



## **Escuela de Escritura Online**

Curso: **Narrativa I** – Técnicas y Herramientas

### **Módulo Quincenal 1**

Zona 1: El Narrador

Unidad temática 1: **La relación del narrador con el mundo**

**Ariel Bermani**  
**José María Brindisi**  
**Hugo Correa Luna**

---

## ZONA 1: EL NARRADOR

### 0. Presentación de la zona

Nos proponemos en esta zona trabajar sobre la figura del **narrador**. Para ello, habría que examinar ante todo qué es o quién es este narrador. En tal sentido, lo primero que habría que decir es que de ningún modo debe confundirse **narrador** con **autor**.

El **autor** es, en todo caso, una persona cuya biografía, opiniones, actitudes, permiten agrupar un texto dentro de un cuerpo mayor de textos –la obra de Borges, la narrativa de Felisberto Hernández, las novelas de César Aira, etc.– que acaso iluminen sentidos o procedimientos que son característicos de ese autor. Es, además, eso está claro, la mano por medio de la que ese texto alcanza su existencia.

No obstante –si bien nada de lo literario debería ser ajeno a quien se propone escribir–, en la medida en que estudiamos la literatura en tanto *productores* de literatura y no en tanto *teóricos*, ningún examen de la figura del autor nos proporcionará instrumentos prácticos para nuestra finalidad. En todo caso, ese autor es una figura *exterior* al texto.

Por otra parte, cualquier relato es legible con prescindencia del autor. El narrador, en cambio, es una existencia *interna*, está dentro del texto y por medio de su voz, sus actitudes, sus puntos de vista accedemos a la historia que leemos.

En tal sentido, sin pretender que algunas otras cuestiones propias del relato sean de inferior importancia, como los personajes o la trama –todo está enlazado de un modo que debe su mutua existencia en un texto–, trataremos acá de examinarlo aisladamente –en un ejercicio retórico o explicativo–, pero será inevitable que, tras el aspecto que

---

preponderantemente tomemos, se cuelen otros temas –a tratar en su oportunidad, en este curso– o intuya el lector su dependencia.

Veremos paso a paso los diversos modos en que se manifiesta la relación del narrador con la historia que cuenta –punto de vista o perspectiva–, la distancia que toma ante ella, cómo se ubica y cuándo narra, pero también cómo es esa voz que nos narra, qué actitudes asume, para comprender que se trata de una estrategia a fin de producir ciertos efectos.

Como el interés –repetimos– está en proporcionar herramientas para la producción, y no tenemos fines teóricos,<sup>1</sup> notaremos siempre que lo que la teoría abstrae en una generalidad –necesaria para comprender las características del narrador– tiene tantos matices como relatos existen y así el repertorio –acotado en la clasificación teórica– es infinito, y a veces, incluso, dilucidar si tal narrador responde a determinada clase o a otra, es una cuestión de nomenclatura y de interés puramente teórico: a nosotros nos interesará sólo –o nada menos– la eficacia con que funciona el punto de vista, la distancia o la voz elegida. Al fin y al cabo, ninguna teoría surge de la nada: la hacen los escritores a través de su producción; los teóricos la dilucidan.

Para ir, pues, a lo concreto de nuestra materia, examinemos el siguiente ejemplo:

(1) **Había una vez un nene que se llamaba Wenceslao. Su papito era pescador, y vivían en una casita preciosa a la orilla de un río. En ese país el río tenía muchas, pero muchas orillas, y no dos, como en otros países, porque el río era muy ancho y estaba lleno de islas en el medio.**

---

<sup>1</sup> La teoría se propone llegar a un modelo de relato, un esquema bajo el cual se agrupen todos los relatos existentes y posibles, vale decir aquello que los indiferencia; nuestro objetivo, en cambio, es inverso: aprovechar esas características que nos expone la teoría a fin de lograr **un** relato en su singularidad.

Esto leemos de pronto en la novela *El limonero real* de Juan José Saer.<sup>2</sup> Oímos rápidamente la voz con que se narra un cuento a un niño, una presencia de alguien que usa ese *tono*, las señales de ello podemos notarlas en las partes marcadas en negrita. Es la relación que se establece con el lector, una relación hacia afuera de la historia, que en este caso se vuelve muy evidente.

- (2) El retrato de la madre estaba colgado en el comedor: una mujer sentada, con sombrero de plumas y un largo rostro, marchito y aprensivo. Había sido siempre de salud delicada, sufría de mareos y palpitaciones, y cuatro hijos habían sido demasiado para ella. Había muerto poco tiempo después del nacimiento de Anna.

Estamos, ahora, en el comienzo de la novela *Todos nuestros ayeres*,<sup>3</sup> de Natalia Ginzburg. La voz que cuenta puede dar una visión de lo que tiene ante sus ojos, pero además sabe acerca de la vida de la mujer del retrato. Tiene entonces, un conocimiento sensible pero también un conocimiento histórico, de cuyo origen no da cuenta. Es su relación con el interior, con el mundo del relato.

Esa presencia –naturalmente, el **narrador**–, entonces, tiene dos proyecciones: la voz que sale hacia el lector, la *percepción* que va hacia el interior, al mundo del que da cuenta, pero además tiene un conocimiento previo de él. En (1), sabe que se trata de un pescador y cómo es el lugar donde vive; en (2) conoce la biografía de la retratada.

El escritor, ante la historia que tiene en mente, dispone del narrador como uno de los recursos a utilizar según los efectos que desea provocar en el lector. Vale decir, que el relato es una estrategia y el narrador –nada menos que el punto de relación con el lector– resulta clave. Es importante, entonces, que sepa de él, para poder elegir entre las

---

<sup>2</sup> Juan José SAER, *El limonero real*, Bs. As., Seix Barral, 2008.

<sup>3</sup> Natalia GINZBURG, *Todos nuestros ayeres*, Bs. As., Compañía General Fabril Editora, 1962.

---

múltiples posibilidades que le ofrece. Esas posibilidades se despliegan en dos caras: la *relación con el mundo a narrar* es una, la *voz* es otra.

---

**1º MÓDULO QUINCENAL: LA RELACIÓN DEL NARRADOR CON EL MUNDO (H.C.L.)****Unidad temática 1****1. La relación del narrador con el mundo:****1. 1. El punto de vista**

(3) Era un alma tan sencilla, que jamás se atrevió a juzgar a su marido **ni a confesarse que aquél la fastidiaba. Sin decírselo a sí misma**, suponía que entre marido y mujer no pueden existir relaciones más dulces que las que entre ella y el señor Rênal mediaban.

Esto es lo que dice el narrador de Stendhal en *Rojo y negro*<sup>4</sup> sobre Mme. de Rênal. Como vemos, sabe bastante, tiene acceso a zonas de la mente de su personaje, a las que ni el propio personaje parece llegar.

De otro modo, nos encontramos con ese conocimiento en Saki:

(4) —¿No nos estamos portando como unos tontos?

“Un tonto”, **se dijo Don Tarquinio** al cerrarse la puerta tras Egbert. Luego levantó en el aire sus aterciopeladas patas delanteras y saltó con ligereza sobre un estante de la biblioteca, por debajo de la jaula del pinzón real. Era la primera vez que parecía advertir la existencia del pájaro, **aunque estaba llevando a cabo un plan de acción largamente meditado. El pinzón real, que se había imaginado ser una especie de déspota [...]**<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> STENDHAL, *Rojo y negro*. El aleph, 1999, edición digital.

<sup>5</sup> SAKI, “La reticencia de lady Anne”. En *La ventana abierta y otros cuentos*, Bs. As., Centro Editor, 1972.

donde el narrador es capaz de ingresar en el interior del gato Tarquinio o en el del pinzón real.

En el cuento “La hija del guardabosque”,<sup>6</sup> Claire Keegan hace algo parecido:

(5) Judge está contento de no poder hablar. Nunca entendió la compulsión humana por la conversación: cuando habla, la gente dice cosas inútiles que rara vez mejoran sus vidas. Sus palabras los entristecen. ¿Por qué no dejan de hablar y se abrazan? Ahora la mujer llora. Judge le lame la mano. Hay rastros de grasa y manteca en sus dedos. Debajo de ese olor, el olor de ella no es como el de su marido. Mientras el perro le lame la mano, el deseo que Martha tenía de hacer que se fuera se evapora. Ese deseo que era del día anterior, se ha convertido en otra cosa más que nunca será capaz de hacer.

Judge es un perro y el narrador nos cuenta:

- i. su estado de ánimo (*está contento de no poder hablar*);
- ii. su relación con algún tipo de entendimiento (*Nunca entendió la compulsión humana...*);
- iii. manifiesta un juicio de Judge (*cuando habla, la gente dice cosas inútiles que rara vez mejoran sus vidas*);
- iv. la percepción del perro de un estado de ánimo (*Sus palabras los entristecen*);
- v. la idea, del perro, de que existen otras posibilidades (*¿Por qué no dejan de hablar y se abrazan?*);
- vi. una percepción visual –y seguramente auditiva– de Judge (*Ahora la mujer llora*);
- vii. una percepción gustativa (*Hay rastros de grasa y manteca en sus dedos*);

---

<sup>6</sup> Claire KEEGAN, “La hija del guardabosques”. En *Recorre los campos azules*, Bs. As., Eterna Cadencia, 2008.

viii. una percepción olfativa y un juicio comparativo (*Debajo de ese olor, el olor de ella no es como el de su marido*).

ix. Pero encontramos enseguida *el deseo que Martha tenía de hacer que se fuera se evapora*, donde el narrador, que en los fragmentos antes citados percibía todo desde la perspectiva de Judge, se sitúa ahora en el interior de la mujer;

x. da cuenta de la historia de ese deseo, retrocediendo hasta el día anterior (*Ese deseo que era del día anterior*);

xi. también cuenta su proceso de cambio (*se ha convertido en otra cosa*);

xii. finalmente da un salto al futuro anticipando lo que ha de ocurrir (*que nunca será capaz de hacer*).

Desde i a v, el narrador ingresa en Judge y nos traduce sus procesos interiores – estados de ánimo, juicios, preguntas, etc.–; nos cuenta lo que ve, gusta y huele de vi a viii. Luego ingresa en Martha y su deseo de ix a xii, y da dos saltos temporales, uno hacia atrás (x) para después mostrar un conocimiento del futuro (xii).

Una secuencia breve –ciento trece palabras, por lo menos en la traducción al español–, pero complejísima en la cantidad de maniobras que ha realizado un narrador a los saltos, manifestando una enorme ubicuidad.

Cabe examinar, además, cómo es ese pasaje del perro a Martha. Para eso destaquemos lo siguiente: en vi (*ahora la mujer llora*), no parece que podamos decir con certeza que es una percepción visual del perro. Perfectamente sería posible pensar que se sale de la perspectiva del perro y ahora es el narrador –sin la mediación de Judge– quien observa el hecho. En realidad, tal vez se trate de una combinación: puede ser que *llora* sea algo que percibe directamente el narrador, pero *la mujer* es la denominación para marcar la perspectiva del perro: el narrador, como vemos enseguida, la llama por su nombre, *Martha*. En todo caso es ambiguo, pero lo que sí es cierto es que, cuando dice *Judge le lame la mano*, ya se trata de una percepción directa y visual del narrador, que se sale del perro y comprueba el hecho por sus propios medios. Entonces, quiere decir que hay una graduación en el proceso por el que se va del interior de Judge a la percepción sensible del

mismo que sigue, **vii** y **viii**, gusto y olfato, más propios de lo que concebimos como posible en un perro.

Pero, luego, está el pasaje hacia el interior de Martha, que no es abrupto, sino que está mediado otra vez por la repetición del fragmento *le lame la mano*, que habíamos postulado como una combinación: *mientras el perro le lame la mano*. No sería apenas incidental que antes dijera *Judge* y ahora *el perro*, sino que al nombrarlo así se aleja más de la intimidad de éste.

Aparece también el *mientras*, una relación temporal de simultaneidad entre lo que corresponde a Judge y lo que corresponde a Martha. Además, ese adverbio, *mientras*, está en términos de explicación de las circunstancias, y esa explicación sólo puede venir directamente del narrador.

La conclusión de este breve análisis de las ciento trece palabras invertidas por el narrador –y, detrás de él, por la astucia narrativa de Keegan– en una pequeña secuencia del relato es destacar las posibilidades inmensas y tan diversas con que cuenta el narrador para percibir su mundo: entrar y salir de un personaje para ir a otro, ir y volver en el tiempo, quedarse afuera de ellos.

Este narrador tan ubicuo es el que llamamos el **narrador omnisciente**, aquel que lo sabe todo acerca del mundo narrado. Es además el caso en los fragmentos (3) y (4) de Stendhal y Saki, respectivamente. Pero las formas en que se valen de ese tipo de narrador son distintas. Keegan toma precauciones, va cautelosamente de uno a otro, se desliza con transiciones. En cambio, Saki, como vemos en (4), no toma ningún recaudo, va de uno a otro de manera abrupta: después de que el personaje Egbert dice lo suyo (*¿No nos estamos portando como unos tontos?*), para retirarse de la sala, donde están presentes lady Anne, el gato Tarquinio y el pinzón real, el narrador, sin transiciones, se introduce en el interior del gato (*“Un tonto”, se dijo Don Tarquinio*) y lo mismo cuando de Tarquinio pasa al pinzón: *Era la primera vez que [Tarquinio] parecía advertir la existencia del pájaro, aunque estaba llevando a cabo un plan de acción largamente meditado. El pinzón real, que se había imaginado ser una especie de déspota [...]*.

Por su parte, el narrador de Stendhal se introduce en el interior de sus personajes y lo analiza desapasionadamente.

Sin embargo, esta posibilidad de disponer de un narrador que todo lo sabe, no lo hace el mejor narrador en el menú de quien escribe, sino una de las opciones y, en realidad, como se dijo más arriba, la elección depende de una estrategia, de las conveniencias, del efecto que se quiera lograr.

Esa elección comporta un aspecto central: **¿cómo percibe el mundo ese narrador?, ¿dónde se sitúa para percibirlo?** Vale decir: el problema del **punto de vista**. En tal sentido, acabamos de toparnos con ejemplos de ese narrador que todo lo sabe, el narrador omnisciente, que sabe más que sus personajes.

(6) Hattie tiró de la cadenita de la lámpara de mesa, estiró la sábana hacia sus hombros y permaneció tendida, tensa, esperando que se calmaran la tos y los resuellos de Alice.

—Alice —murmuró.

No hubo respuesta. Sí, ya estaba durmiendo, aunque siempre afirmaba que no cerraba el ojo antes de que el reloj diera las once.

Hattie se fue deslizando suavemente hacia el borde de la cama y con lentitud sacó un pie enfundado en una media blanca. Se dio vuelta para mirar a Alice, de la que nada era visible salvo su nariz afilada, que se proyectaba entre la orla de su gorro de dormir y la sábana que le cubría la boca. Estaba inmóvil.

Hattie se levantó cautelosamente de la cama, respirando rápido a causa de la emoción. En la semioscuridad, veía las dos dentaduras dentro de los vasos de agua sobre la mesilla. Rió nerviosamente.

Así empieza “Gritos de amor”,<sup>7</sup> de Patricia Highsmith. La escena se centra en el personaje de Hattie, casi todo es visual y auditivo. Aunque el narrador no es Hattie, se limita a lo que se puede ver y oír, a la comprobación sensible. Salvo dos momentos: *i. esperando que se calmaran la tos y los resuellos de Alice* es uno; el otro es *ii. Sí, ya estaba durmiendo, aunque siempre afirmaba que no cerraba el ojo antes de que el reloj diera las once*.

Esa espera enunciada en *i* es de un orden distinto del visual o del auditivo y, si bien una actitud de espera puede deducirse por medio de la observación, pertenece al ámbito de la interioridad de Hattie y hace que todo penda de su punto de vista y la tiene como fuente de percepción.

En *ii*, parece ser la voz –en realidad, es más que eso, como se verá más adelante–<sup>8</sup> de Hattie que confirma el estado de Alice y eso da fin a su espera. Por otro lado, lo que sigue a esto (*no cerraba el ojo antes de que el reloj diera las once*) es del ámbito del conocimiento previo, pero está expuesto de un modo que forma parte del conocimiento de Hattie, debido a que es algo que ella le ha oído afirmar a Alice. Aunque lo que importa es que nunca se duerme antes de las once, el narrador señala que el conocimiento de ello pertenece al ámbito de la experiencia de Hattie.

En los párrafos siguientes, se indica claramente que es la visión de Hattie: *Se dio vuelta para mirar a Alice, de la que nada era visible salvo su nariz afilada*, primero –donde la posición espacial de Hattie hace que vea apenas esa nariz–, y luego *veía las dos dentaduras dentro de los vasos de agua*.

Además, una nota que entra nuevamente en la interioridad de Hattie: *respirando rápido a causa de la emoción*.

En suma. Todo está percibido desde un personaje: Hattie, o por lo menos no hay nada que pueda no ser percibido por ella. Tampoco hay conocimientos previos que no

---

<sup>7</sup> Patricia HIGHSMITH, “Gritos de amor”. En *Once*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

<sup>8</sup> Se trata del **estilo indirecto libre**, que veremos en la **Unidad Temática 4**.

puedan ser de ella. Es decir que el narrador se ha situado en la perspectiva de Hattie y desde ahí narra.

El punto de vista se ha restringido entonces, no hay ya omnisciencia y el narrador sabe o percibe sólo lo que sabe o percibe el personaje.

- (7) Marroné reconoció la expresión al vuelo: era del miembro vitalicio del Jockey Club, sentado en su poltrona favorita de la biblioteca, al ver entrar al carnicero de la esquina y el peluquero de la vuelta, que acaban de ser admitidos y están reconociendo, en bata de toalla amarilla y sandalias romanas. Marroné conocía bien esa mirada; la había recibido demasiadas veces en el colegio, y una feroz sonrisa de triunfo se le extendió labios adentro.<sup>9</sup>

En (7) vemos al narrador incursionar más enfáticamente en el interior del personaje Marroné: en **i.**, *reconoció la expresión al vuelo*, “reconoció” hace algo más que situarse en su percepción, no nos dice sólo aquello que Marroné percibe, sino que también nos informa de cierta experiencia anterior del personaje, esta vez sin que nos enteremos de la fuente de ese dato, como sí nos enterábamos en (6) de que Hattie sabe que Alice nunca se duerme antes de las once porque se lo ha oído decir a ésta. Y otra vez, en **ii.** *Marroné conocía bien esa mirada*, accedemos al conocimiento previo de Marroné pero ahora sí nos presenta su fuente el narrador: **iii.** *la había recibido demasiadas veces en el colegio*, y luego nos habla de su reacción emotiva: **iv.** *y una feroz sonrisa de triunfo se le extendió labios adentro*. En resumen, los movimientos del narrador que se sitúa en la perspectiva del personaje, observados en el fragmento de Patricia Highsmith (6), son en realidad los mismos que en el de Gamerro (7), y sólo varían en la intensidad: más cautelosos en (6), más evidentes en (7).

En cambio, en (8) la incursión en el interior del personaje es más honda todavía:

---

<sup>9</sup> Carlos GAMERRO, *La aventura de los bustos de Eva*. Bs. As., Norma, 2004.

- (8) Sentada en la orilla de la carretera, con los ojos clavados en la carreta que sube hacia ella, Lena piensa: «He venido desde Alabama: un buen trecho de camino. A pie desde Alabama hasta aquí. Un buen trecho de camino.» Mientras piensa *todavía no hace un mes que me puse en camino y heme aquí ya, en Mississippi. Nunca me había encontrado tan lejos de casa. Nunca, desde que tenía doce años, me había encontrado tan lejos del aserradero de Doane.*

Hasta la muerte de su padre y de su madre, ni siquiera había estado en el aserradero de Doane. Sin embargo, los sábados, siete u ocho veces al año, iba a la ciudad en la carreta. Vestida con un trajecito de confección, colocaba de plano sus pies descalzos en el fondo de la carreta y sus botas en el pescante, junto a ella, envueltas en un pedazo de papel. Se ponía sus botas justo en el momento de llegar a la ciudad. Cuando ya era algo mayor, le pedía a su padre que detuviera la carreta en las cercanías de la ciudad para que ella pudiese descender y continuar a pie. **No le decía a su padre por qué quería caminar en lugar de ir en el carruaje. El padre creía que era por el empedrado bien unido de las calles, por las aceras lisas. Pero Lena lo hacía con la idea de que, al verla ir a pie, las personas que se cruzaban con ella pudiesen creer que vivía también en la ciudad.**

Tenía doce años cuando su padre y su madre murieron, el mismo verano, en una casa de troncos compuesta de tres habitaciones y de un zaguán. No había rejas en las ventanas. El cuarto en que murieron estaba alumbrado por una lámpara de petróleo cercada por una nube de insectos revoloteantes; suelo desnudo, pulido como vieja plata por el roce de los pies descalzos. Lena era la menor de los hijos vivos. Su madre murió primero: «Cuida de tu padre», dijo. Después, un día, su padre le dijo: «Vas a ir al aserradero de Doane con McKinley. Prepárate para marchar. Tienes que estar lista cuando él llegue.» Y murió. McKinley, el hermano, llegó en una carreta. Enterraron al padre, una tarde, bajo los árboles, detrás de una iglesia aldeana, y colocaron una tabla de abeto a guisa

de piedra sepulcral. Al día siguiente, por la mañana, Lena partió hacia el aserradero de Doane, en la carreta, con McKinley. **Y en aquel momento tal vez no sospechaba que se iba para siempre.** La carreta era prestada, y el hermano había prometido devolverla al caer la tarde.<sup>10</sup>

El narrador da mucha información. Tiene un conocimiento enorme de la historia de Lena. Pero todo esto está proporcionado desde el recuerdo de ella. Entra en sus pensamientos y asistimos a ellos. La incursión por el interior del personaje es flagrante, pero nada de lo que se nos dice está por fuera de lo que Lena sabe o hace, que es pensar. Incluso, el lector puede enterarse “literalmente” de lo que ella piensa.

**NB 1** Hay dos momentos en este fragmento, marcados en negrita, que merecen sendas aclaraciones.

El primero:

(8.i) No le decía a su padre por qué quería caminar en lugar de ir en el carruaje. El padre creía que era por el empedrado bien unido de las calles, por las aceras lisas. Pero Lena lo hacía con la idea de que, al verla ir a pie, las personas que se cruzaban con ella pudiesen creer que vivía también en la ciudad.

Podría suponerse que hay un comportamiento omnisciente de parte del narrador que, instalado en el punto de vista de Lena, afirma: *el padre creía que era por el empedrado...*, repentinamente el narrador se ha ubicado, diríamos, en el punto de vista del padre, en sus suposiciones. En realidad, podemos pensar que se trata de un conocimiento que tiene Lena al momento de recordar; pero esta explicación, verosímil, parece un intento de que la caracterización que

<sup>10</sup> William FAULKNER, *Luz de agosto*, España, Alfaguara, 2002.

hacemos del narrador funcione. Conviene pues una aclaración que debe regir todos los análisis y exposiciones que acá damos: es un problema que corresponde a la teoría dilucidar si es un caso de omnisciencia o de conocimiento de parte de Lena. Lo que para nosotros cuenta debe ser puramente práctico, utilitario podría afirmarse; para nuestros fines, ¿qué obtendríamos acertando con la exacta descripción de ese narrador? Lo que de veras nos importa es observar ese comportamiento y comprender que no se trata de un error (sería un error si fueran leyes, cuando son sólo rasgos): sería un error si afectara la percepción, si de pronto nos obligara, como lectores, a revisar el texto para entenderlo. Y la verdad es que esa intromisión no ofrece obstáculo a la lectura.

Sea como fuere, hay que insistir en que la existencia de ciertos tipos de narrador en la práctica significa ante todo una tendencia y no una ley. Y más que nunca hay que aceptar que las teorías que intentan describir la narración –como lo es la clasificación del narrador según los puntos de vista– las hacen, en realidad, los escritores a través de sus relatos, ellos deciden poner en escena un narrador x y las teorías (es decir, modelos abstractos que intentan unificar de una manera que resulten abarcables todas las narraciones posibles) surgen después y del estudio de lo que los escritores y la tradición han hecho. Así entonces el modelo ofrece una guía, es un mapa –y no una ley– para orientarnos en las características del narrador, y lo problemático no es el pasaje de uno a otro, sino si ese pasaje conviene a nuestros fines, si es la estrategia adecuada a lo que perseguimos. Si funciona, en suma.

El segundo momento marcado con **negrita** puede suscitar una duda semejante:

**(8.i)** Y en aquel momento tal vez no sospechaba que se iba para siempre.

donde el narrador manifiesta un conocimiento (el de la sospecha) que el personaje, Lena, no tiene. Pero siempre hay que tener en cuenta que es Lena, recordando, la que sospecha lo que entonces no sospechaba.

El procedimiento se “naturaliza” cuando el narrador es, además, uno de los personajes, como ocurre en “Un sueño realizado”<sup>11</sup> de Onetti:

- (9) La broma la había inventando Blanes –venía a mi despacho en los tiempos en que yo tenía despacho y al café cuando las cosas iban mal y había dejado de tenerlo– y parado sobre la alfombra, con un puño apoyado en el escritorio, la corbata de lindos colores sujeta a la camisa con un broche de oro y aquella cabeza –cuadrada, afeitada, con ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto y se aflojaban en seguida como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener–, aquella cabeza sin una sola partícula superflua alzada contra la pared cubierta de retratos y carteles, me dejaba hablar y comentaba redondeando la boca...

donde el narrador y el personaje coinciden y, en consecuencia, el narrador cuenta su percepción de los hechos, pero además reflexiona acerca de lo que ve, manifiesta con naturalidad conocimientos previos (*La broma la había inventando Blanes*, hechos anteriores al comienzo de secuencia narrativa, o bien datos psicológicos de otro personaje: *con ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto*), evalúa (*la corbata de lindos colores*), especula intentando la explicación de una característica (*como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida*).

<sup>11</sup> Juan Carlos ONETTI, “Un sueño realizado”. En *Tan triste como ella*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

En el siguiente ejemplo –“Galletitas importadas” de Cristian Godoy–,<sup>12</sup> el personaje-narrador muestra cómo relatar hechos a los que no ha tenido acceso directo:

(10) Una tarde que llovió mucho y no pudimos salir al patio, la mamá del Colo nos sacó charla. Sybill se había acurrucado entre sus chinelas. Uno de los chicos le preguntó de qué raza era y la mamá nos confesó que Sybill no tenía pedigrí. Era la primera vez que escuchaba la palabra, pero igualmente entendí que no tenerlo era algo de lo cual uno debería sentirse muy avergonzado. La mamá nos contó que había encontrado a la perra camuflada entre unas bolsas de basura, donde estaba el restaurante chino del barrio. Desde el primer momento le había notado “esos ojos gigantes que parecen tristes hasta cuando está contenta, la muy tonta”. Sybill le lloraba y parecía que las bolsas de basura se habían puesto a silbar. Tenía además un tajo en una oreja y varios moretones a lo largo del cuerpo. Había perdido todo el pelaje alrededor de la cadera y en su lugar se le formaban pequeñas costras. A la mamá del Colo le dio una mezcla de asco y ternura que la obligó a regresar horas después junto a Elvirita, para que la ayudara a cargarla hasta lo del veterinario. Tenía miedo de tocarla y contagiarse la sarna.

El procedimiento es muy simple, es otro personaje el que se los comunica –en realidad, tal como ocurría en (6) con Hattie, enterada de los hábitos de Alice porque los había oído de ella–: **i. La mamá nos contó que había encontrado a la perra camuflada.** Transmite lo que vio esa madre: **ii. Desde el primer momento le había notado “esos ojos gigantes que parecen tristes...”**, las apreciaciones que ella hace: **iii. parecía que las bolsas de basura se habían puesto a silbar.** También sus sensaciones y emociones: **iv. A la mamá**

---

<sup>12</sup> Cristian Godoy, “Galletitas importadas”. En *Galletitas importadas*, Bs. As., Pánico el Pánico, 2011.

---

*del Colo le dio una mezcla de asco y ternura, v. Tenía miedo de tocarla y contagiarse la sarna.* Es de destacar que ese narrador personaje, al relatar lo que la madre contó, sitúa también el punto de vista de esa madre.

En el ejemplo siguiente, de *El limonero real*,<sup>13</sup> el narrador también ve desde los ojos de Rogelio; en este caso el registro es de la pura percepción sensible y no incursiona de ninguna manera en juicios, emociones o estados de ánimo del personaje:

(11) Rogelio ve el cuerpo magro de Wenceslao mantenerse a una distancia regular, adelante, avanzando rápido hacia la esquina del rancho, siempre a la misma distancia, proyectando una sombra amplia y móvil contra la pared blanca sobre la que durante una fracción de segundo viene a imprimirse su propia sombra superponiéndose a la de Wenceslao y sobre la que permanece un momento su propia sombra sola después de que la de Wenceslao desaparece cuando Wenceslao dobla la esquina del rancho. Rogelio dobla la esquina del rancho y sigue a Wenceslao, por el costado de la casa.

Recapitulando, entonces, tenemos desde el ejemplo (6) al (11), un narrador que de muy diversas formas está identificado con uno de los personajes, ya sea ubicándose en lo que ve y piensa, juzga, siente, incluso transcribiendo literalmente sus pensamientos, o simplemente en el plano de la pura percepción, o bien de manera directa cuando narrador y personaje son el mismo. El caso es que en todos esos ejemplos nada sabe ni explica ni percibe el narrador, que no pueda saber, explicar o percibir el personaje. Se trata de lo que convencionalmente conocemos como el **narrador con el personaje**.

---

<sup>13</sup> Juan José SAER, *op. cit.*

**NB 2:** Una variante de este **narrador con el personaje** es la que llamamos **narrador estereoscópico**, consistente en focalizaciones múltiples. El narrador, en este tipo, va ubicándose ya en uno, ya en otro personaje, siempre percibiendo el mundo desde alguno de ellos, lo que brinda así contrastes, ilumina huecos que uno no ha percibido y otro sí, establece diferentes apreciaciones de los hechos. Típicos ejemplo de esto son la novela de Marco Denevi, *Rosaura a las diez*, o *La mujer justa* de Sandor Marai. En ambas –pero los ejemplos son muchos: *La piedra lunar* de Wilkie Collins, *Rashomon* de Ryunosuke Akutagawa–, donde diversos personajes cuentan su versión del mismo hecho.

**NB 3:** Otra variante del **narrador con el personaje** es el *llamado estilo epistolar*. En la narración por cartas, naturalmente el punto de vista es de quien la escribe. En *Drácula*, de Bram Stoker, la primera parte es de este tipo. El cuento “Querida mamá”, de Hebe Uhart, por ejemplo, asume esta forma.

Y dentro del género epistolar podemos encontrar, también, la **narración estereoscópica** descrita en **NB 2**, como es el caso de *Las relaciones peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos, donde la historia se conoce a través del cruce de cartas de diferentes personajes.

Vemos ahora el siguiente texto de Hemingway:<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ernest HEMINGWAY, “Los asesinos”, en <http://www.apocatastasis.com/index.php#lit>

(12) La puerta del restaurante de Henry se abrió y entraron dos hombres que se sentaron al mostrador.

—¿Qué van a pedir? —les preguntó George.

—No sé —dijo uno de ellos—. ¿Tú qué tienes ganas de comer, Al?

—Qué sé yo —respondió Al—, no sé.

Afuera estaba oscureciendo. Las luces de la calle entraban por la ventana. Los dos hombres leían el menú. Desde el otro extremo del mostrador, Nick Adams, quien había estado conversando con George cuando ellos entraron, los observaba.

—Yo voy a pedir costillitas de cerdo con salsa de manzanas y puré de papas —dijo el primero.

—Todavía no está listo.

—¿Entonces por qué carajo lo pones en la carta?

—Esa es la cena —le explicó George—. Puede pedirse a partir de las seis.

George miró el reloj en la pared de atrás del mostrador.

—Son las cinco.

Aquí, el narrador sólo registra datos sensibles, apenas da información espacial, indica acciones de personajes y se limita a acotar quién habla. No sabemos nada de ellos, sólo sus nombres y lo que dicen. Tampoco hay la menor apreciación —juicios, sensaciones, emociones, datos biográficos— por parte de ese narrador.

Del mismo Hemingway es el próximo fragmento: <sup>15</sup>

(13) El viento cálido empujaba contra la mesa la cortina de cuentas.

—La cerveza está buena y fresca —dijo el hombre.

—Es preciosa —dijo la muchacha.

---

<sup>15</sup> E. HEMINGWAY, "Colinas como elefantes blancos", en

[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/colinas\\_como\\_elefantes\\_blanco.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/colinas_como_elefantes_blanco.htm)

Casa de Letras - [www.casadeletras.com.ar](http://www.casadeletras.com.ar) - [info@casadeletras.com.ar](mailto:info@casadeletras.com.ar) - Tel (54 11) 5352-3355

Material exclusivo de la Escuela de Escritura Online - Todos los derechos reservados.

—En realidad se trata de una operación muy sencilla, Jig —dijo el hombre—.  
En realidad no es una operación.  
La muchacha miró el piso donde descansaban las patas de la mesa.  
—Yo sé que no te va a afectar, Jig. En realidad no es nada. Sólo es para que  
entre el aire.  
La muchacha no dijo nada.  
—Yo iré contigo y estaré contigo todo el tiempo. Sólo dejan que entre el aire y  
luego todo es perfectamente natural.

En él, vemos el mismo procedimiento que en el anterior, pero más acentuado: sus personajes son el hombre y la muchacha, el narrador ni siquiera usa los nombres, cosa que sí hace el narrador de *Los asesinos*, lo que de cierto modo indica un conocimiento previo, por ínfimo que sea. Así ha sido a lo largo de todo el cuento y recién ahora (*se trata de una operación muy sencilla, Jig*) nos enteramos de que ella se llama Jig porque así se dirige a ella el hombre. Pero el narrador siempre se referirá a ella como la muchacha. Otra cuestión a destacar es que, cuando el hombre habla de la operación, entendemos que Jig sabe muy bien de qué está hablando, pero nosotros no sabemos a qué se refiere y el narrador no da muestras tampoco de saberlo ni lo hará en todo el relato.

La percepción de la escena es parecida a la que se ve en (11), pero ahí se trataba de lo que veía Rogelio, un personaje. En cambio acá, en (12) y más acentuadamente en (13), el narrador ya no ofrece ninguna clase de omnisciencia y ni siquiera se sitúa en la perspectiva de alguno de sus personajes.

(14) Cairo se chupó los labios y empezó a restregar una mano contra la otra. Tanto ella como Cairo, así como Gutman y el muchacho, respiraban anhelosamente. El ambiente de la habitación estaba frío y el aire espeso y lleno de humo de tabaco.

Gutman dejó el pájaro en la mesa y rebuscó algo apresuradamente en los bolsillos.

—Este es el halcón —dijo—, pero más vale estar seguros.

El sudor brillaba en sus redondos carrillos. Al sacar del bolsillo una navaja de oro y abrirla le temblaban los dedos.

Cairo y la muchacha estaban junto a él, uno a cada lado. Spade permaneció algo más allá, colocado de manera que le fuera posible mirarlos a los tres y también al muchacho.

Gutman puso cabeza abajo al pájaro y raspó una esquina de su pedestal con la navaja. Arrancó rizos de esmalte delicados y diminutos, y debajo apareció un metal ennegrecido. La navaja mordió en el metal y cortó una viruta delgada y corva. Tanto la parte interior de la viruta como la pequeña superficie plana que el corte había dejado al aire presentaban el color gris suave del plomo.

Silbó el aire por entre los dientes de Gutman. La sangre le subió al rostro, dejándolo turgente. Dio la vuelta al pájaro y le raspó la cabeza con la navaja. También allí el cortaplumas dejó plomo a la vista. Gutman soltó la navaja y la estatuilla sobre la mesa de golpe y se volvió para quedar frente a Spade:

—Es una falsificación —dijo, con voz ronca.

La expresión de Spade se había vuelto sombría. Inclino la cabeza lentamente, pero el movimiento que hizo su mano para hacer presa en la muñeca de la muchacha no fue lento. La atrajo hacia él, le agarró la barbilla con la otra mano y le levantó la cara bruscamente.<sup>16</sup>

Acá estamos frente a una escena de pequeñas acciones y diálogos desarrollados en un clima de tensión, ansiedad y nervios. Véase, sin embargo, que el narrador se limita a describir visualmente las expresiones en las caras de los protagonistas, gestos como *Cairo se chupó los labios y empezó a restregar una mano contra la otra* y *La muchacha tenía el*

---

<sup>16</sup> Dashiell HAMMETT, *El halcón maltés*. Barcelona, Alianza, 1969.

*labio inferior entre los dientes, o respiraban anhelosamente, o bien le temblaban los dedos, o Silbó el aire por entre los dientes; pero también reacciones: El sudor brillaba en sus redondos carrillos, o La sangre le subió al rostro, dejándolo turgente, y La expresión de Spade se había vuelto sombría.*

Este tipo de narrador, que sólo parece registrar lo que tiene frente a sí y no dice nada de los personajes que no sea sensiblemente perceptible, es el menos frecuente. Está por afuera de los personajes, sabe menos que ellos acerca del mundo narrado y se lo suele llamar **narrador por afuera de los personajes**, o **narrador cámara** porque como tal nos cuenta.

En resumen, podemos caracterizar al narrador según su modo de percibir el mundo narrado y lo que sabe de él, en relación a lo que saben sus personajes, mediante el siguiente cuadro.

TIPO	RELACIÓN NARRADOR- PERSONAJE	CARACTERÍSTICAS
<b>Narrador omnisciente</b>	N > P	El narrador lo sabe todo acerca del mundo y sus personajes, puede incursionar en el interior de ellos hasta en lo que no saben de sí mismos. Puede narrar lo que pasa en diferentes lugares y en diferentes tiempos, anticipar hechos o retrotraerse a tiempos anteriores.
<b>Narrador con el personaje</b>	N = P	El narrador percibe el mundo desde la perspectiva de uno de sus personajes. Puede incluso ver su interioridad. Nada de lo que explique o cuente es inexplicable o incontable por el personaje

		que focaliza.
<b>Narrador por afuera del personaje o narrador cámara</b>	N < P	El narrador sabe menos que los personajes. Percibe el mundo sensible y sólo eso. Nada sabe de su pasado, nada del interior de los personajes.

Formulada esta clasificación, es imprescindible aclarar que, en tanto tal, es una abstracción, estereotipos de narradores que es difícil encontrar en estado puro. En primer lugar observamos que dentro de cada tipología hay diversos grados y matices. El **narrador omnisciente** de la novela del siglo XIX suele ser de una enorme omnisciencia, como se vio en el ejemplo de Stendhal (3), alcanza zonas del personaje que el propio personaje ignora; en cambio, en Keegan (5) el pasaje era, si bien evidente, más cauteloso. Por otra parte, tanto en (5) como en (4), de Saki, se muestra capaz de entrar en animales y traducir sus emociones y “pensamientos”.

También vimos variaciones en los otros tipos de narradores. Pero veamos el siguiente ejemplo de Saer:<sup>17</sup>

(15) El viejo recibe el mate pero no lo vuelve a llenar; lo conserva vacío en la mano y mantiene la cabeza erguida y los ojos entrecerrados, en actitud pensativa. También la vieja, sentada enfrente de él, ha quedado inmóvil otra vez con las manos sobre la superficie gris de la mesa, las manos que emergen de las mangas azules de su viejo vestido descolorido. Wenceslao los abarca con la mirada y percibe **sin advertirlo** el contraste de su rígida inmovilidad con los movimientos rápidos de Rogelio secándose las manos en su pantalón y el giro brusco de Rosa en dirección a la casa...

<sup>17</sup> J. J. SAER, *op. cit.*

La primera impresión que tenemos es que se trata de un **narrador cámara**, la secuencia de los dos viejos parece narrada en esa perspectiva: **i. *El viejo recibe el mate pero no lo vuelve a llenar; lo conserva vacío en la mano y mantiene la cabeza erguida y los ojos entrecerrados, en actitud pensativa. También la vieja, sentada enfrente de él, ha quedado inmóvil otra vez con las manos sobre la superficie gris de la mesa, las manos que emergen de las mangas azules de su viejo vestido descolorido.*** Pero a continuación se sitúa en el punto de vista de Wenceslao: **ii. *Wenceslao los abarca con la mirada y percibe...***, en una típica introducción a un **narrador con el personaje**. Y, no obstante, la siguiente aclaración, **iii. *sin advertirlo***, indicaría la presencia de un **narrador omnisciente** ya que se muestra capaz de decir lo que percibe sin darse cuenta Wenceslao.

Por otra parte, a la percepción de Rogelio en (11) <sup>18</sup> la caracterizamos –y así es– como la de un típico **narrador con el personaje**, pero el modo en que Rogelio percibe es identificable con el **narrador cámara**. Por último, en la escena del ejemplo (5) en donde se va de la percepción del perro Judge a la de Martha, perfectamente podríamos ver el procedimiento de la **narración estereoscópica**, descrito en **NB 2**.

Quiere decir, entonces, que se trata de tendencias, de efectos generales más bien. Cuando decimos que en *El limonero real* <sup>19</sup> el narrador es, por ejemplo, **un narrador con el personaje**, estamos señalando un predominio de este tipo. Lo importante, en todo caso, es que en los momentos en que un tipo de narrador distinto irrumpe lo haga funcionalmente y que su irrupción no sea flagrante. Ese narrador de *El limonero real* que predominantemente percibe los hechos desde el personaje Wenceslao, puede, de pronto, sí, manifestarse omnisciente como en (15), pero es un momento mínimo, tan mínimo que esa “transgresión” pasa casi desapercibida.

---

<sup>18</sup> J. J. SAER, *op. cit.*

<sup>19</sup> J. J. SAER, *op. cit.*

## 1. 2. La *distancia* del narrador

El narrador, podemos inferir de lo dicho hasta acá, es un mediador entre la historia y el lector: no percibimos el mundo narrado de primera mano, sino a través del narrador que se interpone.

Veamos el siguiente ejemplo:

(16) [...] el lunes 28 de abril todo cambió. Llegamos a casa, encendimos el *playback* y, como siempre, esperamos la salvación. Justo después del mensaje de un estudioso de Texas apareció la voz. Era una voz de mujer, sonriente y aliviada, como de quien se ha liberado de una carga pertinaz.<sup>20</sup>

Las acciones se suceden escuetamente: llegar a casa, encender el contestador y escuchar, ningún detalle –salvo la también escueta mención del mensaje previo–; sí, en cambio, leemos las características de esa voz: “sonriente y aliviada, como de quien se ha liberado de una carga pertinaz”, pero debemos notar que obedecen a una impresión y a una evaluación de la narradora.

Otra cosa muy distinta sucede en el próximo ejemplo, extraído de un cuento de Fontanarrosa:<sup>21</sup>

(17) —¿Toma blanco, jefe? —ofreció Pepe, acercándole un vaso.  
—Bueno, bueno, un poco.  
—¿Viene del partido? —consultó el Colorado. El hombre lo miró con extrañeza.  
—¿Qué partido?

---

<sup>20</sup> Liliana HEKER, “Contestador”, en *Cuentos argentinos (una antología)*, Madrid, Siruela, 2004 (compilación de Eduardo HOJMAN).

<sup>21</sup> Roberto FONTANARROSA, “Un hecho curioso”, en *Nada del otro mundo y otros cuentos*, Bs. As., Ediciones de la Flor, 1998.

—Ah... no. No —se excusó el Colorado.— Creí que venía del partido.

—No.

—¿No le gusta el fútbol? —inquirió Pepe.

—¿El fútbol? —preguntó el nombre, inquieto. Y daba la sensación de que era la primera vez en su vida que escuchaba esa palabra. Ramón y el Negro también lo miraron.

—¿Usted es de por acá? —ahora el Colorado cambiaba el ángulo de la conversación. El hombre lo miró con particular interés.

—No —dijo—. No —y se quedó en silencio. El Negro apuró el trago que tenía en la boca y, cuando el tipo no miraba, levantó las cejas hacia Ramón como diciendo: “¿Qué le vamos a hacer?”.

Se presenta un diálogo entre los personajes al que asistimos con algunas acotaciones del narrador, pero en general se crea el efecto de que no existe casi mediación alguna, sino que lo observamos de manera directa.

Ambos fragmentos, el (16) y el (17) constituyen ejemplos de lo que tradicionalmente llamamos **narrar** y **mostrar**, o **resumen** y **escena**.

La distancia con los hechos en (16), donde es mayor la intervención del narrador, resulta fuerte; no ocurre así en (17), acá el narrador parece casi desaparecer para que el mundo de hechos y personajes pase a un primer plano.

Entre lo que llamamos **narrar** o **resumen** (16) y lo que llamamos **mostrar** o **escena** (17), existen grados de mediación de ese narrador: si comparamos (17) con el ejemplo (13), de Hemingway, vemos dos casos semejantes. En seguida podemos notar, sin embargo, que en (17) la intervención del narrador es mayor: en *Y daba la sensación de que era la primera vez en su vida que escuchaba esa palabra*, o en *levantó las cejas hacia Ramón como diciendo: “¿Qué le vamos a hacer?”* vemos las impresiones y las opciones del narrador. También interviene en (13):

(13) El viento cálido empujaba contra la mesa la cortina de cuentas.

—La cerveza está buena y fresca —dijo el hombre.

—Es preciosa —dijo la muchacha.

—En realidad se trata de una operación muy sencilla, Jig —dijo el hombre—.

En realidad no es una operación.

La muchacha miró el piso donde descansaban las patas de la mesa.

—Yo sé que no te va a afectar, Jig. En realidad no es nada. Sólo es para que entre el aire.

La muchacha no dijo nada.

—Yo iré contigo y estaré contigo todo el tiempo. Sólo dejan que entre el aire y luego todo es perfectamente natural.

Pero ahora se trata apenas de acotaciones mínimas (*dijo la muchacha / dijo el hombre*) y de indicaciones objetivas de la circunstancia en que se desarrolla la escena (como *El viento cálido empujaba contra la mesa la cortina de cuentas* o *La muchacha miró el piso donde descansaban las patas de la mesa*), o del silencio de la muchacha (*La muchacha no dijo nada*). El narrador desaparece, podríamos decir, tomado por los hechos.

En el siguiente fragmento de *La traición de Rita Hayworth*,<sup>22</sup> se avanza aún más en dirección a la escena pura:

(18) —El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel.

—Me dio más trabajo este mantel que el juego de carpetas, que son ocho pares... si pagaran mejor las labores me convendría tomar una sirvienta con cama y dedicar más tiempo a labores, una vez hecha la clientela ¿no te parece?

—Las labores parece que no cansaran pero después de unas horas se siente la espalda que está un poco dolorida.

---

<sup>22</sup> Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Bs. As., Jorge Álvarez, 1968.

—Pero Mita quiere que le haga un cubrecama para la camita del nene, con colores vivos porque tiene poca luz en los dormitorios. Son tres piezas seguidas que dan las tres a un jol con ventanales todos tapados con una tela de toldo que se puede correr.

—Si yo tuviera más tiempo, me haría un cubrecama. ¿Sabés qué es lo que más cansa? Escribir a máquina sobre una mesa alta como la que tengo en la oficina.

—Si yo viviera en esta casa, me sentaría al lado de esta ventana el rato que pudiera dedicarle al cubrecama de Mita, por la luz.

Aquí, el narrador ha desaparecido por completo,<sup>23</sup> nos quedamos solos frente a los personajes, sin la asistencia —la mediación— de la voz narradora y se ahonda el efecto de inmediatez.

(19) Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase: *mens sana in corpore sano*, decía el Hermano Agustín, ¿ya veíamos?, se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios, que siguiéramos su ejemplo. ¿Cómo has hecho?, le decía Lalo, ¿de dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo? Y él: lo había entrenado su primo el Chispas y su padre lo llevaba al Estadio todos los domingos y ahí, viendo a los craks, les aprendía los trucos ¿captábamos? Se había pasado los tres meses sin ir a las matinés ni a las playas, sólo viendo y jugando fútbol mañana y tarde, toquen esas pantorrillas, ¿no se habían puesto duras? Si, ha mejorado mucho, le decía Choto al Hermano Lucio, de veras, y Lalo es un delantero ágil y trabajador, y Chingolo qué bien organizaba el ataque y,

---

<sup>23</sup> En realidad, lo que ha desaparecido es su voz, pero no exactamente el narrador, como veremos más adelante, en la

sobre todo, no perdía la moral, y Mañuco ¿vio cómo baja hasta el arco a buscar pelota cuando el enemigo va dominando?, Hermano Lucio hay que meterlo al equipo.<sup>24</sup>

En este fragmento vemos la presencia del narrador pero de pronto aparecen otras voces, las de los personajes, a veces con la acotación del narrador y a veces sin ella. En todo caso, con o sin su intervención, los parlamentos de cada personaje están todos en el mismo párrafo y no los precede el guión que se usa habitualmente para indicar que habla un personaje.

i. Intervención clásica del narrador, que introduce una situación: *Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase.*

ii. Habla un personaje a continuación de i., pero, como en todo el fragmento, ni se cambia de párrafo ni se antepone el guión; sólo los dos puntos presentan la voz, pero acompaña sus palabras una acotación clásica: *(en la selección de la clase:) mens sana in corpore sano, decía el Hermano Agustín.*

iii. Se continúa con el parlamento del Hermano Agustín, pero ahora está fusionado con la voz del narrador: *¿ya veíamos?*<sup>25</sup>

iv. Sigue hablando el Hermano Agustín y es nuevamente su voz: *se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios.*

v. Por último, siempre es la voz del mismo personaje, pero ahora resumida por el narrador; no sabemos si son las palabras exactas que dijo el Hermano Agustín, sino que el narrador lo cita en las suyas: *que siguiéramos su ejemplo.*<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Mario VARGAS LLOSA, "Los cachorros", en *Los jefes*, edición digital.

<sup>25</sup> Se trata, como veremos en la **Unidad Temática 4**, del **estilo indirecto libre**.

<sup>26</sup> Este caso también se verá en la **Unidad Temática 4** como **estilo indirecto**.

vi. De inmediato, habla otro personaje y sus palabras son acotadas por el narrador de forma convencional (como se indica en negrita): *¿Cómo has hecho?, **le decía Lalo**, ¿de dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo?*

vii. Después, se vuelve a esa fusión de la voz del narrador con la del personaje, como en iii, pero la acotación del narrador prescinde del verbo: ***Y él:** lo había entrenado su primo el Chispas y su padre lo llevaba al Estadio todos los domingos y ahí, viendo a los craks, les aprendía los trucos.* La acotación tradicional sería “Y él decía”.

viii. Por último remata las palabras de este personaje nuevamente bajo esa forma en que se funden narrador y personaje: *¿veíamos?*

En suma, este fragmento de Vargas Llosa –y todo el relato, en realidad– ofrece variantes muy alejadas de lo convencional, combina las diversas formas de que se vale el narrador para hacer hablar a los personajes y mediante esa variación va dando a la escena enorme vivacidad. Aunque el narrador no se ausente, el hecho de que todo esté en el mismo párrafo, y sin guiones que indiquen la palabra del personaje y saltando de párrafo, le confiere al texto una continuidad dinámica en la no parecen mediar las fórmulas que distinguirían las voces de unos y otros.

Hasta aquí, hemos examinado ejemplos de lo que es **mostrar**, pero sólo en casos en que la protagonista es la palabra de los personajes, ya que se trata de los más evidentes: la sustancia de este tipo de escenas es la palabra y la sustancia del relato es la palabra. Imagínese, en cambio, cómo se representa una escena que no está compuesta por palabras sino por acciones; en ese caso se trata de “traducir” una sustancia –hechos, acciones, cualidades– a otra: la palabra. Aquí, es más difícil que ese narrador desaparezca, como lo hace en el fragmento de Puig (18).

(20) Si sobre ella hubiera caído en ese momento un helado, no se habría derretido.

Esto dice Marlowe, el narrador de *El largo adiós*,<sup>27</sup> a propósito de una mujer que acaba de actuar con mucha frialdad. La frase, si bien remata una escena, no es en sí misma una escena, sino una observación del narrador. Sin embargo, si hubiese dicho “reaccionó con enorme frialdad” no tendríamos una percepción tan directa del carácter de su acción, aceptaríamos simplemente la apreciación del narrador, pero la representación del rasgo por vía de la comparación reduce la distancia, sin dejar de ser una opinión.

Pero también puede tratarse de alguna cualidad más “objetiva”, si, por ejemplo, un narrador nos dijera “tuvo que agacharse para pasar por la puerta”, estaría mostrándonos la altura de un personaje, en lugar de decirnos que “era muy alto”. Este tipo de recursos es usual en la caracterización de personajes: la *representación* de un rasgo, la cualidad puesta en acción o a prueba, mostrarla en vez de enunciarla.

En otra novela de Chandler,<sup>28</sup> Marlowe entra en una habitación y dice, en su carácter de narrador, que había en ella tantos almohadones como para rellenar un elefante, con lo cual representa muy bien el tamaño del lugar.

En suma, la representación pone ante nuestros ojos un acto o un estado, nos lo “muestra” y nosotros, los lectores, realizamos internamente la operación de “narrar”.

En el siguiente ejemplo, no se trata de representar una cualidad sino de mostrarnos una escena en la que no hay diálogo:

(21) Va cortando, sobre la tabla, sin apuro, rodajas de salami. Cuando ha cubierto casi toda la superficie del plato blanco de rodajas rojizas, lo pone en el centro de la mesa junto al pan y los vasos. Saca de la heladera una botella de vino tinto llena todavía hasta la mitad y la deja entre los dos vasos. Sin moverse en lo más mínimo, sin ni siquiera pestañear, el Ladeado está observándolo cuando se sienta. Para darle coraje, el Gato se sirve una rodaja de salami. El Ladeado se

---

<sup>27</sup> Raymond CHANDLER, *El largo adiós*. Bs. As., Compañía General Fabril Editora, 1962.

<sup>28</sup> Raymond CHANDLER, *La ventana siniestra*, Bs. As., Compañía General Fabril Editora, s/f.

decide por fin, y con dos dedos en los que aparecerá, debido a la grasa, un brillo ligero, se sirve la primera. La pela con lentitud y cuidado y se la lleva a la boca.<sup>29</sup>

Estamos ante una escena que, en sí, tomaríamos como estática, en la que además no parece ocurrir nada trascendente, narrativamente hablando. Sin embargo, hay una gran cantidad de pequeños hechos descritos con detalle, como el cortado del salami y la colocación de las rodajas en el plato, el llenado de los vasos, el llevarse una rodaja a la boca. El narrador parece haber desaparecido, en términos de fórmulas, pronombres, apreciaciones o juicios que aludan a su presencia y nos encontramos capturados por la mirada. Esa pura mirada de acciones desmenuzadas en detalles más pequeños (*con dos dedos en los que aparecerá, debido a la grasa, un brillo ligero, se sirve la primera*) y la aparente ausencia del narrador reducen enormemente la distancia, la mediación, y nos **muestra** más que contarnos. No obstante, puede pasar inadvertido que en ese micromundo exhibido como con una lupa no hay una distribución homogénea, por decirlo así, del detalle; por ejemplo, en *saca de la heladera una botella de vino* se muestra de un modo más general esa acción –se resume– y no la beneficia con la descripción de los pequeños actos que la componen –v. gr.: “se levanta y da tres pasos hasta la heladera blanca y con algunas manchas de óxido en el borde inferior, la abre con la mano derecha de un tirón y estira la izquierda para sacar una botella”–; tampoco, en rigor, dedica a los otros hechos la atención que sí dedica al momento en que el Ladeado se sirve.

Naturalmente, no podemos saber cuál es la intención de esa “irregularidad” por la que no todo está presentado con el mismo acercamiento, pero sí hablar del efecto que produce. Los dos personajes están sentados frente al plato de salami y los vasos, en una escena que caracterizamos como estática; el hipotético desarrollo de la secuencia “levantarse-abrir la heladera-sacar la botella” que antes postulamos rompería ese efecto estático, irrumpiría en ella una textura de grandes movimientos en la textura de los movimientos mínimos. Además se rompería el foco de atención que está centrado en el

---

<sup>29</sup> Juan José SAER, *Nadie nada nunca*, Bs. As., Seix Barral, 2012.

plato y los vasos: obsérvese que hay una graduación en el detalle hasta culminar en los dedos del Ladeado, como si se tratara de una cámara con un zoom. Incluso, esa “cámara” –de hecho, es lo que antes llamamos un **narrador cámara**– empieza por observar las manos del Gato, cortando y colocando el salami en el plato, sigue, tras sacar el vino de la heladera, con el llenado de los vasos, luego el Gato se sirve y entonces aparecen los dedos del Ladeado y el trayecto de la mano hasta su boca. La mirada deriva por esa secuencia y hace de ella su foco de atención. El “resumen” que es –en relación al resto– *Saca de la heladera una botella* permite mantener ese foco.

Con clara impertinencia, pero con fines ilustrativos, se puede decir que perfectamente esta escena sería resumible –obviando el proyecto narrativo de Saer– en pocas palabras, incluso colocable como transición de una escena a otra –“luego de compartir unos salamines y una botella de vino”–; más todavía, en la propia novela lo encontramos **narrado** más que **mostrado**:

(22) Saco, de la heladera, el salami, el pan de la bolsa. El Ladeado sigue, mientras habla, mis movimientos.

Así aparece repetida la misma escena unas páginas más adelante, esta vez en primera persona y reducida a unas pocas palabras.

En el siguiente ejemplo, veremos también esa alternancia entre narrar y mostrar:

(23) Desechó el subte y caminó con paso rápido hasta Retiro. En la estación Lisandro de la Torre ya había decidido deshacerse de los bombones: los escondería en el ropero de su estudio o los tiraría a la basura. Qué importaban ahora. Ensayó varias veces un breve diálogo con Fernando, pero siempre comenzaba por aquellos vocativos previsibles: *mi amor, preciosa, linda*. ¿Por qué no se le había ocurrido a él inventarle un nombre? No era tan complicado, después todo.

---

Cabizbaja abandonó el andén y, una vez en la calle, su mirada se topó con el letrero del viejo bar que quedaba en la esquina de la estación de Belgrano C.<sup>30</sup>

Aquí vemos una figura que sería el colmo del resumen y, como se comprenderá, más que frecuente en el relato y en cualquier discurso: la elipsis, que consiste en un salto narrativo, una parte de la secuencia se omite, ya sea porque el lector la repone con facilidad, ya sea por otros motivos, como puede ser la intriga, el suspenso. En este fragmento de Rabih, observamos:

i. ... *caminó con paso rápido hasta Retiro. En la estación Lisandro de la Torre...* nos muestra a la protagonista del cuento de camino a la estación Retiro y de inmediato está en la siguiente, Lisandro de la Torre.

ii. ... *abandonó el andén y, una vez en la calle, su mirada se topó con el letrero del viejo bar que quedaba en la esquina de la estación de Belgrano C,* entre esta secuencia y la i. están las deliberaciones y decisiones de la protagonista, y de pronto ya hemos abandonado el tren en la estación siguiente a Lisandro de la Torre.

Son evidentes las *elipsis*, se reponen sin dificultades los pasos intermedios –llegar a Retiro-subir al tren-llegar a Lisandro de la Torre en i, y llegar a Belgrano-bajarse del tren en la ii– y, por otra parte, nada aportan ni su omisión ni su mención. Sí aportan, en cambio, esas elipsis a la velocidad con que avanza el relato.

Agreguemos algo que resultará evidente de cualquier forma: si tomamos la escena de Saer descrita en (21), destaquemos que su repetición en (22) no sólo se resume, también hay *elipsis*.

En el próximo ejemplo, de Ana Basualdo,<sup>31</sup> vemos claramente el modo en que se narra más que se muestra:

---

<sup>30</sup> Andrea RABIH, “Fresias”, en *Cera negra*, Bs. As., Simurg, 2000.

<sup>31</sup> Ana BASUALDO, “Oldsmobile 1962”, en *Cuentos argentinos (una antología)*, Madrid, Siruela, 2004.

(24) Los regalos prometidos no llegaban nunca; en cambio, le entregaba otros, que desaparecían de la noche a la mañana. Cuando cumplió cinco años le había prometido uno que, a los catorce, todavía la intrigaba. “Mañana te voy a traer un correverá, con las pata coloradas y que nunca lo verás”, le había dicho. Al día siguiente lo había esperado en la vereda imaginando cachorros de tigre...

Acá se ve claro lo que es **narrar**: hechos indicados en pocas palabras, que no “vemos” sino que se resumen, sin que se rescate la singularidad propia de cada uno, cómo fue, qué detalles los distinguen, como sí ocurriría en la escena, idas y vueltas en el tiempo, con lo que se logra un gran avance en la narración.

La narración en general suele tener un ritmo, un tempo, y éste reside, precisamente, en la manera en que el narrador va variando la distancia y así la velocidad a la que avanza la historia. La tendencia actual es a limitar la intervención del narrador y, como resultado, a ampliar la necesaria intervención del lector. Sea como sea, siempre la elección de la distancia dependerá de los efectos que quieran lograrse: la reducción de la distancia que proporciona el **mostrar** tiene como efecto una mayor vivacidad del relato pero también el avance es más lento; la mayor distancia del narrar le da más velocidad pero es cierto que la figura del narrador toma el primer plano y debemos confiar en su palabra, que a veces generaliza de un modo que apenas podemos quedarnos, con actos de los que se nos escatiman los detalles, es decir la peculiaridad, lo que de único tienen.