, cuya conducta visible es lo único que describe.

En tercera persona, pero penetrando en el interior de un personaje:

La fotógrafa percibió la tristeza del anciano al que retrataba y se puso triste.

Resultado: Muestra sólo el aspecto que percibe de este personaje.

En primera persona, evocando sus recuerdos:

Cuando tomé aquella primera foto no sabía que la vida me iba a parecer tan corta.

Resultado: Profundiza en su mundo más íntimo.

En primera persona, introduciendo sus reflexiones un tiempo después (cuando gana un premio de fotografía, por ejemplo):

No me atrevo a reconocer que en el fondo me alegra haber descubierto a ese triste anciano que fue mi primer objetivo fuerte.

Resultado: La distancia emocional le permite plantear un haz mayor de relaciones.

En su diario íntimo o mediante varios *mail* que envía a su amiga íntima:

Querida Susa: Recibí el premio. Sentí algo parecido a lo que sentí cuando saqué la foto del anciano.

Resultado: Se pueden incluir en forma desordenada muchos datos, sin profundizar en ninguno.

Otro personaje toma el relevo de la fotógrafa y refiere otra versión de los hechos:

En realidad, ni esta foto ganadora ni la primera que hizo esta fotógrafa tienen calidad, pero ella es muy seductora y convenció fácilmente a algún miembro del jurado.

Resultado: Se puede mostrar la situación con más objetividad.

Ten en cuenta lo que le pasó a Paul Auster con *La invención de la soledad*:

La primera parte la escribí naturalmente en primera persona. Pero en ningún momento cuestioné esta perspectiva: nació de mí y continué con ella. Cuando empecé la segunda parte, también pensaba escribirla en primera persona. Trabajé así durante seis u ocho meses, pero había algo que me perturbaba, algo que no estaba bien. Después de buscar a tientas durante mucho tiempo en la oscuridad, entendí que sólo podría escribirlo en tercera persona. La frase de Rimbaud: «Yo es otro» abrió una puerta para mí. Y a partir de ese momento escribí en una especie de frenesí, como si mi cerebro estuviera en llamas.

Cuánto y qué conoce la voz de tu relato

Cada narrador —entre las numerosas variantes posibles— tiene un grado de información determinado. La relación entre el narrador y el personaje es más cercana o más lejana dependiendo de dicho grado de información, de su grado de conocimiento.

Los más comunes son el narrador omnisciente, el narrador testigo y el narrador protagonista, cada uno con distintos.

Por lo tanto, elige tu narrador sabiendo que una voz te conviene más que otra para plasmar esa idea que te obsesiona. O haz la prueba y cuéntala desde varios posibles a modo de prueba hasta encontrar el más conveniente.

Un desprendimiento del personaje

En cierto modo, y para que lo puedas trabajar con más eficacia, el narrador es una especie de desprendimiento del personaje, emplea el lenguaje que a ese personaje le corresponde y que no podría corresponderle a otros.

A su vez, cada narrador proviene de tus vísceras, te permite proyectarte en la historia con tu cadencia, tu ritmo, tu campo semántico, tu lenguaje más personal, el que constituye tu estilo, distinto en cada relato, pero con una marca que tú sabrás que es única como tú lo eres.

En la vida cotidiana uno tiene acceso total a una sola mente, la propia, y al mismo tiempo uno es la única persona a la que no se puede observar desde el exterior, salvo en un espejo o en una foto. Como escritor, puedes estar simultáneamente dentro y fuera de un personaje determinado. A esto se refiere E.M. Forster en *Aspectos de la novela* como la diferencia fundamental entre la gente común y los personajes de las novelas:

En la vida diaria nunca nos comprendemos uno al otro, ni existe la clarividencia plena ni la confesión total. Sabemos del otro por aproximación, por tanteos, por signos externos, y eso basta para la vida social e incluso para la vida íntima. Pero la gente en las novelas puede ser comprendida totalmente por el lector, si así lo desea el novelista; su intimidad puede ser exhibida lo mismo que su vida interior. Y por esa razón a menudo nos parecen mejor definidos que los personajes de la Historia, nos parecen incluso conocidos nuestros.

La información que da el narrador

Del grado de conocimiento del narrador depende el relato. Sabe mucho o poco, pero mantiene la coherencia: no puede desconocer ciertos detalles y darlos más adelante por sabidos, por ejemplo, o al revés. El lector debe captar desde dónde le cuentan las cosas. Para ello, métete en la piel de tu narrador y averigua si puede conocer o no la información que da.

En todo caso, el narrador puede participar de los hechos y no hacer ninguna alusión a sí mismo o participar de las situaciones narradas, pero siempre, como quería Cortázar, la voz narrativa debe pasar de alguna

manera por el sentimiento del personaje en lugar de dejarlo al margen mientras cuenta cosas acerca de él.

Puedes trabajar con el narrador omnisciente, que todo lo sabe: el equiesciente, que sabe tantas cosas como el personaje, y el deficiente, que sabe menos que él.

Narrador omnisciente

Tiene un conjunto de conocimientos más amplio que el del personaje. Juzga y opina. Elige un ángulo de visión desde donde nada se le escapa.

Es la voz de la épica clásica («Y Meleagro, distante, no sabía nada de aquello, pero sentía que sus partes vitales ardían en fiebre»), de la Biblia («Así el Señor envió la peste sobre Israel; y cayeron 70.000 hombres»), y de la mayoría de novelas del siglo XIX («Tito estiró la mano para ayudarlo, y es tan extrañamente rápida el alma de los hombres que en ese instante, cuando empezó a sentir que su expiación era aceptada, tuvo el fugaz pensamiento de las molestias que lo aguardaban»).

Te puede ser útil como le fue útil a Gabriel García Márquez para poder contar los hechos más increíbles y hacerlos creíbles, por ejemplo.

Conoce los sentimientos más íntimos de sus personajes y sabe más que todos ellos, como ocurre en las novelas realistas de Honoré de Balzac, Benito Pérez Galdós, etc., pero además describe la escena como si fuese una toma panorámica neutra, y tiene informaciones sobre lo que ocurre en otras partes, como lo ves en *La Regenta* de Leopoldo Alas (Clarín), en que el narrador conoce (en el orden que aparece en el fragmento) la edad, el aspecto físico, los sentimientos de los otros, los complejos, el

pasado, el modo de ser, los sentimientos y lo que ocurre en la casa:

Tenía la doncella algo más de veinticinco años; era rubia de color de azafrán, muy blanca, de facciones correctas; su hermosura podía excitar deseos, pero difícilmente producir simpatías. Procuraba disimular el acento desagradable de la provincia y hablaba con afectación insoportable. Había servido en muchas casas principales. Era buena para todo, y se aburría en casa de Quintanar, donde no había aventuras ni propias ni ajenas.

Los escritores del siglo xx evitan la posición de dioses omniscientes y prefieren restringirse a unos pocos campos de conocimiento.

Narrador equisciente

Posee un conjunto de conocimientos igual que el del personaje.

«Filtra» su relato a través de uno de los personajes, cuya óptica se convierte en punto de vista de referencia. En *Reunión con un círculo rojo*, por ejemplo, de Julio Cortázar, Jacobo es claramente el foco del cuento.

Puede informar sobre lo que están pensando los personajes y sobre sus actos, pero de los demás personajes, sólo su exterior. Puede ver microscópicamente todo, pero no juzga ni opina. Puede ver los hechos objetivamente, y acceder a la mente de uno de los personajes, pero no a las del resto, ni se otorga a sí mismo ningún poder explícito de valorar sus actos o de aportar datos que el personaje no conoce.

Tiene un punto de vista limitado, puede moverse con cierta libertad, pero no toda la libertad del narrador omnisciente:

Era otoño, y los huéspedes del hotel cenaban. Lucio, en cambio, sentado junto al piano con una copa de brandy en la mano izquierda, iba cayendo en una especie de tristeza que no sabía definir. No podía precisarla: era a la vez amarga y dulce. Era como un contacto con algún fantasma. Trató de precisar, ¿cuándo empezó a ponerse triste?

El narrador no explica qué le pasa a Lucio, ni define su tristeza porque él no la puede definir. Si explicara cuándo empezó a ponerse triste, el lector se desilusionaría porque no le permite sacar sus propias conclusiones.

El narrador equiscente es una información objetiva más una consciencia. El pasaje comienza con una observación general (otoño), pasa luego a una visión todavía exterior de Lucio (sentado junto al piano), antes de introducirse en su mente.

Narrador deficiente

Posee un conjunto de conocimientos menor que el personaje.

Ve a los personajes desde fuera, sin entrar en la conciencia de ninguno. Este tipo de relato suele presentarse en algunos textos de carácter policíaco, concretamente, en el género negro. O es cuando la cámara enfoca la escena (como si fuese un personaje en acción) y, por lo tanto, no puede mostrar todos los detalles.

El narrador queda ajeno a los hechos narrados y no comunica su punto de vista. Así ocurre en muchas nove-

las de aventuras, las policíacas y los cuentos de escritores como Ernest Hemingway o Dorothy Parker, en los que el habla es directa y las intervenciones del narrador son comparables a acotaciones escénicas, una mera y escueta descripción de lo que está pasando, sin comentarios ni juicios de valor:

El muchacho busca algo en el plano del barrio que no está iluminado a pesar de que empieza a oscurecer. Mira hacia un lado y otro. Nadie pasa por esa calle. A cincuenta metros hay una chica forcejeando con la cerradura de una casa.

El muchacho va hacia la chica. La puerta no cede y la chica está concentrada en su tarea, ha apoyado en el suelo una bolsa de supermercado. Se mira la palma de la mano, roja y sudada. El muchacho le dice algo, tal vez le pregunta por la calle que buscaba en el plano. La chica se sobresalta, coge de la bolsa una botella de lejía y le echa el contenido en la cara.

Como ves, el narrador deficiente es el opuesto al omnisciente. Con él, se elimina la interferencia del novelista y del narrador en el mundo de sus personajes: los personajes mismos llevan la voz del relato. Es objetivo e impersonal. Restringe su conocimiento a los hechos que cualquier persona puede observar, a los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto.

Así, los personajes, por ejemplo, suelen evitar el tema principal. Sin embargo, a menudo, aunque busquen evasivas, disimulen, sus verdaderas intenciones y sus pensamientos son traicionados por sus gestos, sus reiteraciones o deslices de su lenguaje.

En el cuento *Colinas como elefantes blancos*, Ernest Hemingway informa lo que dice y hace una pareja que dis-

puta, sin revelar directamente sus pensamientos y, al mismo tiempo, sin hacer ningún comentario:

El norteamericano y la muchacha que lo acompañaba ocupaban una mesa en la sombra. Hacía mucha calor y el expreso de Barcelona tardaría cuarenta minutos en llegar. Se detenía dos minutos en el empalme, y seguía hacia Madrid.

—¿Qué vamos a tomar? —preguntó la muchacha. Se había quitado el sombrero para dejarlo sobre la mesa.

—Hace mucha calor —dijo el hombre.

—Bebamos cerveza.

—Dos cervezas —dijo él, mirando la cortina.

—¿Dobles? —preguntó una mujer desde el umbral

—Sí, doubles.

La mujer desapareció con dos vasos de cerveza y dos redondeles de fieltro que colocó sobre la mesa para poner encima los vasos llenos. Luego quedó mirando al hombre y a su compañera. La muchacha no apartaba la vista de la línea de colinas. Brillaban blancas bajo el sol y el terreno era oscuro y reseco.

A lo largo de este cuento, se puede deducir que la chica está encinta y que se siente coaccionada por el hombre para hacer un aborto. Ni la preñez ni el aborto son mencionados en ningún momento. La narración se mantiene recortada, austera y externa.

¿Cómo reconoces al narrador omnisciente?

Si tienes claro que tu historia debe ser contada desde un punto de vista omnisciente, ten en cuenta que puede ser una visión total o selectiva.

La visión total responde a estas características:

- Es un punto de referencia, una voz que no se sabe de dónde proviene.
- Utiliza la tercera persona del singular.
- Parece saber lo que va a ocurrir y lo que ocurrió.
- Observa el desarrollo de los acontecimientos, pero no participa de ellos.
- No se sitúa en un lugar fijo.
- Expone y comenta las actuaciones de los personajes y los acontecimientos.
- No hace ninguna alusión a sí mismo y está fuera de lo narrado.
- Tiene control de todo.
- Puede meterse dentro de la mente de los personajes.
- Interpreta la apariencia de los personajes, lo que dicen, sus actos o sus ideas, aun si los propios personajes no pueden hacerlo.
- Se mueve sin trabas en el tiempo y en el espacio.
- Brinda vistas panorámicas o telescópicas o microscópicas, o históricas.
- Puede decir lo que sucede en cualquier parte.
- Hace juicios, proporciona verdades.
- Deja poca libertad al lector.

La visión selectiva es equiscente:

- Se caracteriza porque habla el omnisciente en tercera persona, pero la visión es la de un solo personaje.
- Permite una mayor libertad al lector.

Sus variantes

Entre las variantes habituales del narrador omnisciente, las siguientes:

• Del acontecer

Explica las causas o las consecuencias de lo que hacen los personajes.

La claridad, la transparencia, el frescor del agua, en las primeras horas de la mañana, producían a Esteban una exaltación física muy semejante a una lúcida embriaguez...; se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz que, a veces, al estar nuevamente en suelo firme, tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio... En ese prodigioso Mar de las Islas, hasta los guijarros del Océano tenían estilo y duende; los había tan perfectamente redondos que parecían pulidos en tornos de lapidarios; otros eran abstractos en forma, pero danzantes en anhelo, levitados, espigados, por una suerte de impulso brotado de la materia misma. Y era la transparente piedra con claridades de alabastro, y la piedra de mármol violado, y el granito cubierto de destello que corrían bajo el agua, y la piedra humilde, erizada de bigarros -cuya carne con sabor a alga sacaba el hombre de su minúsculo caracol verdinegro usando una espina de nopal. Porque los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esa Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su venturosa derrota; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes, sandías hostiles, membrillos rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras...

ALEJO CARPENTIER, *El siglo de las luces*

· De lo psicológico

Explica lo que el personaje siente, los pensamientos más íntimos que cruzan por su mente.

En la primera escena de *Guerra y paz*, Tolstoi describe a Anna Scherer diciendo lo que pasa por la mente de Anna y sus expectativas, cómo se ve ella a sí misma, qué le conviene, qué puede y no puede hacer, y ofrece un comentario general sobre los niños mimados:

Ser entusiasta se había vuelto su vocación social, y, a veces, aunque no sintiera entusiasmo se entusiasmaba con el propósito de no desilusionar a quienes la conocían. La tenue sonrisa que, aunque no le iba a sus suaves rasgos, llevaba siempre en los labios, expresaba, como en los niños mimados, una continua conciencia de su meloso defecto, que ella ni deseaba ni podía ni consideraba correcto corregir.

· El narrador relata al mismo personaje su historia.

Es otra forma de omnisciencia, como en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes:

Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, tus ojos ven hacia delante; no saben adivinar el pasado. Sí: ayer volaras desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1950, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9:55 de la

mañana y llegará a México D.F. a las 16:30 en punto. Desde la butaca del tetramotor, verás una ciudad plena y gris, un cinturón de adobe y techos de lámina...

¿Cómo reconoces al narrador testigo?

A diferencia del narrador omnisciente, no tiene la capacidad de penetrar en la conciencia de los personajes.

Responde a las siguientes características:

- Su nivel de información es limitado. No puede referir lo que sienten, piensan o sueñan los personajes, salvo que alguien se lo haya contado y, en ese caso, debe aclarar que el personaje se lo contó o que lo supo a través de algún otro canal indirecto.
- Focaliza desde un ángulo específico y desde allí ve sólo lo que abarca dicha visión: ve los movimientos de los personajes, oye sus palabras, observa el ambiente que los rodea, y lo cuenta.
- Observa la escena con ninguna o mínimas alusiones a sí mismo.
- No sabe nada acerca de los personajes.
- Puede «enterarse por casualidad».

Con lo que muestra, consigue los más variados efectos de lectura. Si es un detective, como el doctor Watson que refiere las andanzas de Sherlock Holmes, creado por Arthur Conan Doyle, u otros detectives famosos como Philip Marlowe, de Raymond Chandler o Sam Spade, de Dashiell Hammett, en el relato policíaco, el lector sospecha a dúo con él sin saber qué piensa el detective.

Otra alternativa es que el testigo no intervenga para nada en la acción e introduzca a un narrador en tercera persona o en primera (mediante un manuscrito, una carta, un informe, mecanismo habitual en los relatos de Jorge Luis Borges).

El testigo es menos coercitivo que el omnisciente, aunque ambos optan por la tercera persona gramatical.

Sus variantes

El narrador testigo puede contar:

- Demostrando que su testimonio es presencial y que está en medio de los hechos.

El narrador está inserto en la acción, pero narra los hechos del personaje principal u otros, según lo va viviendo. Casi siempre habla muy poco de sí mismo, como en *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald.

- Como espectador.

Tiene una visión objetiva, exterior, similar a la de una cámara. Utiliza la tercera persona, preferentemente en tiempo presente. Cuenta la historia pero no interviene en ella, como lo hace Carmen Martín Gaité:

Era Matías Manzano un hombre adormecido, maquinal. Se había acostumbrado a quitar las hojas del calendario, a boste-

zar; a ponerse la bufanda, a oír cómo le daban los buenos días sus compañeros de la oficina y cómo contestaba él.

• Evocando los hechos presenciados

Relata el acontecer en tiempo pasado.

Por ejemplo, en *Los gozos y las sombras*, de Gonzalo Torrente Ballester:

Las primeras rachas fuertes vinieron al acabarse octubre. Siguió una lluvia gorda, incansable. Ennegrecían las piedras y se ensuciaba la cal de la paredes. Poco a poco enfrió el aire. Sobre la mancha oscura de los pinares amarilleaban castaños solitarios. Por San Martín había llegado el invierno.

El padre Eugenio dejó de hacer el viaje a pie, desde el monasterio, cada mañana. Cabalgaba la mula y le cobijaba el paraguas. La mula quedaba amarrada a una argolla en el corral de un tabernero que la cuidaba y le daba el pienso por cuenta de Carlos Deza. El padre Eugenio subía apresurado la calle, bregando contra el viento. Se envolvía en la capa parda y daba grandes zancadas. Las tenderas le veían pasar y se santiguaban.

Decía Laguna:

—Tiene el demonio dentro. Dicen que le sale a los ojos.

• En forma testimonial

Presenta la historia como si fuera un simple transcriptor de un documento, presentado como auténtico, y del que anuncia ser editor, compilador, traductor o redactor. Acumula pruebas e indicios de la realidad con un afán de imparcialidad y credibilidad.

Por ejemplo, en *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges:

En un ejemplar del primer volumen de Las Mil y Una Noches (Londres, 1839) de Lane, que me consiguió mi querido amigo Paulino Keins, descubrimos el manuscrito que ahora traduciré al castellano (...)

Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín. Falta la primera página.

O en *Gabriel Andarán*, de Eduardo Mallea:

Ésta es la historia de un hombre que contaba su amistad ideal e intelectual con otro hombre. El hombre -un novelista- que había narrado su amistad con ese otro, se llamaba pongamos Virgilio Valdés; y el otro se llamaba pongamos Gabriel Andarán. Yo vengo pues, a ser meramente el «tercer hombre»; o sea el hombre que ordena y da al público esta crónica novelesca y ficticia de conversaciones y de ideas entre otros dos...

- Como testigo de los diálogos o forma dramática (constituye escenas).

El diálogo presenta el acontecer a través de las voces de los personajes. Para dar mayor verosimilitud al relato, puedes dar prioridad a los diálogos y así los personajes se revelan a través de sus palabras. Pero la presencia de los interlocutores tiene que resultar necesaria en el relato. El narrador acota datos acerca de ellos, nunca debe hacerlo en forma excesiva. Se detiene y observa con la

intención de averiguar qué pasa, y así va avanzando la narración.

¿Qué características debe reunir el diálogo?

Un personaje convoca a otro porque ese otro crea la tensión necesaria para el avance de la narración. Lo ayuda o no lo ayuda, pero nunca lo sabe todo. Si uno de los hablantes lo sabe todo se cierra la historia. Los diálogos de una novela están cargados de sugerencias.

Además, no olvides que las voces de los parlamentos deben estar diferenciadas y ser perfectamente identificables: el diálogo ocurre entre visiones distintas como en la vida los que hablan son personas distintas.

A Flaubert lo martirizaba la invención de los diálogos porque el habla de los personajes nunca consiste en una transcripción del natural, que por lo demás es imposible: la naturalidad se logra seleccionando y combinando los rasgos más significativos.

Dice Luis Mateo Díez:

Entre lo significativo y lo utilitario encuentra el diálogo su punto más adecuado como técnica expresiva, el equilibrio idóneo para ese servicio a la historia, al desarrollo de la acción. Ése es el término de perfección al que más me gusta aspirar en las novelas que escribo: un diálogo que nunca es inocuo, innecesario, que siempre aporta algo al conocimiento de las voces que los sostiene y que nunca es ajeno a la acción que se produce.

En ciertas obras se reproduce sólo el discurso de una de los interlocutores, silenciando las respuestas del otro (sobrentendidas): *monodiálogo*.

• Desde fuera, como a través de una cámara

Es una visión que utilizó el *nouveau roman* o escuela de la mirada u objetivismo, que se propuso ver las cosas con morosidad para, según explicó Alain Robbe-Grillet, purificarlas del contenido humanístico y antropomorfista que las distorsiona y contamina de subjetividad.

Su visión es objetiva. Narra mientras focaliza la situación. Puede hacerlo en tiempo presente.

Es interesante la modalidad de percepción e intromisión de la cámara, sin ser apenas notada como parte de las estrategias que utiliza el narrador para ocultarse y desvelarse, intentar fundirse con sus personajes. Usando una tercera persona en la narración, lo hará siempre intentando quedarse en un segundo plano.

Como a través de una cámara de fotografía, enumera lo que entra en el encuadre.

Como a través de una cámara cinematográfica, desde lejos, desde cerca, desde muy cerca; enfocando un detalle, un gran plano, etc. y combinando las posibilidades, es decir, alejando y acercando la cámara se capta la realidad y se narra también el movimiento.

A este respecto, Alain Robbe-Grillet afirma:

El cine, tenga o no un personaje al que atribuir el punto de vista, se ve absolutamente obligado a precisarlo siempre; la fotografía debe tomarse desde algún lugar determinado, así como la cámara debe hallarse en algún sitio. Si los cambios de plano se operan en el decurso de una descripción, no pasarán inadvertidos; deberán, pues, justificarse de alguna manera. Para describir mi habitación abarrotada de libros, el objetivo escogerá un ángulo de visión que pueda dar una idea de conjunto de tal visión; o bien recorrerá las paredes para acabar fijando su mirada en un punto particularmente cargado; o incluso hará que se sucedan una serie de vistas fijas características, etc. Si

la cámara quiere mostrar que también hay libros en los armarios o en las cómodas, convendrá que estos muebles estén abiertos. En cuanto a los libros que hayan sido metidos bajo la cama, no podrán aparecer delante del espectador si no hay alguien o algo que los saque a la luz.

Ray Bradbury afirma que todos sus cuentos se pueden filmar. Cada párrafo es una toma.

Hace años, la primera vez que hablé con Sam Peckinpah sobre la posibilidad de filmar La feria de las tinieblas, le pregunté: «Si hacemos la película, ¿cómo va a filmarla?». Él dijo: «Arrancando las páginas del libro y metiéndolas en la cámara». «Bien», dije yo. El trabajo consiste en escoger algunas de las metáforas del libro y ponerlas en un guión, en la proporción justa para que la gente no se ría de uno.

Puedes enfocar el mundo que deseas relatar (real o imaginario) y señalar únicamente lo que abarca la mirada, sin acotaciones, sin transmitir las asociaciones de todo tipo que ocupan el pensamiento. Entonces, estarás trabajando desde un narrador testigo.

¿Cómo mira el narrador testigo?

Recuerda que los modos de mirar del testigo puede ser uno de los siguientes:

Observa
Espía
Ojea
Advierte

Vigila
Divisa
Otea
Contempla
Distingue
Percibe
Nota
Descubre
Revisa
Acecha
Atiende
Curiosear
Avista
Husmea
Cotillea
Examina

Decide si tu testigo será un confidente, un espía, un observador, un informador, un delator, un agente, un camarógrafo, un curioso, un mirón, un espectador.

¿Cómo lo caracterizas? Como interesado, desinteresado, perverso, crítico, miope, solemne, burlón, atrevido, etc.

Entonces tendrás: Un delator miope; un espía burlón, un agente atrevido, y todas las combinaciones posibles.

¿Cómo reconoces al narrador protagonista?

El peso de la narración recae en el personaje central con el que el narrador se identifica.

El protagonista responde a estas características:

Participa de los acontecimientos, está dentro de lo narrado.

Su visión es parcial.

Puede ser más o menos subjetivo.

Utiliza la primera persona del singular.

Da a conocer con naturalidad los pensamientos del personaje y hace parecer que se trata de una narración autobiográfica.

Si el relato es de aventuras, se sitúa en el exterior. Si el relato es introspectivo, el narrador se instala en los pensamientos, sentimientos, los recuerdos y la exploración de los mismos e importa menos lo que sucede en el exterior, cuyo extremo es el fluir de la conciencia es la forma extrema de esta variante.

Escucha con atención lo que dice Marguerite Yourcenar para que entiendas que el narrador en primera persona no eres tú y que puedes escoger una figura real y permitirle contar su vida:

Si decidí escribir estas Memorias de Adriano en primera persona, fue para evitar en lo posible cualquier intermediario, inclusive yo misma. Adriano podía hablar de su vida con más firmeza y más sutileza que yo.

Entre el que conoce menos de sí mismo que el lector (como en *El corazón delator*, de Edgar Allan Poe) y el que conoce más que el lector (como el monólogo final de *Ulises*, de James Joyce) hay una amplia gama de posibilidades. Incluso, pueden llegar a superponerse la primera con la tercera persona.

Sus variantes:

- Principal

El personaje central narra su propia historia. Usa preferentemente el «yo» gramatical, como lo hace Herman Melville en *Moby Dick*:

Hace unos años —no importa cuántos exactamente—, teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo y nada en particular que me interesara en tierra, pensé en irme a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo. Es un modo que tengo de echar fuera la melancolía.

- Secundario

Participa de los acontecimientos, pero cuenta la historia del personaje principal, como lo hace Daniel Defoe en *Robinson Crusoe*.

Estaba yo en la cumbre de la colina, en la parte este de la isla, desde donde en un día despejado había llegado a divisar el continente americano, cuando Viernes miró muy atentamente al continente y en una especie de arrebato, empezó a brincar y a bailar y me llamó a gritos, porque yo estaba a cierta distancia de él.

- Visión conjunta o intersubjetiva

Dos o más personajes comparten una misma experiencia, narrada por uno de ellos con visión colectiva.

Se utiliza la primera persona plural (nosotros) como en *Nos han dado la tierra*, de Juan Rulfo:

Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahora son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

—Son como las cuatro de la tarde.

Ese alguien es Melitón. Junto a él viene Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro...

...Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas. Y pensamos: «puede que sí...»

- Formas epistolar, de diario, informe o similares.

Se transcribe una narración escrita del personaje sobre su propia historia. Puede usar la primera persona alternada con la segunda:

En *Carta a una señorita en París*, de Julio Cortázar:

Andrés, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvo, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará...

- Estilo indirecto libre

El narrador cuenta en tercera persona, pero siguiendo la perspectiva del personaje.

- Doble registro

Desdoblamiento de la misma persona en narrador y personaje, dando una doble visión de los hechos desde distintas perspectivas, preferentemente desde distinta visión temporal (visión del hecho desde la perspectiva infantil y adulta, por ejemplo).

- De diario íntimo

Cortázar eligió el diario íntimo en el cuento *Diario de Alina Reyes*, pues era el modo más apropiado para que el personaje expresara su alteración: se lo cuenta a ella misma, y no a los que la rodean pues no los acepta, son la causa de su problemática interna. El cuento finaliza a través de un juego fantástico porque es literatura y no un caso clínico.

- Monólogo interior

Es la narración cuyo énfasis está puesto sobre la intimidad –los pensamientos– del protagonista. Presenta la vida psíquica del personaje. Va en presente y se libera de las convenciones de la sintaxis y la gramática. Puede estar vertido en un discurso lógico (soliloquio), o prelógico (fluir de la conciencia). Es una voz específica y «directa». Reproduce el caos de la conciencia, sin ordenamiento racional. Es una experiencia mental. Constantemente monologas o dialogas contigo mismo. Ese permanente murmullo que te habita es lo que transformas en escritura mediante la primera persona.

O sea: Es una actividad mental pre-lógica vertida en

los cauces lógicos de la escritura: el personaje expone sus pensamientos o sus sentimientos frente a sí mismo, es decir, sin un interlocutor que le responda.

En *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, la viuda le habla al muerto mientras lo vela y le hace reproches:

El caso es cambiar y hacer el tonto, aprender lo que no deben, eso, que buenos están los tiempos y aunque te rías, Mario, algún día España salvará al mundo que no sería la primera vez. Yo me río con Valen, es un sol de chica, el otro día me para y me dice: «Me voy a Alemania, es la única manera de tener cocinera, señorita y doncella», ya ves qué ocurrencia, que tú mismo reconoces que tiene sentido del humor(...).

· Fluir de la conciencia

Es una forma moderna de monólogo en la que el personaje nos introduce directamente en su vida interior a través de una especie de autoanálisis. Presenta la aparición del inconsciente y la yuxtaposición y fragmentación del pensamiento, tal como ocurre en el instante anterior a la palabra. Está representado en el último capítulo de *Ulises*, de James Joyce, en boca de Molly Bloom, cuyo discurso abarca más de treinta páginas y comienza así:

Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con es vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos

dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fuera así venga que si trajés de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella...

Hay discursos semejantes al del monólogo que no son monólogo interior. Si utilizas un narrador en primera persona cuyo discurso es explicativo o descriptivo, con frases largas y coherentes, difícilmente conseguirás un monólogo interior o un fluir de la conciencia. Al mismo tiempo, no es monólogo interior el que anuncia gestos a realizar, actitudes, o enumera los objetos en estilo telegráfico que no hace sentir al lector su presencia en la conciencia del personaje; sí es monólogo interior el constituido por sensaciones, digresiones, asociaciones de ideas y palabras en voz alta.

• Soliloquio

Es una especie de diálogo del personaje consigo mismo.

En teatro, es la reflexión que realiza un personaje para sí mismo, como Hamlet, que monologa para exponer sus ideas. Iago, en *Otelo*, lo hace para mostrar sus retorcidas intenciones y así muestra la contradicción entre lo que muestra y lo que esconde. Luego fue llevado a la novela y así el personaje habla a solas tanto frente a un muro como frente a un muerto o un santo que son sus

interlocutores imaginarios, como en *El acoso*, de Alejo Carpentier:

(...aunque haya tratado de encubrirlo, de callarlo, lo tengo presente, siempre presente; tras de meses de un olvido que no fue olvido -cuando volvía a encontrarme dentro de la tarde aquella, sacudía la cabeza con violencia, para barajar las imágenes, como el niño que ve enredarse varias ideas al cuerpo de sus padres; tras de muchos días transcurridos es todavía el olor del agua podrida bajo los nardos olvidados en sus vasos de coralina, las lucetas encendidas por el poniente, que cierran las arcadas de esa larga, demasiado larga, galería de persianas, el color tejano, el espejo veneciano con sus hondos biseles, y el ruido de caja de música que cae de lo alto, cuando la brisa hace entrechocarse las agujas de cristal que visten la lámpara con flecos de cierzo...

Cuando decides contar la historia de un personaje protagonista, deberías recordar que su voz puede aparecer en primer plano y dominar todo el relato o quedarse algo más atrás de otra voz que habla de él.

Como tantos autores de la posguerra, Italo Calvino solía contar desde la primera persona; la intimidad desgarrada era el correlato de un paisaje en ruinas. En *El barón rampante*, la primera persona pasa a segundo plano; la historia es contada por el hermano menor del insólito protagonista. Se trata del mismo recurso del que Thomas Mann se sirve en *Doktor Faustus*: un personaje al que se admira resulta más verosímil al ser narrado por una voz subordinada. En *Doktor Faustus*, Mann utiliza la voz en primera persona de Serenus Zeitblom para seguir la trayectoria del compositor Adrian Leverkühn. Esta técnica indirecta fue descrita por Marguerite Yourcenar:

«Mediante un procedimiento de repliegue, que entra habitualmente en las reglas del juego manniano, la arrebatada tragedia de Adrian Leverkühn nos es transmitida en términos de sentido común burgués y de insulso academicismo por el narrador que Mann interpone entre su héroe y nosotros.» El doctor Zeitblom y el hermano menor de Cósimo hacen que las historias de la singularidad sean convincentes; están a la distancia correcta para entender a los protagonistas y en la inferioridad adecuada para justificar su admiración.

Lo que no hay que hacer

No debes emplear una voz que no pase por los personajes. Conseguirás pobres caricaturas. También a los buenos escritores les ocurre.

Lo puedes ver en *Flora Tristán*, de Mario Vargas Llosa, en que el narrador no los muestra a fondo, su rol en la historia, por ejemplo, y construye una sombra plana de los mismos: Florita, la protagonista, no tiene voz propia porque el autor no ha logrado construir su voz interior, es un personaje estereotipado, y Gauguin se diluye también como personaje. La mirada es la mirada externa del narrador cuyo punto de vista no coincide con el de ningún personaje, sabe más que los personajes y pocas veces se alterna con el saber del personaje. Explica en lugar de profundizar en la pasión del personaje y en sus procesos.

Lo que debes tener en cuenta

Debes considerar los siguientes aspectos:

- Qué tipo de historia estás contando: Si tu relato necesita un alto grado de subjetividad, es decir, penetrar de una forma profunda en la conciencia del personaje, entonces no hay duda de que necesitas un narrador protagonista.
- Qué porcentaje de información conviene darle al lector.

Como toda novela es un juego de información, la información puede responder a distintas variantes que el mundo que tú construyes te imponga. Según las informaciones dadas, el lector sigue el conjunto de un modo o de otro. Por ejemplo, Balzac, en *La comedia humana*, construye un mundo basado en la insuficiencia de información de unos personajes respecto de otros; *El extranjero*, de Albert Camus, se basa en la carencia de información; En *busca del tiempo perdido*, de Proust, en la interrupción de la información; el narrador de *Tifón*, de Joseph Conrad, sabe más que sus personajes; el narrador del relato policíaco deja indicios, finge no ver del todo, y el lector lo acompaña en la investigación.

A veces, después de terminado el cuento o la novela, puedes decidir que esa narración necesita otro punto de vista.

Sobre las ventajas y desventajas de cada narrador

Todos los narradores tienen ventajas y desventajas. Conocer algunas básicas te facilitará la tarea.

Si necesitas entrar y salir de la conciencia de tus personajes, te irá bien recurrir al narrador omnisciente.

Puesto que el narrador omnisciente puede focalizar todo (sabe todo acerca de las acciones, pensamientos y motivaciones de los personajes, puede hacer acotaciones y juzgar) o su visión puede ser también más limitada, te conviene usarlo para contar hechos insólitos o poco probables y para escribir humor. Es útil para contar lo más increíble (como hace García Márquez en *Cien años de soledad*), y para conseguir el distanciamiento del lector (como hace Saramago; dice que el narrador de sus novelas organiza un sistema de iluminación en todas las cosas para impedir al lector identificarse con aquello contado: el lector sabe tanto como el autor, incluso los trucos de construcción de la novela, sabe los que los personajes ignoran y lo que sucederá en el futuro: «El efecto de distanciamiento tiene que ver con el papel del narrador en mis novelas: es omnipresente, omnisciente y habla de un tiempo que puede dislocarse. Sabe aquello que sus personajes ignoran, incluso lo que sucederá en el futuro»).

La ventaja de la omnisciencia limitada reside en la inmediatez: no más pautas que las que el mismo personaje sabe.

Si prefieres mostrar a los personajes a través de acciones, actitudes, diálogos, te irá bien el narrador cámara.

Al testigo en general se lo aprovecha muy bien si se

quiere expresar sospecha y mantener en vilo al lector. La fotografía y el cine lo han determinado en gran medida.

Conviene usarlo en la literatura policíaca, en la que narrador y lector deducen juntos a partir de lo que «ven».

No puede penetrar en la conciencia del protagonista.

Sólo puede referir aquello que ha vivido o conocido por boca del protagonista, de otros personajes, o por otros medios (textos encontrados, por ejemplo).

No tiene acceso a la mente de ningún otro personaje.

Con el narrador objetivo el lector saca sus conclusiones, como en la vida cotidiana.

Un narrador en primera persona tiene todas las limitaciones de un ser humano, y que no puede por tanto ser omnisciente. Está obligado a informar sólo lo que sabe. Y aunque interprete efectivamente las acciones, haga sentencias o prevea el futuro, siguen siendo opiniones de un ser humano falible; el lector las cuestiona más que en el caso de las interpretaciones, verdades y predicciones del narrador omnisciente. Pero al relatar su historia en primera persona y el lector tiene acceso a su mente, sus sueños, sus recuerdos.

No puede penetrar en la mente de otro personaje.

No puede saber cosas que no haya conocido de forma directa o indirecta. En cuanto al monólogo interior, si abusas de su empleo corres el riesgo de profundizar en ciertos personajes que no te interesan demasiado o trabajar con el monólogo superficialmente.

Con respecto al multiperspectivismo, si están bien equilibrados, en una novela larga, los puntos de vista de los

personajes se superponen y crean un efecto tridimensional; los personajes resultan más completos al ser vistos desde distintos ángulos, tanto del suyo propio como del de otros, muestran sus sentimientos más íntimos a través de sus ojos pero también de los de otros, lo que crea en el lector una mayor comprensión de los mismos.

Pero tiene desventajas:

- Puedes olvidar quién es quién y confundir la información que has otorgado a cada voz narradora.
- Debes mantener el control del equilibrio sobre tu línea argumental, para que no haya un personaje que concentre toda la atención o varios que se alternen con demasiada velocidad.

Una posibilidad, dentro de los capítulos, y si piensas en escenas, es que dejes un doble espacio a doble línea para guiarte tú mismo e indicar el cambio de punto de vista al lector. De este modo, quedará claro que cambias de escena.

Reflexiona y practica

Como ya has comprobado, el narrador es tu agente. Elige aquel que más te convenga en cada momento del relato.

Para saber si tu narrador es el más apropiado y para controlar tu relato, responde a las siguientes preguntas:

- ¿Por qué uso este narrador y no uno distinto?
- ¿Relata siempre desde la misma perspectiva o focaliza los hechos desde diversos ángulos?

- ¿No será otro personaje el que podría contar la historia con la mayor eficacia?
- ¿Lo escojo por ser el mejor o porque me identifico con él o ella?
- ¿La voz en primera persona en mi relato es compatible con el protagonista?
- ¿El narrador en tercera persona que estoy usando favorece la intriga y genera el tema?

Introduce un monólogo interior de la siguiente forma:

Directamente, cuando lo creas apropiado en un momento de tu relato.

Escribe un cuento monologado en su totalidad.

Intercálalo entre otras voces narrativas, a lo largo de un capítulo, entre párrafo y párrafo, o dentro de un mismo párrafo.

Observa a través de una ventana y regístralo en tu cuaderno de notas metiéndote en la piel de un testigo.

Analiza las características de ese testigo para que te resulte coherente.

Repite la operación durante una semana y escribe un texto combinando el material de dichas notas.

¿A qué distancia se coloca el narrador?

Evidentemente, como acabas de ver, el narrador puede estar más o menos distante del personaje. Por lo tanto, debes calcular la perspectiva y también la distancia. Cada punto de vista te provee de unas posibilidades y te escatima otras.

A un paso o a mil

El narrador puede planear por encima de los personajes; caminar a su lado; vivir en su cuerpo. En cualquier caso, aunque se coloque muy distante, el narrador debe estar conectado con el personaje.

También es posible que recurras a la distancia para mostrar desde lejos una situación que conmueve profundamente al personaje o al revés, desde muy cerca una situación que a él o ella les resulta indiferente. Como ves, la idea de voz narrativa tiene muchas sutilezas que, aunque te resulten complicadas, serán insustituibles instrumentos de trabajo.

Por ejemplo, Jane Austen, en *Emma*, emplea un narrador distante para mostrar el miedo de la protagonista, cuando Emma teme que Knightley quiera casarse con Harriet, y convierte en comedia su drama. ¿Cómo lo hace? Emplea el contraste entre el grito de Emma

(«¡Qué errores, qué ceguera de su corazón y su cabeza!») y la presentación que de ese momento hace el narrador («Se sentó inmóvil, anduvo dando vueltas...»).

Un narrador en primera persona o uno en tercera puede tomar una u otra actitud, una actitud distante y fría o una gran cercanía emocional (recuérdese el narrador cuasi omnisciente o narrador cámara de *El amante*, de Marguerite Duras, que, metafóricamente, ocupaba el lugar de una cámara de cine y, al mismo tiempo, mantenía con el texto una proximidad emocional expresada por medio de un lenguaje sensual y poético).

Una vez hecha la selección, debes seguir la lógica interna del narrador escogido situado a una distancia determinada de la escena.

Más cerca o más lejos

Desde dónde lo cuentas incluye la distancia desde la cual tu narrador cuenta. Así, puedes hacerlo desde una visión panorámica o cercana a los personajes.

El narrador puede flotar por encima de los personajes:

En la última semana de diciembre de 1999, una silueta atravesó las calles de París arrastrando un carro cargado de globos.

O puede caminar junto al personaje:

Rebeca avanzaba por la rue Rivoli disfrazada de hombre arras-

trando un carro azul cargado de globos para organizar los festejos del 2000. Iba hacia la casa de su amiga Hortense.

O adentrarse en el cuerpo del personaje:

Un calor poco habitual le subió por la cara a Rebeca al pensar que hacía muchos años que no festejaba nada. Acarició el carro azul en el que llevaba los globos e imaginó la alegría de Hortense al recibirla.

Puedes imaginar que usas una cámara para probar la distancia a la que se coloca tu narrador.

En cine se notan más fácilmente las diferencias que producen los diferentes puntos de vista, según dónde se coloque la cámara. Por ejemplo, Jean Claude Carrière presenta a un hombre que desde una ventana de un piso alto ve en la calle a su mujer hablando en actitud bastante íntima con un desconocido, y duda entre colocar la cámara desde la perspectiva del hombre al que engañan, en picado hacia abajo, o en una escena en «contrapicado»: desde la pareja que dialoga, mostrando arriba, recortada a contraluz, la silueta del hombre que los vigila desde la ventana. De este modo, una posibilidad es provocar la pena y que el espectador se ponga de parte del hombre engañado o provocar el temor de que el hombre engañado los amenace y el espectador se ponga de parte de la pareja.

De la objetividad a la subjetividad

Como ya has visto, el omnisciente es el narrador que se sitúa a una distancia mayor, sobre todo cuando la omnis-

ciencia es amplia. La distancia es menor en la omnisciencia limitada y se reduce cuando el punto de vista es el de un personaje individual. Con el monólogo interior se acorta la distancia al máximo entre narrador y personaje. Con el narrador testigo cámara se amplía la distancia entre narrador y personaje.

El camino va de la objetividad a la subjetividad.

Más objetividad

Hay una pérdida de intimidad en la omnisciencia, y puede dar paso a la ironía, como sucede en el caso de Thomas Mann en *La montaña mágica*.

La omnisciencia suele marcar la impersonalidad, como le gustaba a Flaubert y lo lleva a cabo en *Madame Bovary*, considerando que el autor debería sentirse en todas partes y no ser visible en ninguna.

Así, no hay ninguna interferencia del autor intruso, como ocurre en *Anna Karenina*, de Tolstoi, por ejemplo.

Por su parte, Chéjov aconsejaba a los escritores jóvenes que fueran fríos e impersonales para describir situaciones penosas, pero es una clase de distanciamiento el que él pide y usa, distinto del de Flaubert, más piadoso, más compasivo.

El narrador puede alejarse especialmente de los hechos, limitarse a comentar imperturbable lo que ocurre, tomando distancia y con una frialdad deliberada.

De este modo, en *La modificación*, de Michel Butor, el narrador da lugar a imaginar más cosas:

Más allá de la ventanilla sobre la cual las gotas de lluvia se espacian cada vez más, usted distingue mucho más claramente que hace rato, debajo de una mancha clara de cielo, casas,

postes, la tierra, gentes que salen, un carro, un pequeño automóvil italiano que cruza la vía férrea sobre un puente. Por el corredor vienen dos jóvenes con sus abrigo puestos y sus maletas en la mano. Pasa la estación de Sénózan.

En suma, una historia puede ser un hecho personalizado vertido impersonalmente o puede ser un tema personalizado vertido personalmente, según qué relación establezca el escritor con la historia.

En el caso de la omnisciencia limitada, en *El beso*, de Chéjov, en que una sola mente es explorada por el escritor: su discurso es audible, sus pensamientos silenciosos también están dados directamente con sus propias palabras, en primera persona, entre comillas, o resumidos por el autor en tercera persona

Pero también hay objetividad en la historia de acción pura, como en *Los asesinos* de Ernest Hemingway, escrito en un estilo impersonal despojado de todo sentimiento. Se trata de un testigo externo para una narración psicológica.

Menos objetividad

Cuando el punto de vista es individual, el foco está puesto en un solo personaje aunque se continúa narrando en tercera persona, hay una restricción de la omnisciencia.

Cuenta Alejandro Gándara que se pregunta: «¿Qué me está pasando a mí?» y se coloca a una distancia de la escena que está contando para resaltar lo que desea resaltar. Por lo tanto, necesita una voz que él denomina «muy pegada a dicha escena» (una clase de omniscien-

cia) cuando quiere hablar del presente y y evitar su voz de autor».

El narrador puede estar inmerso en la situación.

Así ocurre en *Caballeros de fortuna*, de Luis Landero, en que no sólo el narrador está en el lugar de los hechos sino que forma parte de un grupo, «nosotros», de observadores como él. Cuenta desde una mirada que concentra todo un pueblo.

De este modo, el lector puede llegar a sentirse uno de los observadores.

Desde que se recuerde, nunca ha faltado aquí un grupo de observadores imparciales. en otros tiempos llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena, y aquí nos pasamos las jornadas, alineados en un banco corrido de piedra y con los pies mecidos en el aire. el forastero o el curioso no necesita observar siquiera las novedades que se producen a su alrededor; con vigilar los pies es suficiente. si se mueven, es que algo está ocurriendo, y según el vaivén así el tamaño del suceso; si enseguida vuelven a pararse, es que se trata de una falsa alarma. La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies. De tanto golpear, el banco tiene abajo una franja erosionada y sucia, y allí a su modo está esculpida, como en un bajorrelieve, la crónica ilegible y exacta de nuestro pasado cotidiano.

Para decidir la distancia desde la cual te conviene que el narrador cuente los hechos, pregúntate quién ganaría o perdería más con los hechos de la historia.

Algunos grados de cercanía

Las siguientes perspectivas te permiten calcular la distancia y comparar distintas posibilidades.

• Estilo indirecto libre

El narrador cuenta en tercera persona, pero siguiendo la perspectiva del personaje. Reproduce el contenido de un discurso exterior o interior de un personaje en su propia voz (le dijo que, le pidió que...)

Le sirvieron el café pero no el barack, la mujer extrajo los ojos de la mata de pelo para adoptar la expresión que convenía al retardo; estaban buscando una nueva botella en la bodega, el señor tendría la bondad de esperar unos pocos minutos.

JULIO CORTÁZAR, *Reunión con un círculo rojo*

• Estilo directo

Reproduce la intervención de un personaje «miméticamente». El narrador sólo interviene en el habla para estructurarla mediante párrafos, comillas, guiones, signos de puntuación, y para marcarla con los llamados *verbos de lengua* (*contestar, decir, preguntar, etc.*)

En el ejemplo siguiente, las partes en cursiva corresponden al estilo directo, el resto al discurso relatado:

El arma que prefiero es la artillería, me confesó una noche. Inquiría nuestros planes; le gustaba censurarlos o reformarlos. También solía denunciar nuestra deplorable

base económica; profetizaba, dogmático y sombrío, el ruinoso fin. *C'est une affaire flambée*, murmuraba.

J. L. BORGES, *La forma de la espada*

· Estilo directo libre

El narrador renuncia a su papel de mediador.

majareta, esta majadera desnuda! majareta perdida ... seguiré sus pasos. sí, le pisaré los talones, no sea que le dé la psicopataleta de nuevo y meta la pata. como cuando le daba el ataque de celos, a las tantas, z se las piraba completamente pirada. perdida por londres, toda la noche bajo la lluvia. también ahora ligera de ropa. ahah, y hachispada! esta vamp va vampirada...

JULIÁN RÍOS, *Larva*

Puedes comprobar el grado de distancia partiendo de la misma información.

He aquí un ejemplo partiendo de la siguiente idea lanzada a continuación en estilo indirecto, indirecto libre, directo, directo libre y monólogo interior (en el que al ceder la palabra al personaje crea la ilusión de total cercanía).

El marido le informa a la mujer que es imprescindible su viaje.

En estilo indirecto

La mujer dijo que era inevitable que su marido viajase.

En estilo directo:

—Es ineludible que mi marido viaje —dijo la mujer.

Como monólogo interior

Y se va justo ahora ya sé que no hay otra opción nadie me entiende lo necesito si se hunde invitaré a mi hermana a cenar ella me comprende le preparo la camiseta de franela y los guantes un marido es un marido al fin.

No hay que confundir la perspectiva (el punto de mira del narrador; el personaje que orienta la perspectiva narrativa) con la voz (la identidad del narrador).

Perspectiva y distancia condicionan el tipo de revelaciones y datos.

Reflexiona y practica

En general, puedes plantearte las siguientes cuestiones:

¿Qué tipo de distancia narrativa prefiero?

¿Mantiene mi narrador siempre la misma distancia?

Si cambia de lugar, ¿es adecuado el cambio?

¿Qué pasaría si lo acerco o lo alejo al protagonista?

¿Y a la escena completa?

Usar varias voces

También puedes trabajar con la visión plural, una suma de conocimientos parciales que no suelen ser coincidentes y a veces son contradictorios.

La focalización puede cambiar a lo largo de una historia. No sólo en cada relato puede adoptar la narración una focalización distinta, sino que incluso una novela puede presentar distintas focalizaciones, como bien lo han demostrado Alain Robbe-Grillet, William Faulkner y Virginia Woolf, entre otros.

Así, puedes desarrollar tu relato mediante el multiperspectivismo, el doble o triple registro, entre otras opciones.

La polifonía textual

Generalmente, toda novela es una red de voces que resuenan según las necesidades de los personajes.

En *Don Quijote de la Mancha* aparece ya lo que Mijail Bajtín llamó polifonía textual: «una novela es un ámbito discursivo donde se desarrolla una suerte de pluridiscursividad social con multiplicidad de enfoques y puntos de vista. La polifonía está en los varios autores que el compilador de la historia dice que son los autores del libro, así como se advierte una mezcla de diferentes registros dis-

cursivos o micro-relatos incrustados, desde cartas, breves novelas incluidas en el libro que hacen a la no-univocidad de una única voz o única versión sobre la historia».

¿Cómo plantearte esas voces?

¿Por qué se afirma que una novela es un juego de voces y cómo lograr que el juego no fracase?

Considerando que en una novela cada personaje tiene su propia voz, que debes respetar a través del narrador escogido, en principio, debes atender a las características de los «actores» o de los implicados en la novela. Si un personaje es de determinada manera y quieres que se conozcan de él determinados rasgos, así debes darlo a conocer y así crearás la trama.

Por ejemplo, en *Ava lo dijo después* se destacan cuatro voces, cuatro mujeres. Cuando no sabía desde dónde debía permitir que se manifestaran destacando sus diferencias, recurrí a la ficha del personaje y al método de la pregunta productiva: ¿Quién? ¿A quién podría explicarle lo que le pasa? Las respuestas me proporcionaron la clave. Encontré una especie de representante de cada personaje que creaba discursos diferenciados de cada mujer según su personalidad. Controlé que en los monólogos no se inmiscuyera la voz de la autora. Establecí contrapuntos entre ellas.

Otro ejemplo es el de *Pedro Páramo*, de Rulfo, un discutir inmóvil del relato en el que se entrecruzan las voces de los personajes, que son las que aportan el ritmo del discurso, el movimiento del relato.

¿Cuándo se usan varias voces en el mismo relato?

Entonces, el punto de vista puede ser fijo (cuando a lo largo del relato la voz narrativa está ubicada en la conciencia de un personaje, y siempre es el mismo) o variable, cuando se usan varias voces en el mismo relato.

Puedes empezar contando una historia grupal y hacer una presentación externa de varias personas, como hace Chéjov en *El beso*, de un grupo de oficiales de artillería agasajado por un terrateniente local a la hora del té, en la que alude a sus sentimientos como grupo y describe la propiedad del terrateniente tal como la ven diecinueve oficiales, a través de sus impresiones sobre el lugar: una impresión colectiva.

Luego pasa a la omnisciencia limitada, el foco se desplaza a Ryabovich, un oficial bajo y cargado de hombros, con bigotes de lince y anteojos, que no puede bailar con las damas y nunca ha rodeado con su brazo la cintura de una mujer respetable: un hombre tímido y modesto, el menos distinguido de todos los oficiales en esta reunión. Presenta el hecho a través de los ojos de Ryabovich; ya no es una impresión colectiva. Entra en su mente y narra sus pensamientos. Ryabovich entra accidentalmente a un cuarto oscuro, donde oye el crujido de una falda y es abrazado por una dama que no puede ver bien y que evidentemente lo confunde con otro hombre; lo besa y se aparta con un leve murmullo y él lo traduce como disgusto y sale de la habitación. Su identidad le sigue siendo desconocida, se enamora y sueña con ella. La reunión a la hora del té le cambia la vida, pero se van de allí y su vida le parece una broma cruel. Se siente irritado con su destino.

Otra variante: a través de un juego de miradas que van y vienen, se puede diagramar una especie de juego cinematográfico.

¿Cómo es el paso de una voz narrativa a otra en *La soledad era esto*, de Millás?

La primera parte está narrada desde una tercera persona bastante impersonal, sustentado en el protagonista, y en la segunda parte, narra directamente la protagonista y el relato adquiere un compromiso, el de emplear la propia voz.

Poco a poco, Elena se va implicando: «Estaba excitada y divertida por el horizonte que se abría ante su vida con esta investigación».

También le pide al detective más implicación: «...aún habría que corregir algunas cosas... los informes están muy bien escritos, pero falta la voz de un narrador personal, de un ser humano que opine sobre lo que oye o ve... como si el investigador, que, no lo olvidemos, es el que narra, estuviera apresado en interior de un corsé lleno de fórmulas y frases hechas de las que no pudiera desprenderse»

Finalmente, le encarga que informe sobre ella misma. Pareciera que Elena, en lugar de ir a un psicoanalista, contrata un investigador para que le hable acerca de cómo es ella. Se busca en la mirada del investigador, le aprieta para que los informes sean más subjetivos «los informes son muy buenos pero les falta la voz de un narrador personal... lo que se le pide a usted es subjetividad...»

Las opciones son infinitas, pero siempre se trata de encontrar una, la propia, para producir ese juego de voces

en el que cada una tenga su timbre particular y el contenido que marque al personaje aunque pase por el filtro del mismo narrador.

El multiperspectivismo

Varios narradores se combinan armónicamente para hablar de lo mismo desde distintos enfoques.

Es la perspectiva del narrador múltiple o visión estereoscópica, en la que una pluralidad de voces distintas constituye la voz del relato. Acumula la información que sobre un personaje o un episodio tienen los restantes.

Son visiones cambiantes según el punto de vista adoptado, que pueden converger o no, pero, en conjunto, constituyen un todo coherente, visiones no siempre coincidentes, a menudo divergentes. Cada una de ellas puede diferenciarse de las restantes no sólo por lo que sabe, sino por cómo lo dice y por el tono de su voz.

Se multiplican los enfoques, cada uno corresponde a su verdad. La conclusión la deduce el lector. Diferentes narradores pueden contar la misma historia, cada uno a su manera y el relato se construye gracias a un conjunto de informaciones parciales.

Como un prisma

La noción de una visión prismática es la de *El cuarteto de Alejandría*, por ejemplo, la serie de novelas de Lawrence Durrell, en la que el narrador cita a Justine sentada frente a un espejo de varias lunas, y diciendo:

—¡Mira! Cinco imágenes distintas del mismo sujeto. Si yo fuera escritora trataría de conseguir una presentación multidimensional de los personajes, una especie de visión prismática. ¿Por qué la gente no muestra más que un solo perfil a la vez?

Sé que mi prosa tiene algo de plum pudding, pero eso ocurre con toda prosa identificada con el continuum poético; en realidad pretende dar una visión estereoscópica de los personajes. Y los acontecimientos no se presentan en forma serial, sino que se reúnen al azar como los quanta, como la vida real.

...si quisieras ser, no digo original, sino tan sólo contemporáneo, podrías ensayar un juego con cuatro cartas en forma de novela; atravesando cuatro historias con un eje común, por así decir, y dedicando cada una de ellas a los cuatro vientos.

Henry James rechaza la visión del narrador omnisciente y es así como emplea la visión estereoscópica constituida por un conjunto de puntos de vista limitados.

William Faulkner cuenta el mismo hecho repetidas veces desde distintos enfoques. Lo hace en forma sistemática en *Mientras agonizo*, novela en la que cada capítulo lleva el nombre del narrador, cada uno de los siete hijos del personaje central, y más disimuladamente en otros relatos.

Camilo José Cela compone *La colmena* empleando la variación focal como si una serie de cámaras se alternaran para dar paso a las escenas.

Tobias Wolfe cambia el punto de vista según el personaje. Por ejemplo, en *La chica del año* emplea tres puntos de vista: el suyo, el del personaje principal (Baby Jane) y el de las personas que la están mirando.

Dice Marina Mayoral:

Las técnicas perspectivísticas me permiten reproducir mi visión de la realidad, pero me complican la estructura de las novelas.

En primer lugar, me obliga a contar lo mismo varias veces, con lo que esto supone de artificiosidad, de rizar el rizo de las dificultades.

Yo intento, al repetir los hechos desde otro punto de vista, destacar los aspectos nuevos y difuminar los ya conocidos, o iluminar estos con una luz que los transforme. Pero, aun así, la reiteración impone un tiempo narrativo lento, que puede resultar pesado.

Otra complicación con la que me encuentro al utilizar esta técnica es la necesidad de dar verosimilitud, de hacer creíbles cada una de las voces.

Yo veo y padezco una realidad socavada, contradictoria, incierta, pero la transmito elaborada. Entre la multiplicidad de verdades relativas, creo que yo destaco una, que es la mía y la ofrezco en un intento, probablemente frustrado y por ello repetido, de ordenar el caos y tender puentes sobre el vacío.

Como ejemplo de multiperspectivismo, puedes considerar la siguiente información sobre un accidente real, tomada del diario *El País* y narrado en un juicio posterior por un cronista, por una de las víctimas y por los testigos.

1. El narrador cronista:

La primera sesión del juicio por la tragedia que conmocionó Madrid, la tarde de 27 de enero de 1993, se caracterizó por muchas preguntas y ninguna respuesta clarificadora.

Los hechos consistieron en el desplome de la marquesina del cine Bilbao, aplastando en su caída a seis personas e hiriendo a otras 12 que hacían cola frente a la taquilla.

2. La víctima:

Acudí al juicio para ver las caras de quienes han destrozado mi vida, pero al final decidí no entrar. Me han amputado una pierna y en la otra me han hecho tantas operaciones que ya ni recuerdo el número. Sé que siempre voy a depender de alguien y que nunca podré andar con la soltura de antes; como mucho podré hacerlo atada a unas muletas.

3. La enfermera:

Llevo 35 años subida en una ambulancia municipal. Y aquella noche viví dos escenas imborrables, una mujer herida llamaba a su hijo y a su marido, aplastados por los cascotes. Ella misma, en el suelo, intentaba apartar trozos de cornisa. La segunda es de una mujer que tenía más o menos mi edad. Iba con dos amigas. De cintura para abajo estaba enterrada por los cascotes. Sufría, sin saberlo, síndrome de aplastamiento, es decir, en cuanto la liberáramos, moriría. Y nos decía, atended a mis amigas, que yo aguanto muy bien. En estos casos sientes que se te acaba la medicina.

4. El jefe de bomberos:

Pensé que era un servicio rutinario. Un servicio, en principio de tan poca importancia, acabó siendo una tragedia. Aquello era un amasijo de hierros y escombros, ya el andamiaje que estaba encima de la marquesina se la había llevado por delante.

Tuvimos que retirar los cascos a mano para no dañar más a lo heridos. Sin embargo, procuro ver el lado positivo, siempre hay que ver el lado bueno de cada operación, acordarte de los que pudiste salvar, si no te traumatizas.

Escribir utilizando el multiperspectivismo te aportará distintas versiones del mismo hecho; por lo tanto, varias posibilidades de elaborarlo o continuarlo. El conjunto de visiones parciales da sentido a la historia narrada y el lector está tan pendiente de dicha historia como del aspecto que aporta cada visión y de cómo enfoca ese mismo acontecimiento.

Quién lleva la voz cantante

Cuando empleas más de una voz, el juego entre las voces y la resolución final te permitirán plantear tu intención.

Pueden ser dos rivales los que narran, ofreciendo al lector dos visiones opuestas de la vida, dos maneras radicalmente distintas de entender las relaciones personales, los valores, la amistad, por ejemplo. Una voz podría ser la de un hombre sin escrúpulos, desgarrada, seca. Y la otra, la de un hombre idealista e ingenuo. En este caso, deberías plantearte:

¿De parte de cuál de los dos se pondrá el narrador según lo que tú como autor pretendas decir?

Luego, lo podrán contar las dos voces, pero tú tendrás muy claro cuál será la ganadora o qué pasos tendrá el conflicto.

El punto de vista múltiple puede igualar las voces narradoras y dar a cada personaje la misma importancia o puede jerarquizar una voz que conduce el relato e impone su punto de vista.

Por ejemplo, si describes una boda, puedes hacerlo desde el punto de vista de la novia, del novio, del padre de uno de ellos, del juez o del invitado, a elegir. Pero nunca desde un punto de vista «aéreo», global, como si el narrador viese la escena «por encima» y leyera en todas las conciencias.

Y, a la vez, puede prevalecer entre todos el punto de vista de uno de ellos o no.

En una novela puede haber varios narradores. Muchos narradores, en una novela contada por un narrador distinto en cada capítulo, por ejemplo: 1) un testigo de los hechos; 2) diálogo entre dos personajes; 3) otro testigo diferente al primero; 4) una carta que encuentra otro de los testigos; etcétera. Una voz cómoda para alternar con otras es el monólogo interior.

La máquina del tiempo, de H. G. Wells, está escrita en dos bloques narrativos diferentes: uno formado por el antes y el después del viaje, en el que predominan los diálogos y escrito en tercera persona, y otro, el relato del viaje en sí, escrito en primera persona, y que contiene el tema central de la novela y la descripción de la sociedad del futuro.

¿Cuándo me conviene cambiar de narrador?

Hay muchas maneras de pasar de una a otra voz. Todo depende de tus necesidades y de tu elección. Generalmente, dicha elección proviene de lo que pretendes decir.

Entre visillos, de Camen Martín Gaité, construye a partir de tres voces el eje narrativo de la novela. Estas voces se corresponden con el diario de Natalia (capítulos 1, 13, 16) y el relato de Pablo (2, 4, 6, 8, 11, 15, 18), ambos en primera persona, y la presencia de un narrador omnisciente en tercera persona (3, 5, 7, 10, 12, 14, 17).

La muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes está narrada desde tres puntos de vista: «yo» cuando cuenta una parte de su vida, «tú» y «él», aunque siempre habla el protagonista.

En el siguiente texto se mezclan: 1) la voz del narrador; 2) la voz del protagonista; 3) las voces de los amigos del protagonista:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Campagnat.

Y él nada, de buen humor, no me pasa nada, había que cuidar un poco la pinta ¿no?, soplándose, sobándose las uñas, parecía el de antes. Qué alegrón, hermano, le decíamos, qué

revolución verte así, ¿no será qué? y él, como una melcocha, a lo mejor, ¿Teresita?, de repente pues, ¿le gustaba?, puede que sí, como un chicle, puede que sí.

MARIO VARGAS LLOSA, *Los cachorros*

En este párrafo de *Ulises*, de James Joyce, un narrador en tercera persona se interna cada vez más en el personaje hasta sustituir su narración por el fluir de la conciencia del personaje:

El señor Bloom, masticando de pie, consideró su suspiro.

Respiración de buzo. ¿Le diré de ese caballo que Lenehan? Ya lo sabe. Mejor que se olvide. Va y pierde más. El tonto y su dinero. La gota de rocío está bajando otra vez. Tendría la nariz fría besando a una mujer. Sin embargo, a ellas podría gustarles. Les gustan las barbas que pican. Las narices frías de los perros. La vieja señora Riordan, (...)

Las frases correspondientes al narrador en tercera persona son:

«El señor Bloom, masticando de pie, consideró su suspiro».

El resto del párrafo citado corresponde al fluir de la conciencia del personaje, el señor Bloom.

El protagonista expone su caos interno en un momento del relato, su incoherente yo interior, en *El ruido y la furia*, de William Faulkner:

Encontré gasolina en el cuarto de Shreve y extendí el chaleco sobre la mesa y abrí la botella. El primer auto en el pueblo una chica Chica eso es lo que Jason no podía soportar olor a gasoli-

na enfermándolo entonces se enfureció más que nunca porque una muchacha Muchacha no tenía hermana pero Benjamín, (...)

La frase correspondiente al narrador en primera persona:

«Encontré gasolina en el cuarto de Shreve y extendí el chaleco sobre la mesa y abrí la botella.»

El resto del párrafo corresponde al monólogo interior.

Es esencial que hagas saber al lector quién se hace cargo del relato.

Con qué entonación

El lector oye lo que el narrador le dice con un tono de voz particular que cumple un objetivo en el relato. Cuanto mejor definido esté dicho tono, más evidente resultará el objetivo perseguido.

Escoger una actitud

Además de acertar con la técnica del punto de vista, el primer quehacer del novelista ante el tema es coger el tono.

Como dice Miguel Delibes, «uno debe encontrar la fórmula adecuada de tal manera que lo que quiere decir quepa cómodamente en ella. Resueltos estos problemas, la temperatura de creación —que algunos llamaron musa e inspiración otros— no puede negársenos. Una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible, eliminando lo accesorio».

Tu narrador elige un tono para relatar la historia. La voz dura de una historia de terror no funciona bien en un romance; la voz sensiblera que funciona en una historia de amor puede fracasar en un relato policial.

¿De dónde proviene ese tono?

Es la actitud emocional con la que el narrador refiere la historia y esa actitud lo condiciona para contar lo que cuenta, hace que la cuente de esa manera y no de otra, que el lector reciba la información filtrada por esa actitud.

Tal vez te llegue a pasar lo que le pasa a Enrique Anderson Imbert: «En mis frases metafóricas la palabra “tono” me suscitará la imagen de una sonora cuerda tirante y también la de la íntima vibración de un narrador.»

Por lo tanto, que tu narrador narre con un tono implica las siguientes actitudes:

- Toma una postura
- Responde a cierta intencionalidad
- Mantiene una actitud determinada (solemne, trágica, melancólica, piadosa, aterrorizada, mística, despreciativa...)

Un tono adecuado al texto y homogéneo (en el que se respeta un campo semántico y un tipo de sintaxis) da como resultado un narrador coherente.

El tono puede caracterizar al narrador, como el detective Philip Marlowe, narrador de Raymond Chandler, por ejemplo, que emplea ese talante sarcástico que permite reconocerlo.

Si cambia la entonación, cambia el sentido.

El punto de vista y el tono no son vinculantes, aun cuando la primera persona parezca tender de forma natural

hacia un tono más íntimo y la tercera hacia otro más frío.

Existen tantos tipos de tonos como actitudes puede adoptar el narrador.

En un relato, en una novela, es una voz (imaginaria) la que dice lo que ocurre. El narrador adopta la inflexión de voz apropiada para conseguir un efecto. La misma anécdota varía según el tono con que se la cuente.

Tonos de la voz narrativa

¿Pero quién es el que habla? ¿Un cura, un borracho, una mendiga, una bailarina, el hijo del inculpado? ¿Quién? Tú, como escritor, debes saberlo.

Por lo tanto, el tono será erótico, libidinoso, confesional, crítico, autoritario, si el personaje presenta características acordes. Lo será el tono del personaje narrador o el del narrador testigo.

Una lista de voces narrativas podría ser la siguiente:

La que ironiza	La que indica
La que agrede	La que obedece
La que juzga	La que desconfía
La que desafía	La que ama
La que simula	La que desea vengarse
La que persuade	La que sufre
La que explica	La que observa
La que indica	La que miente
La que ruega	La que engaña

La que interroga	La que se burla
La que duda	La que dirige
La que exagera	La que analiza
La que niega	La que afirma
La que calla	La que grita

Con ironía, Cyrano le contesta al vizconde, que se ha burlado de su nariz, empleando numerosos tonos en este fragmento del drama de Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*:

*Eso es muy corto, joven; yo os abono
que podíais variar bastante el tono.
Por ejemplo. Agresivo: «Si en mi cara tuviese
tal nariz, me la amputara.»*

*Amistoso: «¿Se baña en vuestro vaso
al beber, o un embudo usáis al caso?»*

*Descriptivo: «¿Es un cabo? ¿Una escollera?
Mas ¿qué digo? ¡Si es una cordillera!»*

*Curioso: «¿De qué os sirve ese accesorio?
¿De alacena, de caja o de escritorio?»*

*Burlón: «¿Tanto a los pájamos amáis,
que en el rostro una alcándara les dais?»*

*Brutal: «¿Podéis fumar sin que el vecino
—¡fuego en la chimenea! —grite?»*

*Fino: «Para colgar las capas y sombreros
esa percha muy útil ha de seros.»*

*Solícito: «Compradle una sombrilla:
el sol ardiente su color mancilla.»*

*Previsor: «Tal nariz es un exceso:
buscad a la cabeza contrapeso.»*

Dramático: «Evitad riñas y enojo:

si os llegara a sangrar, diera un Mar Roio.»

Enfático: «¡Oh nariz!... ¿Qué vendaval te podría resfriar? Sólo el mistral.»

Pedantesco: «Aristófanes no cita más que a un ser solo que con vos compita en ostentar nariz de tanto vuelo: el Hipocampelephantocamelo.»

Respetuoso: «Señor, bésoos la mano: digna es vuestra nariz de un soberano.»

Ingenuo: «¿De qué hazaña o qué portento en memoria se alzó este monumento?»

Lisonjero: «Nariz como la vuestra es para un perfumista linda muestra..»

Lírico: «¿Es una concha? ¿Sois tritón?»

Rústico: «¿Eso es nariz o es un melón?»

Militar: «Si a un castillo se acomete, aprontad la nariz: ¡terrible ariete!»

Práctico: «¿La ponéis en lotería? ¡El premio gordo esa nariz sería!»

Y, finalmente, a Píramo imitando:

«¡Malhadada nariz, que, perturbando del rostro de tu dueño la armonía, te sonroja tu propia villanía!»

Trabajar con un campo semántico y sintáctico

Los tonos se construyen sobre un campo semántico y sintáctico precisos.

Tu objetivo es distinguir y usar la propia voz, no la contaminada con lugares comunes o con registros que no corresponden al discurso de ese relato que estás

escribiendo. Al principio, el falso escritor que uno lleva dentro le hace recurrir a un léxico rebuscado, al excesivamente literario que resulta artificial: ¿por qué usar *ascensión* en lugar de *cuesta* o *ascender* en lugar de *subir*, por ejemplo?, al del periodismo o al del comercio, o a uno que iría bien para un personaje y no para otro.

Los tonos más extremos son el tono intimista y el distanciado. Así:

- En el tono intimista, prevalece el registro emotivo:

El narrador se implica, desarrolla hechos que filtra su subjetividad y la información que proporciona puede ser deliberadamente ambigua.

Utiliza figuras literarias, cercanas al registro poético. Adjetivos subjetivos.

Oraciones subordinadas. Enunciados intimistas.

- En el tono distanciado prevalece el registro informativo:

El narrador informa, expone hechos y datos sin implicarse, sin emotividad.

Utiliza formas sustantivas, impersonales y generales. Los adjetivos son inexistentes u objetivos y pocas figuras: metáforas, comparaciones, sinestesias.

Oraciones simples. Frases informativas claras y precisas. Enunciados afirmativos tajantes.

- Entre estos dos polos hay infinidad de tonos y matices:

Sarcástico: Consiste en dar a entender lo contrario de lo

que se dice, existe una desviación entre el nivel superficial -lo que se dice- y el nivel profundo -lo que se quiere decir. Toma partido, pero se aleja lo suficiente de lo que cuenta como para poder reírse de ello.

Interrogativo: El narrador duda, vacila, hace partícipe al lector de sus titubeos, pregunta: ¿Qué puedo hacer? ¿Cómo podré salir de aquí?, o bien: ¿Qué puede hacer Mengano? ¿Cómo podrá salir de ahí? Implica al lector. Usa modalizadores (tal vez, quizás, en cierto modo, acaso), verbos condicionales (¿Debería haber hecho esto o aquello?), subjuntivos (Si yo hubiera ...). Es un narrador indeciso.

Enfático: Utiliza signos de exclamación, se asombra. Usa la hipérbole.

Reflexiona y practica

Plantéate:

¿Qué tono de voz emplea mi narrador?

¿Estoy creando un narrador, o cuento la historia en mi tono de siempre?

¿Emplea el mismo tono de voz desde el principio al final del relato?

Si cambia, ¿tiene un motivo para el cambio?

¿Con qué adjetivos describo el tono de mi narrador? A la vez, ¿le dan tales adjetivos el tono al contenido de mi relato? ¿Qué otro tipo de léxico lo completa?

¿Puede comprender el tema desde este tono y sentirse a gusto en el escenario?

Elige un narrador de los citados más arriba. Puedes variar el tono de voz en un mismo fagmento y tomar nota de las diferencias.

Todas las combinaciones son posibles. Pero es conveniente reflexionar, decidir cuál te conviene y elegir alguna según lo que quieres contar.

Construye la ficha de tu narrador

¿La elección de la voz narrativa la impone la historia o la impone el autor al escribir la historia?

Cuando escribes eres otro

Lo dice Manuel Rivas:

En la voz narrativa, el autor, creo que tiene una especie de hipnosis, de transmigración. Creo que siempre sería mejor que no se conociese demasiado al escritor, o a los autores; entre otras cosas porque cuando escribes eres otro u otros, o intentas dar o lo mejor o lo peor de ti mismo. Yo no escribiría El lápiz del carpintero, porque sabía esa historia y otras muchas ya sedimentadas de haberlas oído, eran historias que conocía pero con las que no pensaba hacer una novela. Curiosamente, si hago la novela, la hago por el lápiz, que es quién va a contar la historia. El que me despierta la atención es quién va a contar la historia. No tanto la historia en sí, aunque por supuesto me interesa como todas, pero no habría escrito esa historia si no tuviese ese lápiz. Mi abuelo era carpintero y en casa mi padre siempre tenía lápices, y yo me fijé de la caja de herramientas en el lápiz del carpintero. Es el lápiz el que me dice: «tienes que contar una historia, yo tengo una historia».

¿Cómo se decide desde qué perspectiva se sitúa el narrador?

Responde Roberto Bolaño: «Depende de lo que estás contando, de la forma en que lo quieres contar, del ritmo en el que se va a desarrollar la historia, de un montón de cosas. A este respecto, yo me remitiría a una historia de Ballard, que aparece en *La exhibición de atrocidades*, en donde se narra la muerte del presidente Kennedy como una carrera de automóviles cuesta abajo, y que remite a su vez a una obra de Alfred Jarry llamada *La crucifixión considerada como una carrera de bicicletas cuesta arriba*.»

Si eliges como narradora a una joven sin voz propia, el relato fracasa. No provoca una inquietud en el lector, no crea tensión, porque no se sabe desde dónde cuenta.

Podría hacerlo desde su diario íntimo, desde una carta a alguien, como ser activo a quien le pasan cosas, entonces sí adquiere una voz y un tono, el del sentimiento frente a lo que vuelca en el diario o en la carta o en su evocación de los hechos, tal como sólo ella y dadas sus circunstancias, puede vivenciarlos.

La coherencia del narrador

El narrador debe ser coherente consigo mismo. Tienes que controlar este aspecto.

¿Cómo se puede conseguir?

Dando a conocer quién es el que habla de alguna manera: directamente si se manifiesta en primera persona, u ofreciendo indicios del mismo.

Si la narrada es una historia de amor, debes saber –aunque no lo digas explícitamente– si el narrador es joven o mayor, es escéptico o entusiasta, etc. Y desde esas características cuenta la historia, sin caer en contradicciones al ofrecer la información.

Completa su personalidad

Te resultará muy útil confeccionar su ficha lo más completa posible. Una ficha es un material previo. Debe ser concisa para que resulte práctica. Mientras desarrollas el relato, no tienen que aparecer los datos de esa ficha, pero al conocer a fondo sus costumbres, su aspecto, etc., sabrás con seguridad qué puede y que contar y de qué manera puede hacerlo o no puede tu narrador.

Si imaginas que es un personaje, piensa en un día, una semana, un mes de la vida de ese personaje para que no resulte demasiado genérico, como esa voz de aeropuerto de la que hablábamos.

¿Central o periférico?

El narrador central siempre está, como lo indica su nombre, en el centro de la acción.

El narrador periférico puede estar en cualquier otra posición que no sea el centro. Puede ser el segundo en importancia en el cuento, o no estar involucrado en la acción para nada, sino ocupar simplemente la posición de un observador.

Así, el narrador puede hablar de sí mismo con deta-

lle, o puede ser alguien difícilmente identificable, e imparcial. Es posible incluso un narrador en primera persona del plural, como el que usa Faulkner en *Una rosa para Emily* o en Luis Landero, *Caballeros de fortuna*, relato que es contado por un narrador que se identifica solo como nosotros, gente del pueblo en el que tiene lugar la acción. El nosotros permite contar a toda una comunidad; también lo usó Juan Rulfo en varios de sus relatos.

En *El gran Gatsby* Nick Carraway es un personaje testigo que nos cuenta la historia de Jay Gatsby, pero, al final de la historia es la vida de Nick la que cambia con todo aquello que ha observado.

En *Corazón de las tinieblas*, Marlow cuenta la historia de Kurtz, el buscador de marfil; incluso advierte: «No quiero aburriros con lo que a mí personalmente me sucedió». Al final de la novela, Kurtz (al igual que Gatsby) es asesinado, pero no es la muerte de Kurtz la que más afecta, sino lo que ha aprendido Marlow personalmente de Kurtz y de su muerte.

O sea, el foco de la acción está en el narrador central, pero el dolor, la pasión, el fracaso en el periférico.

En cualquier caso, ten en cuenta que el lector se identifica generalmente con aquel a través del cual percibe la historia más que con aquel que sufre los hechos. En el caso del narrador periférico se identifica con éste: le conmueve su percepción, incluso si la acción más fuerte de la historia está en otro lugar.

El central suele ser el mismo narrador que se presenta a sí mismo:

Llamadme Ismael. Hace unos años —no importa cuánto hace exactamente— teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo, y nada en particular que me interesara en tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo. Es un modo que tengo de echar fuera la melancolía y arreglar la circulación.

Cada vez que me sorprendo poniendo una boca triste; cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo y lloviznoso; cada vez, que me encuentro parándome sin querer ante las tiendas de ataúdes; y, especialmente, cada vez que la hipocondría me domina de tal modo que hace falta un recio principio moral para impedirme salir a la calle con toda deliberación a derribar metódicamente el sombrero a los transeúntes, entonces entiendo que es más que hora de hacerme a la mar tan pronto como pueda.

Es mi sustituto de la pistola y la bala. Con floreo filosófico, Catón se arroja sobre su espada; yo calladamente, me meto en el barco. No hay nada sorprendente en esto.

Aunque no lo sepan, casi todos los hombres, en una o en otra ocasión, abrigan sentimientos muy parecidos a los míos respecto al océano.

HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*

Esta es su ficha explícita:

Nombre: «Ismael»

Edad: «Hace unos años»

Estado civil: «nada en particular que me interesara en tierra»,

Estado: «hipocondríaco»

Nivel económico: «poco o ningún dinero en el bolsillo»

Estudios: «Catón se arroja»

Lugar frente a los demás: «Aunque no lo sepan»

Visión del mundo: «todos los hombres, en una o en otra ocasión, abrigan sentimientos muy parecidos a los míos».

Otras veces, el narrador nada dice de sí y por no ser tampoco un personaje nos dificulta su conocimiento. Podría ser un narrador con aire impersonal como el que el de *Middlemarch* de George Eliot:

La señorita poseía esa clase de belleza que parece resaltar con la sencillez del vestido. Sus manos y muñecas estaban tan finamente formadas que podía llevar unas mangas tan sencillas como aquellas con las que los pintores italianos solían retratar a la Virgen; y su perfil, así como su estatura y su porte, parecían ganar dignidad con la sencillez de sus ropas, que al lado de la moda de provincias la hacían semejante a una bella cita, sacada de la Biblia o de alguno de nuestros más antiguos poetas, e inserta en un periódico de hoy. Decían de ella que era extraordinariamente inteligente, pero que su hermana Celia tenía más sentido común.

Cómo confeccionar la ficha

El narrador tiene rasgos propios; no mirará los hechos del mismo modo uno que le encante la cocina que otro que la rechace, por ejemplo; el primero husmeará entre recetas e ingredientes que el segundo pasará de largo.

Toma nota de los más abundantes detalles. Podría ser:

introspectivo

indiferente

investigador
curioso
alegre
melancólico
atrevido
despectivo
torpe
generoso
aventurero
mujeriego
misógino
gandul
cínico
sentimental
violento
alegre
inteligente
ambiguo

¿O qué otro te conviene? Invéntalo.

La ficha puede contener datos como los siguientes:

Edad
Profesión u ocupación
Rasgos caracterológicos principales
Rasgos físicos sobresalientes
Estado de salud
Estado de ánimo
Forma de vestirse
Postura emocional e intelectual
Hábitos
Preferencias

Reflexiona y practica

Como ejercicio práctico, toma el relato de tu escritor preferido y trata de extraer los datos de la voz que cuenta. Es posible que adivines lo que no está dicho directamente porque es coherente al informar, pero sugiere por qué informa de ese modo. Intenta averiguar por qué te interesa y para qué lo podrías usar, qué te atrapa en él, por qué lo lees con placer.

Decide si tu narrador va a participar en los acontecimientos o si va a estar afuera de la historia.

Decide si relatarás los hechos en primera o tercera persona.

Selecciona los elementos.

Crea la escena inicial e introduce la acción: un buen principio atrae al lector y lo atrapa en las redes de la trama narrativa.

Una vez que sepas cómo es el narrador que te conviene, confecciona su ficha y prueba a escribir una página libre, no vinculada al relato que vas a contar, para afirmar esa voz y para comprobar su fuerza particular. Recurre a su ficha para respetar su personalidad.

Analiza cómo habla, si de modo apasionado o neutral, si te da confianza o desconfianza, si te estimula y por qué.

Plantéate si no quieres hacerlo más joven, menos petulante, más decidido, más curioso o menos.

Todo esto te ayudará a encontrar el ritmo del relato, el lenguaje más adecuado.

El interlocutor

Escribes respondiendo a necesidades internas; sin embargo, escribes para que te lean. El lector está siempre presente en la gestación del texto. A veces lo está de modo consciente y a veces lo está de modo inconsciente. Así como el narrador que cuenta la historia en tercera persona es más impersonal que el personaje que cuenta su historia en primera persona, el lector es un receptor más impersonal que cualquiera de los personajes del cuento, pero un receptor al fin.

A quién se dirige el narrador

La mayoría de relatos están dirigidos a esa convención literaria que llamamos lector. Y el lector acepta el juego; si el relato comienza diciendo: «Mis padres fueron un borracho y una analfabeta; nací en las ciénagas de turba de Galwall durante la Gran Hambruna de la Patata», no te alarmas. Al contrario, te colocas al frente de ese desfalleciente irlandés que ha cruzado el Atlántico y hace sus confesiones.

De hecho, aunque no lo reconozcan en el texto ni lo admitan, los escritores se dirigen a alguien que podría ser más o menos del mismo nivel de inteligencia que ellos o a quienes esperan el tipo de lectura de género. El autor de una novela policíaca se dirige al lector del

género, sabiendo que su público ya está acostumbrado a una fórmula, y que espera ciertos hechos.

El narrador puede dirigirse al lector señalándole ciertos rasgos específicos. Los novelistas del siglo XIX acostumbraban dirigirse «A ti, amable lector, querido lector», etc.

¿A quién le escribes?

Al interlocutor

Al destinatario ideal

Al destinatario imaginario

Al público

A tu lector interno

Las posibilidades son infinitas. El narrador puede hacer una confesión íntima, presentar el caso ante los tribunales o ante un grupo de personas, escribir un informe muy técnico que oculta sus propios sentimientos, exponer sus sentimientos en una carta o en su diario, etc.

Así se trate de un lector externo o interno, más o menos explícito o implícito, le escribes a un lector ideal. Y mantienes con ese lector una mayor o menor dependencia que da lugar a un tipo de texto y un tipo de escritor. Reconocerlo te puede proporcionar nuevos datos acerca de tus necesidades novelescas.

Externo o interno

Desde un lugar externo o desde un lugar interno, el lector es un elemento estructurante de la obra. El lector externo la determina; el lector interno la constituye.

El lector externo es el público, es el lector real de la obra. Pero también puede ser el público limitado al que tú te diriges: tus amigos o una parte del público de la que tu fantasía te provee y que te resulta estimulante.

A pesar de que el público lee la obra cuando ya ha sido publicada, después de que el autor la ha terminado, ese lector virtual es quien determina la obra mientras el escritor la produce.

La perspectiva, el lenguaje, el tono varían según de qué género se trate, y la división de los géneros la pide el lector.

El autor, a través del narrador, conduce al lector. En *Los infortunios de la virtud*, el Marqués de Sade muestra a Justine en la habitación alquilada y escapando del cura lascivo. Antes de referirle estos acontecimientos a la hermana, dice «El lector nos permitirá que lo abandonemos algún tiempo en este reducto oscuro para volver a Julieta y contarle...»

Otras veces el lector es invocado: «Amigo lector», dice Fielding; «lector indulgente», lo llama Hawthorne; «bella lectora», es para Sterne; «pío lector», dice Quevedo; «oh lector malévolo», Stendhal.

Es decir, apela al lector

En el *Conde Lucanor*, por ejemplo, se alude al lector con el vocativo «¡Oh, tú lector!», es una apelación a un lector ficticio que es un personaje más del cuento. Patronio es el consejero del conde Lucanor y éste le pide que le cuente historias; por lo tanto se convierte en un interlocutor real para el personaje y ficticio para el escritor.

El lector interno es el primer lector de un texto. Eres tú, su autor. Escribes y lees simultáneamente. El lector

interno de un texto puede ser uno mismo desdoblado en otro u otros y las maneras de aprovechar este desdoblamiento son varias.

Es el destinatario. Los hay explícitos o implícitos, más, o menos, evidentes. En el discurso epistolar se unen el tiempo del emisor y el del destinatario.

Puedes emplear un destinatario interno explícito. Por ejemplo, un cuento o una novela dirigido a un destinatario interno del que sólo tú conozcas la existencia y que te resulte una especie de motor.

Te puede ser útil conocer la reflexión que hace Álvaro Mutis en *La última escala del Tramp Steamer*.

Hay muchas maneras de contar esta historia —como muchas son las que existen para relatar el más intrascendente episodio de la vida de cualquiera de nosotros. Podría comenzar por lo que, para mí, fue el final del asunto pero que, para otro participante de los hechos, pudo ser apenas el comienzo. Ni que decir que la tercera persona implicada en lo que voy a tratar de relatarles no podría distinguir ni el comienzo ni el fin de lo que ella vivió entonces.

He optado, pues, por contar lo sucedido según mi personal experiencia y dentro de la cronología que en ella me tocó en suerte.

Tal vez no sea la manera más interesante de enterarse de esta singular historia de amor. Desde cuando la escuché, tuve la resuelta intención de contársela a alguien que, en esto de narrar las cosas que le pasan a la gente, se ha manifestado como un maestro. Por eso he preferido, mejor, ahora que la escribo para él —ya que contársela no me ha sido posible—, hacerlo de la manera más sencilla y directa para no arriesgarme por caminos, atajos y meandros que ni domino ni, en este caso, sería aconsejable intentar.

Un representante

Nadie escribe para otras personas, pero todos escriben, en forma consciente o inconsciente, para un lector ideal. Es una especie de co-autor.

«No olvidemos —te recuerda Michel Butor— que el narrador es, igualmente y en el mismo grado, el representante del lector; exactamente el punto de vista en el cual el autor lo invita a situarse para apreciar, para gustar tal serie de acontecimientos, para sacar buen partido».

O sea que también el destinatario está implícito en tu relato y se coloca en el punto de vista que tu narrador le ofrezca. Y puedes imaginártelo como un destinatario externo, «el pequeño número de los que lo comprenderán mejor», como señala Hawthorne; «para convencer a dos o tres amigos», como confesó Benjamin Constant; «para un millón de lectores», según Goethe, o «para treinta y siete», según Borges.

Invéntate entonces tu lector imaginario, interno y externo, y define un punto de vista y un tono para él.

«La conducta del narrador es determinante para la coherencia interna de una historia, la que, a su vez, es un factor fundamental de su poder persuasivo», completa Mario Vargas Llosa.

La identificación del lector

Miguel Delibes hace coincidir en la novela *Cinco horas con Mario* al protagonista con el narratorio, y dice Lázaro Carreter al respecto:

En toda novela, el narrador contribuye mucho más que el

destinatario a dar al relato una forma, un tono y otros rasgos: al fin, él —ella aquí— asume la iniciativa de contar, de articular la historia y de colorearla con un estilo. Pero también es cierto que narrador y narratario se condicionan mutuamente, y que, en la medida en que el primero, Menchu, en este caso, manifiesta una dependencia total del destinatario de su discurso, el papel de éste crece hasta compartir con quien narra el primer plano del escenario novelesco».

Así el tema se hace elocuente, se hace una crítica a la mujer aparentemente sumisa, Carmen Sotillo, resentida contra lo que considera un mal marido. Ella se convierte en canal transmisor de la imagen de Mario. La fuerza de la construcción es tan persuasiva que muchas lectoras se han sentido reflejadas en Menchu. Así lo demuestra la anécdota contada por el autor:

Yo te contaría una anécdota ocurrida con mi novela Cinco horas con Mario. Una señora bilbaína me escribió, de las pocas que me escribieron que se reconoció como «Menchu», porque las que no tenían todos los caracteres con que yo había dotado a Menchu, negativos naturalmente, pues no se reconocían. Pero esa mujer, se conoce que era más inteligente que las demás y se reconoció, y me decía en su carta: «Le agradezco su libro porque ha hecho posible que yo me reconociera a mí misma.» Y a los pocos días, yo daba una conferencia en Bilbao, y se presentó con unas flores rojas para mi mujer.

Pero también los lectores pueden identificarse con Mario.

El lector-personaje

El personaje puede ser un lector del mismo texto en el que está incluido, tal como lo hace Michael Ende, que se pregunta «¿Están obligados los lectores a entender a un escritor o está obligado el escritor a hacerse entender por los lectores?»

Es posible que haya partido de esta pregunta para escribir *La historia interminable*, que incluye como personaje a un lector y está escrita en dos colores, verde para contar la historia y rosa cuando se refiere al lector, como se ve en los siguientes fragmentos:

Texto en color verde:

«En aquel momento cambió el resplandor que irradiaban las páginas del libro, su color. Se hizo rojizo como los rasgos que ahora surgían bajo la pluma del viejo. También la cogulla y la capucha de éste tenían ahora el color de cobre. Y mientras escribía sonaba al mismo tiempo su voz profunda.»

Texto en color rosa:

«También Bastián la escuchó claramente.

Sin embargo, las primeras palabras que dijo, el Viejo no las entendió. Eran algo así como «Nóisaco de sorbil rednaeroK darnoK iraK oirateipoP».

—Es extraño —pensó Bastián—, ¿por qué habla de pronto el viejo en un idioma extranjero? ¿O será quizás un conjuro?

La voz del Viejo siguió sonando y Bastián tuvo que escucharla.

Texto en color verde:

«Esta era la inscripción que había en la puerta de cristal de una tiendecita, pero naturalmente sólo se veía así cuando se miraba a la calle, a través del cristal, desde el interior en penumbra» (...)

Texto en color rosa:

«—Esta historia no la conozco —pensó Bastián un tanto decepcionado—, no aparece en el libro que he estado leyendo hasta ahora. Bueno, ahora resulta que todo el tiempo me he equivocado. Había creído realmente que el viejo empezaría a contar la Historia Interminable desde el principio:»

Puedes emplear al interlocutor imaginado por ti como estímulo para escribir palabras, para decidir la entonación de la voz, la mirada, los ademanes y las reacciones de los personajes, las alusiones del texto.

Reflexiona y practica

Para reunir material para escribir puedes confeccionar una lista de las posibles preguntas que te haría el lector imaginado de turno.

Las respuestas pueden incorporarse como parte del texto o no: ¿Qué te preguntaría tu lector interno frente al texto que estás escribiendo «en este momento»?

Así, escribe un texto incluyendo las posibles interrupciones del lector o uno en el que el protagonista habla con el lector.

Elige o combina algunas de las siguientes posibilidades:

Le pide ayuda al lector.

Le pide su opinión.

Le pide que interceda por él.

Le pide que le recuerde algún pasaje anterior que ha olvidado.

Inventa un personaje (lector) que piensa (monólogo) mientras lee un libro.

Controlar la unidad y la cohesión

Un arquitecto construye con el hierro y el cemento; un modisto lo hace sobre el cuerpo; un escritor en el papel o en la pantalla, pero todos están atentos al conjunto, a que nada sobre ni nada falte.

Así, un relato desenfocado no resulta coherente.

Hilvanar la trama

Ya sabes que una historia puede contarse de distintas maneras según cómo el narrador hilvane la trama. Si es una novela, el orden de los capítulos y las secuencias está determinado por el punto de vista y, a la vez, lo determina. Si es un cuento, ocurre lo mismo con el orden de los episodios.

Puedes escoger una voz o varias voces para desarrollar una historia.

Henry James apunta algunas ideas para desarrollar incidentes y analiza qué voz narrativa le conviene para desarrollarlos:

¿Debo presentar a los dos hombres juntos, o es mejor que sean dos mujeres? La ley de todo trabajo de esta clase ha de ser la de simplificar intensa, «poderosamente». Ya daré con el tratamiento. Es obvio que ni en ésta ni en ninguna otra pieza seme-

jante puedo acceder a la brevedad si no es a través de una tremenda condensación; pero tan remunerativo esfuerzo es parte del alto desafío general de la tarea. ¿No veo aquí mi «biais», mi solución, en el uso para mí habitual de la tercera persona en cuestión: el observador, el que «sabe», el confidente, bien de las dos mujeres, bien de los dos hombres? De hecho parece que los dos personajes diseñados deban ser realmente dos mujeres. Esto me permite contar con las «notas», las confidencias, las reflexiones, la anécdota aguda y brillante vertida por una persona ingeniosa e inteligente, quizás una mujer de edad, relacionada con ambas, «devant laquelle la chose se passa. Voilà».

Supervisar la composición

¿Qué frentes no puedes descuidar para que la composición tenga un buen sustento?

Evita los desajustes de información

No conviene:

- Bombardear al lector con la información si después esa información resulta prescindible.
- Ofrecer datos que no se retoman nunca.
- Incluir datos inverosímiles.
- Informar de lo que el narrador escogido no podría informar (un personaje que habla en primera persona no puede informar sobre algo que le cuenta un segundo personaje sin aclarar que se lo cuenta ese otro personaje. Recurrirá al «me dijo», «me contó», etc. Y un narrador cámara, que sólo ve a través de la cámara, no puede saber lo que piensan o sienten los persona-

jes que enfoca, sí puede conjeturar. Recurrirá al «tal vez», «posiblemente», parecen sentirse...», etc.).

Ilumina lo que te conviene iluminar

Los personajes de las novelas mantienen atento al lector con sus idas y venidas o con sus palabras como si llevaran una lámpara que le ilumina el itinerario, siempre y cuando esa lámpara no se desvíe hacia los rincones y se interrumpa el avance del caminante.

¿Quién enciende esa lámpara?

El narrador.

Los cambios arbitrarios del punto de vista -mirar la historia desde unos ojos y luego desde otros sin que esos otros deban ser enfocados- son un error común. Por ejemplo, si te ha limitado a la mente de la señora Lea durante cinco páginas mientras Jacobo mira lo que hacen la señora Lea y sus gatos, rompes la convención si te metes de pronto en la mente de Jacobo o de los gatos.

Y la narración acaba en fracaso.

Un ejemplo:

La niña se sintió avergonzada al notar que se había puesto dos calcetines diferentes. No salió de su pupitre. La maestra intentó convencerla de que saliera mientras miraba distraída hacia el patio por si algún niño cometía una travesura. En realidad, le preocupaba más que sus superiores la riñeran que la pobre niña obcecada en no moverse de allí.

Este es un torpe cambio de punto de vista. Tras haber mostrado el embarazo de la niña, en lugar de seguir profundizando en la cuestión se le hace saltar al lector a los sentimientos de la maestra.

Puede mejorar si se no se desvía el foco de la niña:

La niña se sintió avergonzada al notar que se había puesto dos calcetines diferentes. No salió de su pupitre y le molestó que intentara convencerla de que saliera y que en lugar de mirarla, mirara hacia el patio mientras le hablaba.

En esta última versión, se mantiene el foco en la niña, todo está visto desde ella. Y sugiere que a la maestra le pasa algo que el lector deberá investigar durante la marcha.

Muchas veces, los escritores que empiezan se sienten tentados de cambiar el punto de vista, cuando es innecesario y molesto. Una vez que impongas tus propias reglas, tienes que ceñirte a ellas.

Una descripción eficaz, una atmósfera lograda

Describe narrando para conseguir la atmósfera adecuada.

La atmósfera del relato depende de un mecanismo del cual muchos principiantes abusan: la descripción, sin tener en cuenta que también es el narrador el que decide qué y cuánto describe, no el autor.

Los elementos descritos deben estar organizados por el narrador con un sentido. Informan sobre el escenario en el que se desarrolla la acción y la enmarcan, son un medio para canalizar el sentir del personaje ante determinado lugar. Por ejemplo, capta un ambiente variado y en movimiento, el de un mercado, donde la heteroge-

neidad es el rasgo dominante, como si utilizase una cámara cinematográfica y sin seguir un riguroso orden.

¿Qué describe?

Puede mostrar para sugerir. Presenta el retrato físico y psicológico de un personaje; una sensación, un sentimiento una emoción, como lo hace William Faulkner en *Santuario* para reforzar el denso ambiente de la sala de un tribunal; un paisaje: el color, la luz, la disposición de los innumerables objetos.

Puede enfocar en forma estática. Se describe en forma estática el aspecto de las cosas, su apariencia, o en forma dinámica, una realidad en movimiento, sujeta al transcurso temporal con rasgos que cambian.

El secreto consiste en describir desde un punto de vista que convenga al personaje que se describe.

Cuándo funciona la descripción

Manzoni en el principio de *Los novios* hace una larga descripción del lago de Como mediante la asociación de dos técnicas cinematográficas: *zoom* y cámara lenta. La descripción aparece como si la hubiera realizado desde un helicóptero que va aterrizando lentamente. Es un movimiento continuo de arriba abajo que se vincula a lo que viven los personajes.

Presenta sabiamente las observaciones

Mira con atención. Después considera los datos recibidos y valóralos escogiendo lo esencial.

De esa «recogida» del autor, el narrador ordena los datos seleccionados y da cuenta de su observación.

¿Cómo se introduce la observación de un hecho?

Un narrador o un personaje observa directamente.

Puedes describir a través de los ojos de un narrador o un personaje que observa y lo transmite:

Creo que ésta es la mujer. La miro sin rodeos. Tiene el pelo descolorido. La boca se le mueve como si hablara, pero no habla: bajo los ojos hacia sus manos, pero me distraen sus pies pequeños, las huellas que dejan en el camino de tierra, la tierra que se levanta como un remolino.

ERNESTO FORLÌ, *Ella*

El narrador se limita a explicar la visión que los personajes tienen de la situación.

Puedes presentar una observación vista por los personajes:

Los escasos viajeros se asomaban a las ventanillas de los vagones y encontraban raro ver a aquella gente en el andén, disponiéndose a abordar un tren a aquella hora de la noche. ¿Qué asuntos les habrían sacado de sus casas? A aquella hora, la gente debería estar pensando en acostarse. En las casas de las colinas que se veían detrás de la estación, las cocinas estaban limpias y arregladas; los lavavajillas hacía mucho que habían concluido su función, todo estaba en su sitio. Las lamparillas de noche brillaban en los cuartos de los niños.

RAYMOND CARVER, *El tren*

Emplea un lenguaje preciso

Como has visto, la mirada ilumina un instante susceptible de ser narrado. ¿Cómo se pone en evidencia en el texto? Mediante un lenguaje claro y concreto y preciso.

Escucha lo que señala Raymond Carver: «Tanto en la poesía como en la narración breve, es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje claro, y dotar a esos objetos —una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer— con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado».

La frase con la que empieza una novela suele ser una frase clave para el resto del relato:

El 15 de septiembre de 1840, hacia las seis de la mañana, el Ciudad de Montfereau, presto a zarpar, exhalaba grandes torbellinos de humo en el muelle de Saint Bernard.

GUSTAVE FLAUBERT *La educación sentimental*

Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir.

JUAN JOSÉ MILLÁS, *La soledad era esto*

No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatríste y Tenorio, y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes. Cuando lo conocí malvivía en Madrid, alquilándose por cuatro maravedís en trabajos de poco lustre, a menudo en calidad de espadachín por cuenta de otros que no tenían la destreza o los arrestos para solventar sus propias querellas...

ARTURO PÉREZ REVERTE, *Capitán Alatríste*

La frase final puede constituir un verdadero remate del conjunto, un acabamiento satisfactorio de la novela, un final coherente y lógico:

—¡Y han acabado con nuestro Mitienka!

DOSTOIEVSKY, *Los hermanos Karamazov*

Y esta es la única inmortalidad que tú y yo podemos compartir, Lolita mía.

VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*

Y la campanada duodécima de la medianoche sonó; la campanada duodécima de la medianoche del jueves once de Octubre del año Mil Novecientos Veintiocho.

VIRGINIA WOOLF, *Orlando*

Lo llevaron a su habitación, y, aquel mismo día, un mundo respetuosamente conmovido recibió la noticia de su muerte.

THOMAS MANN, *Muerte en Venecia*

Y me preguntaba como se le podía ocurrir a nadie atribuir un sueño inquieto a quienes duermen bajo aquella apacible tierra.

EMILY BRONTË, *Cumbres Borrascosas*

Y los invitados, al contemplar aquellos dos blancos cuerpos, que semejaban dos estatuas admirables, comprendieron perfectamente que con ellos perecía todo lo que había quedado de su mundo en aquella época: la poesía y la belleza.

H. SENKIEWICZ, *Quo Vadis?*

Reflexiona y practica

Para que una vez hecha la primera escritura de tu relato puedas analizar cómo lo has hecho y poder planificar la posible reescritura, toma el siguiente cuestionario como guía para dicha reflexión.

Pero antes, ten en cuenta el lector (ideal) al que te diriges:

Si escribes para aclarar tus ideas o para experimentar con el lenguaje sin ningún objetivo, el riesgo es olvidarte del lector externo y convertirte en un escritor hermético.

Si escribes para complacer al lector, el riesgo es olvidarte de ti mismo y de tu autenticidad a la hora de escribir, y convertirte en un escritor para el mercado.

¿Quién es el narrador y quién el narratario?

¿Quién habla a quién?

¿Quién focaliza la historia?

¿Mi narrador es el centro o un personaje más de un conjunto social?

¿Qué es lo que percibe esta voz narrativa que escogí?

¿Desde qué punto de vista percibe a los personajes?

¿En qué perspectiva introduce al lector?

¿Hay más de una perspectiva? Si es así, ¿cómo se interrelacionan?

¿Se han creado las mejores condiciones de desarrollar la intriga o el tema a través del narrador escogido o sería preferible probar desde otra perspectiva?

¿Cómo trabajé los pensamientos de los demás personajes?

¿Están lanzados los hilos de la trama como para que mi narrador pueda terminar en un final que le convenga a mi relato? ¿Será un final cerrado o abierto?

Índice

	Introducción _____	11
1	La voz del escritor que llevas dentro _____	13
2	El que cuenta el relato es el narrador _____	29
3	¿Qué persona es la persona verbal? _____	43
4	Cuánto y qué conoce la voz de tu relato —	55
5	¿A qué distancia se coloca el narrador? —	87
6	Usar varias voces _____	97
7	Con qué entonación _____	111
8	Construye la ficha de tu narrador _____	119
9	El interlocutor _____	127
10	Controlar la unidad y la cohesión _____	137

OTROS TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN

1. ***Curso práctico de poesía***
Un método sencillo para todos los que escriben poesía, o aspiran a escribirla
2. ***Cómo crear personajes de ficción***
Una guía práctica para desarrollar personajes convincentes que atraigan al lector
3. ***El oficio de escritor***
Todos los pasos desde el papel en blanco a la mesa del editor
4. ***Cómo escribir diálogos***
El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento
5. ***Cómo narrar una historia***
De la imaginación a la escritura: todos los pasos para convertir una idea en una novela o un relato
6. ***Cómo mejorar un texto literario***
Un manual práctico para dominar las técnicas básicas de la narración
7. ***Escribir sobre uno mismo***
Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico
8. ***Escribir poesía***
Las respuestas a los interrogantes que todo poeta se formula
9. ***Cómo se elabora un texto***
Todos los pasos para expresarse por escrito con claridad y corrección
10. ***La escritura como búsqueda***
Una guía para transformar los conflictos internos en material literario
11. ***Escribir para niños***
Todas las claves para escribir lo que los niños quieren leer
12. ***Cómo ambientar un cuento o una novela***
Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles
13. ***Los secretos de la creatividad***
Técnicas para potenciar la imaginación, evitar los bloqueos y plasmar ideas
14. ***Las estrategias del narrador***
Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya, tenga unidad y atrape al lector
15. ***Cómo escribir textos técnicos o profesionales***
Todas las claves para elaborar informes, cartas y documentos eficaces

- 16. ***El tiempo en la narración***
Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela
- 17. ***La acción en la narrativa***
Claves para desarrollar escenas, diálogos y personajes creíbles
- 18. ***Cómo escribir sobre una lectura***
Guía práctica para redactar informes editoriales y reseñas literarias
- 19. ***La trama del cuento y la novela***
El arte de diseñar un relato completo y sugerente
- 20. ***Cómo encontrar tu estilo literario***
Todas las claves para alcanzar una expresión personal
- 21. ***Cómo crear emoción en la literatura***
Una guía para lograr la mejor expresión de los sentimientos
- 22. ***Cómo diseñar el conflicto narrativo***
Claves para comprender y encauzar la tensión literaria
- 23. ***La mirada del escritor***
Cómo encontrar tu Fábrica de Historias
- 24. ***Escribir teatro***
Una guía práctica para crear textos dramáticos
- 25. ***Cómo escribir el guión de un cortometraje***
Guía para crear tu propio corto