

ALCANCES EN TORNO A LA PROBLEMATICA DEL NARRADOR

Prof. Enrique Margery Peña

Preliminares

“La técnica del arte narrativo —señala Wolfgang Kayser— se deriva de la situación inicial del “narrar”; existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos.”¹

Si bien la crítica tradicional —entendida como tal la anterior a la Primera Guerra Mundial— fijaba en su gran mayoría como estudio de la novela el acontecimiento, y, dentro de su ámbito los temas, personajes y la textura de ideas que la obra ofrecía, no es menos cierto que desde el nacimiento de la novela moderna los propios creadores plantearon a menudo ya la afirmación o el cuestionamiento de los diferentes procedimientos expresivos para referir los acontecimientos del relato. No es difícil comprobar al respecto que sus posiciones se asocian al anhelo de lograr la mayor verosimilitud o “ilusión de realidad”, como lo señalara Henry James, en el marco de su creación.

El propio Balzac, refiriéndose a su novela *Illusions perdues* (1837), anotaba: “En muchos fragmentos de su obra, el autor ha creado un personaje que relata en su nombre (...) El “yo” sondea el corazón humano tan profundamente como el estilo epistolar...”.² El propósito de lograr la “ilusión de realidad” es la motivación que sustenta el *dogme de l'impassibilité* enunciado más tarde por Flaubert y el que más tarde habrá de orientar tanto la creación como las agudas interpretaciones de Maupassant en las últimas décadas del siglo pasado.

No obstante, no siempre los grandes creadores plasmaron en escritos teóricos sus procedimientos narrativos. Es dable ver aún en el siglo XVIII casos como los de Fielding (*Tom*

Jones—1749); Laurence Sterne (*Tristram Shandy*—1759) y Wieland (*Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba*—1764), en que estas preocupaciones quedaron implícitas en la arquitectura misma de sus creaciones y que como tales son objeto de análisis hasta nuestros días.

Las posturas y afirmaciones de los autores decimonónicos, ocasionalmente encauzadas en debates teóricos, hubieron de cobrar una nueva dimensión al concluir la Guerra. Por entonces las teorías científicas en boga y el aporte del cine, al mismo tiempo de posibilitar el uso de nuevas técnicas, instrumentalizaron a la crítica tanto para determinar como para calificar las nuevas formas que, como en el caso del monólogo interior (*Ulysses*—1922) o de la novela dentro de la novela (*Les Faux-Monnayeurs*—1925) planteaban enormes posibilidades de análisis.

De este modo la obra del formalismo y después del estructuralismo, en sus numerosas formas, a la luz del análisis fenomenológico y del aporte de las ciencias lingüísticas, habría de llegar a la concepción de la obra como una estructura immanente, planteándose por ende la tarea de proceder a un examen descriptivo y valorativo de los elementos configurantes de la identidad del relato. Bajo estos criterios, los procedimientos narrativos se habrían de situar a partir de la entidad ficticia que desde el interior de la obra percibía, ordenaba y refería el acontecer.

Por otra parte, es indudable que al encontrarse hoy la novela “comprometida en la multiplicidad de los niveles artísticos que caracteriza a nuestra civilización”, según la visión de Albères³, tales procedimientos, conllevando a la figura del narrador, han adquirido una extraordinaria dimensión de complejidad. En esta perspectiva es donde se ordenan los estudios, crite-

rios y las encontradas posiciones que su problemática suscita.

Es fundamentalmente en el marco mostrativo de estos aspectos donde es necesario situar los alcances que se ofrecen a continuación. Estos, en la modestia de su profundidad y extensión, tropiezan desde su partida —como cualquier trabajo de una mayor ambición teórica— con una dificultad consubstancial, cual es la real imposibilidad de abstraer tanto la identidad como las modalidades del hablante básico, del paradigma de elementos que en su conjunto le otorgan a la obra su sentido estructural y su entidad estética.

La figura del narrador

Muchas de las obras que se plantean la problemática del narrador ya como objeto de su propio estudio o como formulación metodológica para el análisis de determinadas obras narrativas, se abren haciendo una referencia al citado esquema de Wolfgang Kayser en el que la figura del hablante básico emerge como intermediaria entre el acontecimiento relatado y el público en su papel de destinatario.

No obstante, el esquema kayseriano —de acuerdo a lo demostrado por Martínez Bonati⁴— debe ser entendido en el marco de una situación imaginaria, inmanente a la estructura de la obra y que, en concordancia con los postulados críticos vigentes, sólo puede tener con la realidad en la que se inserta —como mundo de lenguaje que es— una relación indirecta.⁵⁻⁶

De acuerdo a esto, el hablante básico queda taxativamente escindido de la figura del autor. Es ésta la idea de Roland Barthes cuando escribe: "... el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto perfectamente accesibles a un análisis semiológico."⁷ También en forma clara, y reiterando esta afirmación, señala el crítico argentino Noé Jftrik: "... el narrador es una convención, es quien comunica los dos ámbitos, el real y el imaginario; su diferencia con el autor consiste en que es él quien narra desde el interior del relato mientras que el autor escribe, realiza un trabajo, una actividad real..."⁸ Y aún para Tzvetan Todorov, el narrador ("sujeto de la enunciación que representa un libro") posee una imagen que se deja aprehender en un nivel apreciativo ("La descripción de cada parte de la historia lleva consigo su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esa apreciación, digámoslo desde ahora, no forma parte de nuestra experiencia in-

dividual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta").⁹

Sin embargo, en pro de una demostración equitativa de las posiciones con respecto a este problema, debemos hacer notar que cierto sector de la crítica, sin entrar a objetar esta separación entre autor y narrador, visualiza en esta distancia una entidad tangencial a las dos figuras. Martínez Bonati entra a distinguir concretamente en el cosmos de la obra "un autor empírico", "un autor ideal" y "el hablante ficticio". En lo referente al "autor ideal" señala: "... El autor se objetiva como espíritu creador en su obra: y sobre él como tal, como espíritu creador, puede hablarse con el solo documento de su creación poética, pues el autor como espíritu creador no es sino el espíritu que da origen a la obra —un momento, supremo, del ser concreto del autor— y no ese sujeto real en todas sus dimensiones vitales. El autor ideal, objetivado, no es, pues, ni hablante alguno de sus frases poéticas (ni hablante básico ni personaje) ni sencillamente el ser empírico del poeta."¹⁰ Este "autor ideal" de Martínez Bonati, perceptible en el ámbito óptico de la creación, encuentra su correspondencia en esa "óptica total" que el crítico chileno reconoce como agente de las dimensiones estéticas (lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc) o cualidades metafísicas que envuelven toda la situación comunicativa imaginaria que la obra traduce.¹¹

En una fijación más concreta y con referencia al plano de lo expresado, Wayne C. Booth habla del "autor implícito" ("the author's second self"), que como un segundo "yo" del autor, es, no obstante, siempre distinto del hombre real. Para Booth este "autor implícito" está siempre presente en el relato, inmerso en ese coro de voces que, según la posición de este crítico, se da en toda obra narrativa.¹²

Tendiendo a la operatividad de los elementos inmanentes a la estructura narrativa, debemos rechazar la idea de que el narrador corresponda a la figura del autor. Este, como entidad tangible, está como nosotros fuera del mundo narrativo. Dado el caso —como es casi imperativo que suceda— que el propio autor leyese la obra, percibiría, como cualquiera, a esta figura cuya existencia no va más allá del texto mismo y cuya íntima realidad es inherente a los signos por medio de los cuales se nos entrega toda obra literaria.

Enmarcada de este modo la figura del hablante básico, se impone la necesidad de reseñar dos relaciones que en forma obvia se le imponen en el esquema situacional de la obra: a-

quella que se establece entre su entidad y los acontecimientos que refiere y la que ostenta con el destinatario de su relato.

En cuanto a la primera es necesario partir considerando que al conllevar toda ficción en sí, la existencia de un narrador y de los acontecimientos que éste refiere, se configura una relación que ha de adquirir diferentes formas según la visión —y en sí la ubicación— que el hablante básico tenga respecto de los hechos narrados. Es a esta relación a la que se le ha denominado “perspectiva”, “actitud narrativa”, “punto de vista”, “punto de hablada”, “modo narrativo” o simplemente “procedimiento”. Sin que exista entre estas denominaciones una diferencia que no sea la terminológica, cabe admitir que en general apuntan hacia la disposición y ubicación desde las cuales el material del relato es presentado.

Como es de suponer, esta relación suscita el agrupamiento de la crítica en dos actitudes, de acuerdo a reconocer o no la independencia del relato con respecto a la figura que lo refiere. Así por ejemplo Martínez Bonati considera que, surgidos en forma inherente de una misma creación que es la obra, tanto el hablante (lo expresado inmanente), como el objeto (lo representado inmanente) son dos términos implícitos generados por el lenguaje imaginario.¹³ Frente a esta concepción Todorov manifiesta explícitamente la subordinación de lo narrado a la figura del narrador: “Es él [el narrador] quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción “objetiva”.¹⁴

Estas divergencias devienen en encontradas y rotundas oposiciones en relación al análisis concreto. Se plantea entonces la pertinencia o no del examen de la perspectiva como apertura de la comprensión técnica del relato. Ya en 1921, Percy Lubbock, basándose en las concepciones de Henry James, consideraba que “The whole intricate question of method in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view — the question of the relation in which the narrator stands to the story”.¹⁵ Como él, muchos años más tarde, José María Castellet en *La hora del lector* nos hace presente que “... la única manera de penetrar a través de la técnica literaria, en el sentido de la novela de nuestros días, es precisamente la de abordar la investigación de los distintos puntos de vista narrativos que aquella nos ofrece”.¹⁶

Frente a estas consideraciones de la actitud narrativa como asunto primordial de la técnica literaria y de su preeminencia como apertura interpretativa, se alzan posiciones que impugnan esta sobrevaloración de la figura del hablante básico y por ende de su primacía en el análisis. El propio estudio de Lubbock suscitó una movida polémica en la que éste tuvo como especial contrafigura al novelista y crítico E. M. Forster. Este último, en una obra que ha llegado a ser clásica en la materia —*Aspects of the Novel*— sostuvo que el intrincado asunto del método no puede resolverse en fórmulas, sino en el poder del novelista para empujar al lector a aceptar lo que él dice (“... the power of the writer to bounce the reader into accepting what he says”).¹⁷ En la opinión de Forster han sido los críticos, en su afán de otorgarle a la novela sus propios problemas técnicos, los que han acentuado el del punto de vista que, por cierto, es específico de la forma novelística. Este crítico—novelista señala que a su entender, el punto de vista no alcanza en la novela la importancia que en ella tiene una adecuada mezcla de personajes, lo que es un problema al que también se ve enfrentado el dramaturgo (“... they feel it ought to have its own technical troubles before it can be accepted as an independent art; and since the problem of a point of view certainly is peculiar to the novel they have rather overstressed it. I do not myself think it is so important as a proper mixture of characters — a problem which the dramatist up against also...”).¹⁸

En concordancia con esta línea, Ramón Buckley en la *Introducción al problema formal* de su obra “Problemas formales en la novela española contemporánea”, señala específicamente: “... en cualquier caso, la “persona—punto de vista” tiene muy poco interés si no se la considera como un factor, entre muchos, que determinan la “presencia” o “ausencia” del autor en la obra (...). El factor de la “persona—punto de vista” considerado por sí solo puede incluso desorientar al crítico al analizar, y al autor al seleccionar su técnica de composición.” Más adelante el mismo crítico llama la atención en torno a que “... Sería interesante investigar las razones de esta excesiva atención al punto de vista “físico” (posicional únicamente) que le han concedido hasta ahora el crítico, el novelista y sobre todo, el novelista—crítico.”¹⁹

Sin embargo, postulada la inmanencia de la obra literaria y, dentro de la ficción, consolidada ya la figura del narrador, se hace casi imposible que el análisis entre éste y los acontecimientos referidos no constituya una apertura necesaria y operativamente eficaz en el proceso

interpretativo. Como lo postula N. Friedmann: si "... el problema del narrador no es otro que el transmitir adecuadamente su relato al lector (...), la elección de un punto de vista es en la literatura de ficción (es decir en la prosa novelesca) tan crucial, por lo menos, como lo es la elección del verso en la composición de un poema."²⁰ Concepción que lleva por otra parte a Todorov a considerar el acontecimiento en una dimensión mediatizada y por lo tanto de percepción indirecta por parte del lector. ("Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta.")²¹

Es natural que cualquiera conclusión sobre concepciones tan polarizadas deberá contemplar los variados aspectos que la propia práctica analítica se encarga de ofrecer. En este sentido se puede constatar que el examen del narrador, y con él el de las modalidades narrativas, ha llegado a constituirse en la llave maestra de ciertos estudios encuadrados en las teorías estructuralistas. No es de otra manera como se configura una visión tan rigurosa como la ofrecida en la *Historia de la Novela Hispanoamericana* de Cedomil Goic. No obstante, y desde otro ángulo, no encontramos desprovista de razón la interrogante que se formula Amorós: "Es el perspectivismo un bálsamo curalotodo?". A lo que se responde dicho crítico: "...No, naturalmente. Si es (...) una perspectiva más, para contemplar a la literatura que viene a añadirse, por ejemplo, a la psicología, la sociología, etc."²² En lo que a nosotros corresponde, consideramos que si bien la negativa inicial es acertada, el crítico español desenfoca el problema en su aseveración final, dado que el reconocimiento de las modalidades narrativas, aunque se postule como asunto medular, no prescinde (ni jamás podría hacerlo) del reconocimiento de otros niveles ni de la función que la perspectiva posee en el interior del relato en su relación con el resto de los elementos del mundo narrativo. Por otra parte, a nuestro juicio, el estudio de estas funciones y en sí de la figura del hablante básico, ha cobrado en la novela moderna cada vez más importancia en la medida en que los creadores contemporáneos plantean en forma consciente y desde el interior de la obra el proceso mismo de la percepción y de la construcción del relato.

La segunda relación dentro del modelo de la comunicación imaginaria inherente al texto, es la que se establece con el destinatario de los hechos referidos. Considerado éste por Martínez Bonati como la entidad que representa "lo apelado"²³ en tal esquema, su correlatividad

ficticia con respecto al hablante básico aparece claramente expuesta por el propio Kayser en su estudio *Origen y crisis de la novela moderna*, donde señala: "... de igual manera que el narrador no es idéntico con la figura biográfica captable del poeta, tampoco se puede confundir al lector con el poseedor de la novela, biográficamente determinable (...) Este lector no es el mismo que el aludido en la novela. (...) También este lector es un ser ficticio en el cual nosotros nos transformamos."²⁴ La misma idea es la que encontramos en Todorov cuando escribe: "La imagen del narrador no es una imagen solitaria: en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar "la imagen del lector". Evidentemente esta imagen tiene tan poco que ver con un lector concreto como la imagen del narrador con el verdadero autor."²⁵

La primera interrogante que impone el reconocimiento de esta figura ficticia radica en si sus posibles categorías modifican o no a la figura del hablante básico.²⁶ De hecho casi en forma apriorística surge una respuesta afirmativa, aunque en una perspectiva actual, y salvando las modalidades específicas de cada obra, debemos reconocer que en este sentido sólo operan para el destinatario las categorías de "interno y externo", vale decir si su figura corresponde a una entidad conocida del hablante básico —y como tal constituida como término consciente de su relato— o bien si la ausencia de esta condición implica que el narrador relata para un lector indeterminado.

En el primero de estos casos la relación se denota específicamente en el relato hasta el hecho de llegar a crear estructuras arquetípicas (novela epistolar, confesiones, novela picaresca, etc.)

En el segundo caso, es decir cuando la narración no se configura para un destinatario conocido, caben las posibilidades de que el narrador esté consciente de tal relación (lo que equivale que él a su vez se reconozca como narrador) y que este rasgo se plasme expresivamente (que es el caso de la narración autorial que apela constantemente al lector); o bien que no parezca percatarse de esta relación y que por ende el relato se desenvuelva sin que el hablante básico perciba al destinatario de su narración.

Para fijar algunos criterios relevantes en torno a una tipología del narrador y que por lo tanto inciden en establecer las diferentes modalidades que a partir de su figura adquiere la entrega del acontecimiento, hemos elegido algunos enfoques que en su conjunto ofrecen un panorama de las distintas y hasta encontradas posiciones que de hecho suscita esta problemática. De acuerdo a una ordenación cronológica

de sus respectivas enunciaciones procederemos a reseñar los juicios de Percy Lubbock, Georges Duhamel, Jean Pouillon, Wolfgang Kayser, Raúl H. Castagnino, Wayne C. Booth, Robert Stenton, Andrés Amorós, Oscar Tacca, Tzvetan Todorov y Boris Uspenski.

Percy Lubbock (1921)²⁷

El trabajo de Lubbock no se ofrece en forma de una tipología sistemática. Esta debe ser desprendida de una exposición en gran parte normativa que el crítico hace sobre el problema del punto de vista.

El narrador —señala Lubbock— relata lo que ve y, frente a él, el lector escucha. La historia, no obstante, puede llegar a ser contada de un modo tan vívido que la presencia del autor corra el riesgo de olvidarse convirtiéndose así la narración en una escena poblada de personajes. Si este hechizo se debilita, el oyente es llevado nuevamente a la presencia del autor y la historia pasa a reposar nuevamente en su autorizado discurso. Sin embargo para este crítico puede introducirse otro punto de vista: si el narrador está en la historia misma, el autor se dramatiza; sus afirmaciones ganan peso porque pasan a ser apoyadas por la presencia del narrador incluido ahora en medio de la escena. De este modo el autor ha trasladado su responsabilidad y ésta está ahora donde el lector puede verla y medirla. La arbitrariedad contenida en la voz del autor se disfraza así en las palabras de un locutor. Por consiguiente, la historia pasa a contenerse en sí misma al carecer de asociaciones con persona alguna más allá de su círculo.

Por este camino el narrador llega a tener una relación tangible con su materia narrativa, de la cual se convierte en un cronista según ella vaya apareciendo en su memoria. En la medida en que el autor actualice el relato, se aproximará a lo dramático, aunque por esta vía puede llegarse a un grado de objetividad que en todo caso es ajeno a las aspiraciones de la novela.

El narrador, ya tienda a la omnisciencia, ya esté presente en la substancia, debe sintetizar su experiencia y componer una visión de ella que de un modo panorámico signifique que el autor, en tercera persona o a través de una criatura elegida, mira el pasado meditándolo, recordándolo y resumiéndolo.

Cuando el autor opta para esta última expresión por un método dramático, es decir, tendiendo hacia un testimonio construído sobre la expresión directa de su experiencia, se encamina hacia un punto de vista que es el del lector.

La voz del narrador tiende a perderse en el panorama presentado y son las formas del pensamiento en la mente humana las que narran su propia historia.

No obstante este método puramente dramático es de difícil logro. A la narración se le impone constantemente la necesidad de ofrecer ya un resumen de los hechos, ya una impresión del acontecer y esto sólo puede darse a través del relato de un hablante.

El hablante puede relatar en primera persona desde una posición fija en el relato, retrayendo desde ella el recuerdo de los hechos. Al tener un campo de visión tan definido, el lector se ubica ante el acontecer como ante el reflejo de un espejo cuyos marcos no son otra cosa que los límites de la propia existencia del narrador ("His description will represent the face that the facts in their sequence turned towards *him*; the field of vision is defined with perfect distinctness and his story cannot stray outside it. The reader, then may be said to watch a reflection of the facts in a mirror of which the edge is nowhere in doubt; it is rounded by the bounds of the narrator's own personal experience"). (P.257).

El efecto no cambiará substancialmente si el relato es dado en tercera persona. El autor, en este caso, puede usar el campo de visión de un personaje y mantenerse tras él, como si el personaje hablara por sí mismo. En este caso, además de mantener la ventaja de su posición, el narrador agrega otra aún más importante, dado que mientras el punto de vista está fijo en el espacio, está libre en el tiempo. Entre el narrador y los acontecimientos relatados desaparecen las brechas que le daban al pasado la apariencia de una perspectiva más o menos distante. En manos del narrador está el manejo del tiempo del relato; desde la segura retrospectiva hacia un pasado lejano, hasta la amenazadora urgencia de un presente, pueden ser traídas al texto sin que se requiera para ello un cambio en el observador. Se trata de una visión reforzada, ya que a la mirada del narrador se une la del personaje. Si en estos casos nos detuviéramos a analizar el panorama que el relato nos ofrece, veríamos que en él hay algo que rebasa al personaje cuya visión ha adoptado el autor. Hay aspectos en él que van más allá de la capacidad de su mirada y que indican que alguien está mirando por sobre su hombro. Y, aunque viendo las cosas desde el mismo ángulo, percibiendo más, como otra mente traída a contemplar la escena ("There are touches in it that some one else is looking over his shoulder—seeing things from the same angle, but seeing more, bringing another mind to bear upon the scene.") (P.258) Se trata de una fácil y natural extensión del poder de observación del personaje, lo que se logra sin

que haya en ella una visión desenfocada debido a un doble punto de vista.

Este tratamiento le permite, no obstante al narrador, desprenderse imperceptiblemente del ser que ve y volver por momentos al relato en primera persona. Ante esto el narrador, perdiendo sus prerrogativas de libertad, permanece como canalizador de la visión, cumpliendo así su función de ver y dar testimonio. Al no identificarse el autor con este narrador puede darle un peso objetivo; le puede permitir algo del valor de un personaje separado y diferente del resto de los personajes de la historia. No se trata de abandonar el punto de vista del personaje presentándolo desde fuera, sino de colocarlo a la misma distancia tanto del lector como de los otros caracteres. Se trata sólo de cerrar en el momento oportuno la conciencia del que ve, para llevarlo objetivamente al plano del acontecer y de saber quitar el sello de su mente cuando en alguna explicación de lo que ocurre deba reasumir su papel.

Finalmente existe la forma de narrar antigua, inmemorial, sin protección ni sospechas; la forma donde el autor entretiene al lector como el trovador a su audiencia. La voz es entonces confesada y solamente la del autor que no se impone ninguna limitación a su libertad para decir lo que a él le agrada y para considerar un tema desde un punto de vista que es netamente el suyo. ("... where the author entertains the reader; the minstrel draws his audience round him. The voice is then confessedly and alone the author's; he imposes no limitation upon his freedom to tell what he pleases and to regard his matter from a point of view that is solely his own." (P.263)

Luego para Lubbock existen en síntesis cuatro posibilidades en torno a los modos de la narración:

1. Un narrador omnisciente exterior que describe los personajes desde fuera parcial o imparcialmente.
2. Un narrador omnisciente que describe desde dentro, dominando todo el acontecer entregado por el relato.
3. Un narrador comprometido, delimitado en relación al campo de sus conocimientos.
4. Ciertas posiciones intermedias.

*Georges Duhamel (1925)*²⁸

Distingue Duhamel (1884-1966) tres tipos de relato:

I. Aquél en que el novelista cuenta personalmente los hechos. Todo ocurre en la primera persona del singular. Es la manera más simple, directa y vivaz. Es aquella que empleamos día a día en la conversación; la que es natural a todos los hombres.

II. Aquel en que el novelista le confía el relato de su historia a un supuesto personaje, haciéndolo hablar también en primera persona. El procedimiento es ya más complejo y adquiere un tono dramático. Si éste es conducido con habilidad, el relato será enteramente presentado por el personaje y el novelista quedará al margen de él. Puede por otra parte darse tan modificada la óptica del relato, que el personaje encargado de la narración sea, no un testigo neutro e imparcial sino una individualidad fuertemente caracterizada. La deformación que este personaje le imprime a los acontecimientos puede y debe arrojar sobre ellos una nueva luz que ayude a penetrar en su más hondo sentido.

III. Por último el novelista puede adoptar la forma objetiva, histórica. Entonces pasa a la tercera persona y el relato parece compuesto por un testigo que no toma parte en el asunto narrado y que se limita a relatar sólo lo que él sabe o adivina.

*Jean Pouillon (1946)*²⁹

Pouillon basa su teoría de las modalidades narrativas de acuerdo a las que para él constituyen las dos dimensiones del género novelesco: la psicológica y la temporal. Para el crítico francés la intención de toda novela consiste en un deseo de "expresar el desarrollo temporal de un personaje captado en su realidad psicológica." (P.29) Esta "realidad psicológica" llega a ser en Pouillon una categoría substancial, determinando un paralelismo entre sus medios y objetivos. La labor del novelista consiste entonces en "Separar, en su experiencia personal que le es necesaria, la conciencia de lo que es la comprensión y el hecho concreto de la comprensión de una persona dada. Utilizar después esta conciencia para crear un personaje." (P.30) De esto se deduce que "... El problema de la comprensión novelística es doble: por un lado, ¿cuál es la posición del autor respecto de sus personajes? ¿Por otro, cuál es la naturaleza de lo alcanzado por la comprensión?" (P.60) Desde este plan Pouillon desarrolla los aspectos que a su juicio son factibles de distinguir: "... nos colocaremos ante todo en la perspectiva clásica que distingue un "adentro", la realidad psíquica misma, y un "afuera", que es su manifestación objetiva. El papel de la comprensión es captar este "adentro" colocándose directamente en él. Pero esto puede hacerse de dos maneras, si se trata de coincidir con lo que se quiere comprender, a esto lo llamaremos la visión "con", o si, separándose el autor de esta realidad trata de analizarla, y a esto lo llamaremos la visión "por detrás". El "afuera" puede ser descrito evidentemente de una manera puramente objetiva, pero eso interesa sólo en la medida en que nos revela el "a-

dentro". (Pp.60-61) Luego Pouillon detalla cada una de las visiones señaladas.

a. *La visión "con"*.

Se da en las novelas que centran la visión más clara en un solo personaje. "Se elige un solo personaje que será el centro del relato en el que uno se interesará sobre todo, o, en todo caso, de manera distinta de los demás. Se lo describe desde dentro." (P.61) Este personaje central se constituye en tal "... no porque sería visto en el centro mismo, sino porque es siempre *a partir de él* que vemos a los otros. "Con" él vemos a los otros protagonistas, "con" él vivimos los hechos relatados." (P.62) Luego los demás personajes "... deben ser comprendidos en el pensamiento de aquél en cuyo centro nos colocamos al principio." (P.63) "La única cosa indispensable en una novela de este tipo es que el otro, visto así, guarda siempre una especie de existencia "en imagen", es decir, su existencia es un sujeto que él no es" (P.63) A lo que agrega Pouillon: "... como apariciones que serían tan precisas, tan exploradas como él quiera, pero que seguirán siendo siempre "apariciones" a un "yo". (P.63) Lo que para el crítico representa el elemento más relevante de las novelas así construídas es una especial relación que se establece entre el personaje y el lector: "... Para que yo pueda poseer la misma conciencia de las cosas y de las personas que el héroe de la novela, es necesario que éste pertenezca al mismo mundo mental que yo..." (P.67) A esta suerte de relación Pouillon la califica de sugestión.

b. *La visión "por detrás"*.

"En lugar de situarse en el interior de un personaje, el autor puede tratar de separarse de él, no para verlo desde fuera y ver sus gestos y simplemente escuchar sus palabras, sino para considerar su vida psíquica objetiva y directamente." (Pp.69-70) Si en la visión "con" la fuente del conocimiento se encontraba en el personaje, ahora se encuentra en el novelista, "... en la medida en que sostiene su obra sin coincidir con uno de sus personajes. La sostiene estando "detrás" de ella; él no está "en" el mundo que describe la obra, sino "detrás" de él, como un demiurgo o como un espectador privilegiado que conoce de antemano lo que va a ocurrir" (P.79) Este situarse "detrás" "... significa dos cosas: por una parte, que no está en su personaje sino separado de él; por otra parte, que este separarse tiene por objeto una comprensión inmediata de los resortes más íntimos que lo hacen actuar. Gracias a esta posición ve los hilos que sostienen la marioneta; desmonta al hombre. Es decir, que no es el héroe el que se muestra al novelista y le impone

la visión que hay que tener de él, es el novelista el que elige su posición para ver al personaje." (Pp. 70-71)... "En una novela de este género, todo nos es transparente por posición, los personajes y el mundo en que viven." (P.72).

c. *La visión "desde fuera"*.

"El "afuera" es la conducta en tanto es materialmente observable. Es también el aspecto físico del personaje; incluso el medio en que vive." (P.83) Para Pouillon, al estar básicamente ligada la conducta con la interioridad "... es el "adentro mismo", pero visto en sus manifestaciones, en su relación con el mundo en que vive el individuo; es el aspecto que toma para otro lo que "desde adentro" vive el individuo que la realiza." (P.83) "... Por lo tanto, el "afuera" está planteado por el novelista y captado por el lector como revelador del "adentro". Pero, cómo lo plantea? Es allí donde vemos agruparse una cierta cantidad de novelas que podemos llamar "realistas" ... Se nos plantea el afuera de los personajes de tal manera que progresivamente se nos revela su carácter. Incluso se abstiene de mostrar explícitamente este último, de comentarlo; se limita a describir su conducta. Sería la visión natural de los personajes cuando estamos respecto de ellos en la posición de otro." (P.84)

Wolfgang Kayser (1948)³⁰

En lo relacionado con la tipología Kayser establece una distinción bastante primaria que inserta en el capítulo referente a *Problemas técnicos de la épica*. Allí señala: "En las narraciones presentadas por un narrador ficticio es frecuente que el narrador cuente los hechos como si los hubiera vivido. A este modo de narrar se le da el nombre de *narración en primera persona*³¹ (narración subjetiva: Ich Erzählung). Lo opuesto es la narración en tercera persona (narración objetiva: Er Erzählung), en la cual el autor o el supuesto narrador queda fuera del plano de los acontecimientos. Como tercera posibilidad de narrar suele considerarse la *forma epistolar*, en la que, por decirlo así, varias personas desempeñan el papel de narrador ... en este caso se trata realmente de una simple variedad de la narración en primera persona".

Más adelante, y como corolario de esta distinción, señala Kayser para la narración en tercera persona el rasgo de la "omnisciencia", y para la narración en primera persona, la sustitución de la omnisciencia por una perspectiva rigurosamente prefijada."

Raúl H. Castagnino (1953)³²

Apoyándose en las consideraciones de

Bertil Romberg *Studies in the narrative technique of the first person novel*; Cleanth Brooks y R. Penn Warren (*Understanding Fiction*) y Anderson Imbert (*Formas en la Novela contemporánea*) Castagnino distingue cuatro puntos de vista:

I. El narrador omnisciente, en el cual "... él sabe todo lo acontecido desde antes de la evocación" y que "... Gobernará, pues, el relato, graduando y ordenando lógicamente causas y efectos, para estructurar más vivamente el artificio evocativo. El mismo recurso adoptará para el relato de lo puramente fantástico, dejando entrever al lector que es el narrador—autor quien articula cuanto conviene al relato, razón por la cual tiene derecho a intervenir con aclaraciones, acotaciones; a anticipar la conducta de las criaturas imaginarias, sus caracteres; a presentar y juzgar acerca de ellos."

II. "Aquel en que el narrador es observador que observa lo objetivable, el mundo físico en que se mueven sus personajes; los oye y escucha; los ve actuar, pero no puede anticipar lo que pasa por sus mentes; no puede seguir el flujo de sus psiquismos." De acuerdo a Anderson Imbert, Castagnino señala que en estos dos puntos de vista (I y II), se supone que el narrador no es un personaje de la novela y que "generalmente cuenta con los pronombres de la tercera persona gramatical."

III. Aquel en que un narrador cuenta en primera persona hechos, no como protagonista, sino como un personaje secundario de los mismos. Se mezcla con sus criaturas y en los acontecimientos: es un testigo de unos y otros.

IV. Aquel en el cual el narrador es a la vez protagonista del relato, ofrece la variante de que la narración sea autobiográfica del autor o bien de que el autor cree en el artificio del yo—narrador.

Wayne C. Booth (1961) ³³

Para Booth existe una evidente inadecuación en el enfoque tradicional del punto de vista en dos o tres clases, variables sólo en torno a la persona o al grado de omnisciencia manifestado por ella. De allí arranca su propósito de establecer una tabulación más detallada de las diversas formas y actitudes que el narrador puede presentar en las obras novelísticas.

De este modo establece un cuerpo de categorías en las que es posible enmarcar al hablante básico de una ficción. Es evidente que en la obra de Booth ellas no se ofrecen en un mismo nivel de operatividad concreta, hecho que se refleja en el propio trabajo de acuerdo al detalle o a la superficialidad con que los rubros

son presentados. En cuanto a éstos, ellos son los siguientes:

I ³⁴ *La persona*. Que constituye para Booth la distinción más trabajada. Esta categoría aparece referida sumariamente a las posibilidades del uso de la primera o tercera persona.

II. *Narradores dramatizados y no dramatizados*. (*Dramatized and Undramatized Narrators*). Es para Booth una de las distinciones más operativas por las consecuencias que comporta el hecho de si el narrador aparece dramatizado por derecho propio, o bien si sus creencias y características son compartidas por el autor. En esta categoría Booth distingue entre: A. *El autor implícito* (*The implied author*), que, constituido como el segundo "yo" del autor es siempre diferente del hombre real, el cual lo crea como una versión superior de sí mismo. B. *El narrador no dramatizado* que ya como "yo" o como "él", comprende a aquellos narradores a través de cuyas conciencias se filtra el relato. C. *El narrador dramatizado* que es un narrador radicalmente diferente del autor implícito que lo crea. Se constituye como tal en cuanto se refiere a sí mismo como un "yo", sin que esto signifique que deba estar "etiquetado" como narrador. ³⁵

III. *Observadores y Narradores Agentes*. (*Observers and Narrator Agent*). Booth distingue entre los meros observadores y los narradores agentes ("who produce some measurable effect on the course of events") (P.153-154)

IV. *La Escena y el Resumen*. (*Scene and Summary*). Los narradores agentes y los observadores, ya en primera o en tercera persona, pueden referir sus narraciones como escena o como resumen, o más comunmente como una combinación de ambas formas. Esta distinción para Booth se establece de acuerdo a "... the somewhat different modern distinction between showing and telling." (P.155)

V. *El Comentario* (*Commentary*). Los narradores, relatando o mostrando, varían de acuerdo a la clase y cantidad de comentarios que les es permitido agregar a la referencia de los hechos, tanto en la escena como en el resumen. El comentario en general podrá ser: A. Simplemente ornamental y por lo tanto ajeno a la estructura representativa. B. Integral a ella.

VI. *Según la conciencia de sí mismos*. (*Self-conscious Narrators*) Corresponde a la distinción entre los narradores conscientes de sí mismos como escritores y aquellos que raramente discuten sus escritos o que parecen estar conscientes de que están escribiendo, pensando, hablando o reflejando una obra literaria.

VII. *Según la distancia*. (*Variations of Distance*). Los narradores de cualquier tipo difieren marcadamente en el grado y clase de dis-

tancia que los separa del autor, del lector y del resto de los personajes. Para Booth, en cualquiera experiencia de lectura existe un diálogo implícito entre el autor, el narrador, los otros personajes y el lector. Cada uno puede ubicarse en relación a cada uno de los otros en una relación que va desde la identificación hasta la más completa oposición sobre cualquier eje de valor moral, intelectual, estético y aún físico. De este modo Booth establece cinco variaciones de distancia que ordena del siguiente modo: 1. El narrador puede estar más o menos distante del autor implícito, en una distancia que puede ser moral, intelectual, física o temporal. 2. El narrador puede estar a mayor o menor distancia con respecto a los personajes de la historia. La diferencia puede ser moral, intelectual y temporal; moral e intelectual o moral y emocional.³⁶ 3. El narrador puede estar distante de las propias normas del lector. Por ejemplo física y emocionalmente o moral y emocionalmente. 4. El autor implícito puede estar más o menos distante con respecto al lector. La distancia puede ser intelectual, moral o estética. 5. El autor implícito (implicando a su vez al lector con él), puede estar más o menos distante de los otros personajes. Y de nuevo la distancia puede sustentarse sobre cualquier eje de valor.

VIII. *Según la falibilidad* (Reliable and Unreliable Narrator). Comprendida en las variaciones de distancia, Booth establece esta distinción que se prefigura entre el narrador falible o infalible y el autor implícito que conlleva al lector para juzgar al narrador. El narrador infalible es para Booth aquel que habla y actúa de acuerdo con las normas de la obra, es decir, del autor implícito. Falible será aquel que no lo hace.

IX. *Según las variaciones de apoyo o corrección.* (*Variations in Support of Correction*). Tanto los narradores infalibles como los falibles pueden en su actitud no ser apoyados o corregidos, o bien pueden serlo por los otros narradores del relato. No obstante, el apoyo o la corrección han de diferir notoriamente en relación a si su génesis se ubica en el interior de la acción (lo que permite ya un apego del narrador a su línea o un cambio en sus puntos de vista) o bien fuera de la obra (y en este caso es el lector el que reforzará o corregirá sus puntos de vista en relación con los del narrador).

X. *Según el privilegio o la limitación.* (Privilege (...). *varieties of privilege and limitation*). Cualquiera de los narradores hasta aquí distinguidos, puede estar privilegiado o no para conocer lo que no puede ser conocido por métodos estrictamente naturales, o bien limitado a una visión realista y a sus naturales inferencias. El privilegio total es la llamada "omnis-

ciencia". No obstante, Booth señala que algunas limitaciones son sólo temporales y aún en este caso lúdicas o simplemente retóricas. Otras más permanentes están sujetas a momentáneas relajaciones. El privilegio más importante es el de obtener una visión interior de otro personaje dado el poder retórico que en este caso se le concede al narrador y por las posibilidades que arrancan de la visión interna.

XI. *Las visiones internas* (Inside Views (...)) narrators who provide inside views differ in the depth and the axis of their plunge (...). (P. 163) Refiriéndose esta distinción a los relatos de la corriente de la conciencia, los autores, para Booth, varían en la profundidad alcanzada por su intento. Al servir un narrador de soporte, cualquiera que sea la profundidad y la temporalidad de la visión interior, ésta queda en sí sujeta a todas las distinciones establecidas anteriormente, especialmente a la de la falibilidad e infalibilidad. Existiendo en esta última una evidente relación invertida, dado que mientras más profunda sea la inmersión, es posible captar en el narrador una mayor falibilidad.

Robert Stenton (1965)³⁷

Stenton habla de punto de vista entendiéndolo por este concepto la "... posición, este sector de la conciencia desde el cual percibimos los acontecimientos de un relato." Divide estos puntos de vista en cuatro tipos principales, pero señalando que "... sus variaciones y combinaciones posibles son innumerables."

1. *Primera persona central.* El personaje central narra con sus propias palabras. "La primera persona central nos introduce en la experiencia del personaje central y así nos permite sentirla vivencialmente. Pero, por la misma razón, quizás encontremos difícil pensar en el personaje en sí mismo; nosotros, el personaje y el autor, podemos sencillamente fundirnos en una sola cosa. Si hemos de reconocer la idiosincrasia del personaje, debemos buscar atentamente cualquier cosa que lo separe del autor. Podemos encontrar, por ejemplo, que el personaje revela más sobre sí mismo que lo que él sabe; (...). O quizás encontremos que el narrador, en cierto sentido, está proyectándose desde fuera, comentando sus propias características."

2. *Primera persona periférica.* Un personaje no central es el que narra. "Cuando el autor usa el punto de vista de la primera persona periférica, el narrador puede describir directamente el personaje central y hacer comentarios sobre su comportamiento. Otra ventaja es que el autor puede crear suspenso y sorpresa ocultando los pensamientos del personaje central. Pero

surgen nuevos problemas. Si las opiniones del narrador están distorsionadas por el propio punto de vista, el autor nos debe hacer saber las limitaciones del narrador. Además el autor debe encontrar la forma de explicar la presencia del narrador en todos los momentos importantes.”

3. *Tercera persona limitada.* El autor se refiere a todos los personajes en tercera persona, pero describe sólo lo que puede ser visto, oído o pensado por un solo personaje.” “Del mismo modo que el punto de vista de la primera persona central, el de la tercera persona limitada nos permite conocer los pensamientos de un personaje (generalmente el central), pero reduce nuestro conocimiento de la trama a lo que él pueda saber y nos impide estar informados de lo que los otros personajes piensan de él. Su ventaja especial es que el autor puede, en forma directa, describir este personaje y hacer comentarios sobre él. La mayoría de los autores modernos usan con moderación este privilegio. Nos cuentan qué dice y hace el personaje, por supuesto, y quizá describan su aspecto, pero generalmente evitan expresar directamente su opinión acerca de él. La razón parece ser que los comentarios del autor están tan definidamente “fuera” del personaje que se interponen entre nosotros y su experiencia; los autores modernos generalmente prefieren *mostrarnos* más que *contarnos*.”

4. *Tercera persona omnisciente.* “El autor se refiere a cada personaje en tercera persona y puede describir lo que varios personajes ven, oyen o piensan así como acontecimientos en los que no está presente ningún personaje.” “Por la misma razón, los autores dudan en abusar de la libertad que ofrece el punto de vista de la tercera persona omnisciente. (. . .) Cuando se abusa de esta libertad, podemos entender a los personajes, pero dejamos de compartir realmente sus experiencias: después de todo, gran parte de la experiencia humana residen en conjeturar los pensamientos de otras personas, a partir de sus palabras y su comportamiento. En ciertos relatos, por supuesto, el hecho de transportarnos a una posición de dioses, por encima de la experiencia de los personajes, puede crear precisamente el efecto que el autor busca.”

Andrés Amorós (1967)³⁸

Para Amorós, el problema del perspectivismo “ . . . está unido en la práctica, a

las distintas técnicas narrativas que dependen de la actitud fundamental (objetiva o subjetiva, con distintos grados intermedios) que adopte el narrador y de la forma gramatical en que está escrita la novela.” Luego Amorós enumera las siguientes posibilidades.

1. “Autor omnisciente, que narra en tercera persona y sabe todo, en cada momento, acerca de todos sus personajes. Se le puede comparar a un gran pájaro que vuela sobre sus personajes; éstos, para mayor comodidad llevan el cráneo abierto para permitirle estar perfectamente enterado de sus pensamientos y emociones.”

2. “Narración en primera persona. aparente o realmente autobiográfica.”

3. “El monólogo interior o corriente de la conciencia (. . .) . . . es irracional, fragmentario, repetidor, no elude a ninguna porción de la realidad psicológica, por desagradable que sea. Arrastra el peso de un convencionalismo básico: el de querer reproducir íntegramente, sin elaboración ni intermediarios, todos los contenidos de conciencia.”

4. “La narración en segunda persona . . .”

5. “El objetivismo o behaviorismo, que pretende considerar como real en la vida psíquica solamente lo que puede ser percibido por un observador exterior”.

6. “La sucesión de diferentes perspectivas, técnica compatible con el monólogo interior, pero que no lo exige”.

Oscar Tacca (1967)³⁹

Enfrentado al problema este crítico señala que “ . . . cuando se trata de ceñir el problema del narrador —o de distinguir a su respecto las diferentes formas de la novela— se advierte que tal categoría es en sí misma insuficiente. Pues, desde un punto de vista estrictamente narrativo, las variaciones están en relación con diferentes dominios: autor, relato, narrador, personajes, tiempo, destinatario. Y es sólo en función del juego de tales relaciones como puede caracterizarse el modo de expresión de una novela determinada.” (P. 139).

Luego, para este crítico, “ . . . la voz narradora no puede determinarse con una categoría única (. . .) . . . para ceñirla, es necesario tener en cuenta la relación que mantienen entre sí esas diversas categorías. Ellas podrían presentarse, esquemáticamente, del siguiente modo:

EMISOR			
Autor	Relato	Narrador	Personaje
Relator { Objetivo Subjetivo	1ª persona	Omnisciente	Principal
	2ª persona { real ficticia	Normal	Secundario
Transcriptor	3ª persona	Limitado	Testigo

RECEPTOR	
Destinatario Interno	Destinatario Externo
Verdadero	Definido
Ficticio	Indefinido

De acuerdo a la relación “voz narradora—autor”, Tacca distingue un *autor relator* “el que habla, el que cuenta”) que “... puede darnos un relato absolutamente objetivo (...) o darnos con los hechos y las cosas su propio juicio o estimación subjetiva”. (P.141-142) y un autor que se ofrece como *transcriptor* (“declarado o no). Este recurso correspondería “... desde la forma epistolar de las novelas, hasta aquellas otras en que el autor se presenta como “editor de unos papeles hallados.” (P.142)

El relato (“independientemente de que el autor sea mero transcriptor o relator”) puede presentarse en *primera persona*, en *segunda persona* y en *tercera persona*. Para la segunda persona Tacca distingue dos posibilidades: una segunda persona *real* (“... es el caso de una novela como *La muerte de Antonini*, de Gastón Gori, en la que el narrador dialoga con el muerto y cuenta la vida de éste en segunda persona.”) y una segunda persona *ficticia* (“cuyo ejemplo más célebre es el de *La Modificación*, de Michel Butor, en que el relato se convierte en una especie de diálogo interior por desdoblamiento del narrador, no siendo así la segunda persona más que una objetivación de la primera.”) (Pp. 142-143)

En lo referente a la voz del narrador, es para Tacca el eje de la novela y “la base de lo que se llama *perspectiva*...” (P.143) La voz del narrador, para este crítico “... debe traducir la relación entre el autor y los personajes desde el punto de vista del “conocimiento” o “información”. “Puede hablarse (...) de un narrador *omnisciente* (o autor dios que todo lo sabe, autor—fantasma que todo lo descubre, Asmodeo que penetra en todos los recintos).” (...) Puede hablarse en el mismo sentido de un narrador *normal* (es decir, que sabe tanto como

los personajes, o como el personaje principal, siendo a veces este mismo el que narra)” y “Por último, puede hablarse de un narrador *limitado* (en el sentido de “borné”, es decir, que sabe menos que los propios personajes.” (Pp.143-144)

En la relación “voz narradora—personaje”, el relato puede quedar a cargo de uno de los personajes, ya sea el *protagonista*; un personaje *secundario* o como un simple *testigo* presencial.

En lo referente al destinatario, la relación puede quedar establecida ya a un destinatario *interno* (caso epistolar) o “como es más general y contemporáneo” (P.145), a un destinatario *externo*.

Tzvetan Todorov (1967) 40

En relación al problema específico del “punto de vista” hay en el crítico búlgaro no dos posiciones, sino más bien dos enfoques del mismo asunto. El primero de ellos lo reconocemos en el sistema de categorías que Todorov establece como configurantes de la estructura de la obra narrativa. Es así como al distinguir tres aspectos de la narración: verbal, sintáctico y semántico —resultantes respectivamente de un análisis retórico, narrativo o temático—, Todorov reconoce en el primero de ellos el problema de las propiedades estilísticas (los registros verbales) y el problema de los puntos de vista (las visiones). En referencia a este último, en forma muy sintética, señala: “... En el terreno de los puntos de vista, una primera distinción opone los textos de narrador representado y no representado. Dentro de cada uno de los dos grupos, dos parejas oposicionales permiten una mayor especificación: 1) de dentro—de fue-

ra (relación entre el narrador y el personaje); 2) presencia fuerte—presencia débil del narrador en el universo representado.”⁴¹

El segundo enfoque —que es por otra parte el que aplica concretamente al análisis de *Las amistades peligrosas* de Laclos— está referido “a los diferentes tipos de percepción que pueden reconocerse” en la narración. Es aquí donde Todorov toma como modelo la clasificación propuesta por Pouillon, desprendiéndose de ella todo el bagaje psicologista que la caracteriza. Por este camino Todorov llega a señalar tres tipos principales en las visiones de la narración:

1. *Narrador > personaje* (la visión “por detrás”). Fórmula utilizada casi siempre por la narración clásica. “No se preocupa de explicar cómo ha adquirido este conocimiento: ve a través de las paredes de la casa lo mismo que a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Naturalmente esta forma presenta grados diferentes. La superioridad del narrador puede manifestarse bien en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que ese mismo alguno ignora), o bien en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), o bien sencillamente en el relato de acontecimientos que no percibe un solo personaje”.

2. *Narrador = personaje* (la visión “con”). Visión muy extendida, sobre todo en la época moderna. “En este caso, el narrador sabe lo mismo que los personajes, no puede procurarnos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes la hayan encontrado. También aquí pueden establecerse varias distinciones. Por una parte, la narración puede hacerse en primera persona (lo que justifica el procedimiento) o en tercera persona, pero siempre según la visión que tiene de los acontecimientos un mismo personaje”.

3. *Narrador < personaje* (la visión “por fuera”). “En este tercer caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia”.⁴²

Sin embargo, no se puede perder de vista el hecho de que Todorov distingue en el proceso de enunciación de una obra, además de los “tipos de percepción”, los registros verbales (o de la palabra). En referencia a la especificidad de estos últimos indica: “Las visiones de la narración atañían al modo como el narrador percibía la historia; los registros de la palabra atañían al modo como el narrador la expone, la presenta. A estos registros es a lo que hacemos referencia cuando decimos que un escritor “muestra” las cosas mientras que otro no hace más que “decirlas”.

Este plano, junto al de las visiones conforman “dos categorías que entran en relaciones muy estrechas y que atañen, ambas, a la imagen del narrador”.⁴³ No obstante los registros de la palabra conducen a otras oposiciones, como la existente entre la literalidad y la representatividad y la existente entre presencia y ausencia (o presencia fuerte y débil del sujeto parlante) que le permiten a Todorov constatar registros como el de referencia, abstracto, figurado, connotativo, personal, evaluativo, con sus respectivas subdivisiones.

Boris Uspenski (1970)

La posición de este estructuralista soviético en torno al problema del punto de vista, emerge ligada a una serie de nuevas consideraciones. Ante la imposibilidad de conocer su obra más relevante (*Poëtika Komposiciji*, Moscú, 1970), nos limitaremos a reseñar sus aspectos esenciales, tomados de su Artículo *Poétique de la composition*⁴⁴ y de la reseña de sus ideas que Todorov hace en su estudio *La Poétique en U.R.S.S.*⁴⁵

Uspenski distingue en el problema del punto de vista cuatro planos:

A. El plan de la *apreciación* que se resuelve en el grado de concordancia ideológica entre el narrador y el personaje.

B. El plan *verbal* o *fraseológico* que es aquél donde se decide a quién pertenece tal rílica o palabra, si al narrador o al personaje.

C. El plan *espacio-temporal* donde se establecen las distancias espaciales y temporales entre el narrador y el personaje.

D. El plan *psicológico* que es donde se plantea habitualmente el punto de vista.

Este último plan se resuelve para Uspenski en cuatro casos principales:

I. Descripción puramente exterior (behaviorista).

II. Un personaje describe todo lo exterior, pero él mismo está presentado desde el interior.

III. Un procedimiento análogo al II, pero sin que lo asuma un solo personaje: el narrador pasa de un personaje a otro.

IV. El narrador omnisciente.

No obstante, al mismo tiempo que establecer estos planos, Uspenski inserta una dicotomía fundamental y común a todos ellos: la que se establece entre el punto de vista interno y el externo.

Así, al proyectarse esta dicotomía en una efectiva alternancia sobre el plan psicológico, se observa la posibilidad de que el comportamiento humano pueda ser descrito: a. Por referencia a ciertos hechos, independientemente del sujeto que describe; b. Por referencia a la opinión de

cualquier observador; c. En referencia a su experiencia interna que, por regla general, no es accesible al observado exterior.

En este plan es significativo para Uspenski el tránsito de una posición exterior a una interior, hecho común en el comienzo de una obra donde "le point de vue d'un observateur étranger précède tres souvent (...) le point de vue (psychologique) de l'auteur sur tel ou tel personnage...".⁴⁶ o bien en el término de un relato donde "... Le passage de l'auteur d'une position intérieure à une position extérieure est plus frappant (...) lorsque la description détaillée des sentiments du personnage est subitement remplacée par une description faite d'un point de vue étranger."⁴⁷

En lo referente al plan de la caracterización espacio-temporal, cabe distinguir al comienzo de muchos relatos la significación de un punto de vista retrospectivo: "En effet, une oeuvre s'ouvre assez souvent sur une allusion au dénouement d'une histoire qui n'a pas encore commencé c'est - à - dire sur une description menée d'un point de vue essentiellement extérieur à l'oeuvre elle-même, sur un regard venu du futur par rapport au temps interne..."⁴⁸ A lo que sigue para el crítico ruso, el paso al punto de vista interno recayendo en tal o cual personaje con las inherentes restricciones del conocimiento de lo que sucederá enseguida.

Es obvio que para las distinciones de la dicotomía establecida, Uspenski opera con los

conceptos de "marco" y "cuadro", que de este modo se transforman en los soportes de la alternancia en las respectivas visiones.

En lo referente al plan fraseológico, Uspenski entra a operar con el concepto de que el cambio de posición del autor en el plan formal de la prosa no es en absoluto un hecho exclusivo del texto literario. Sobre esta base, termina por demostrar la referida alternancia en el lenguaje cotidiano, en la prosa periodística y en el género epistolar. Su teoría es esencialmente válida en cuanto logra demostrar que en la obra literaria el autor utiliza muchas posiciones para designar a un mismo personaje y que entre éstas hay posiciones que pertenecen a otros personajes de la misma obra.

Refiriéndose Todorov a la posición de Uspenski, critica en ella la excesiva atención que el crítico soviético le presta a los planos frente a la casi ninguna que le presta a las categorías. Entre éstas, la alternancia de lo interno y lo externo es expuesta para el búlgaro en forma demasiado apresurada. Por otra parte, las categorías implícitas de la "constancia-variabilidad" y de la "imputación posible de la sustancia narrativa a un personaje cualquiera" no son jamás sistematizadas en la obra de Uspenski. Para demostrar estas afirmaciones, Todorov reúne los cuatro casos distinguidos en el plano psicológico a los cuales les aplica las tres categorías (la explícita y las dos implícitas), señalando con el signo +, la presencia del primer término y con el signo -, la del segundo. De ello resulta:

Categorías	Casos	I	II	III	IV
1. Descripción interna-externa		-	+	+	+
2. Representación o no de la instancia narrativa		-	+	+	-
3. Constancia-variabilidad		+	+	-	+

Donde para Todorov se demuestra que los cuatro casos no agotan la combinación. Por otra parte, y separándose de los aspectos negativos, el crítico búlgaro termina por reconocer los aportes de Uspenski en el campo de la estilística, donde a su juicio la obra del estructuralista ruso empieza a hacer posible una retórica de la enunciación.

Alcances a los criterios reseñados

Es claramente evidente que una revisión comparativa, a modo exhaustivo, de los referidos juicios, impondría tal cantidad de consideraciones que ellas rebasarían largamente los márgenes que nuestro trabajo se ha propuesto. Tampoco se plantea éste el llegar a la formula-

ción explícita de una posición original sobre las advertidas especies del hablante básico. Nuestro intento no va más allá de un conjunto de alcances, algunos de ellos demasiado obvios, en torno a determinados problemas que los criterios expuestos plantean en su conjunto.

La impresión más generalizada y evidente que surge de la revisión, radica en la limitación que orienta el proceso inductivo en el establecimiento de los diferentes modos narrativos. No se trata tan sólo de que al referirse los estudios en su mayor parte hacia el ámbito de Europa y de los Estados Unidos, se considere exclusivamente la narrativa de estos medios, con evidente desconocimiento de la narrativa Iberoamericana, sino que en el intento mismo de recoger las singularidades creativas para configurar las distintas agrupaciones modales, se opera, a nuestro juicio, con una muestra de obras que al reinterarse de uno a otro estudio, terminan por hacer que éstos adquieran una fisonomía estereotipada que conspira contra la extensión analítica de los conceptos comprendidos en las respectivas terminologías. En efecto, pasando por contadas excepciones, los diferentes puntos de vista son formulados a partir de un conjunto invariable de novelas (*Tristram Shandy*; *Robinson Crusoe*; *Tom Jones*; *Madame Bovary*; *La Guerra y la Paz*; *La feria de las vanidades*; *Wilhelm Meister*; *A la busca del tiempo perdido*; *Los monederos falsos*; *Ulises*, etc.) a las que habría que añadir un grupo de novelistas a los que se les cita generalmente sin referencias específicas a determinada obra (Balzac, Stendhal, Mauriac, Kafka, Dos Pasos, Virginia Woolf, Musil, amén de otros que sería inoficioso nombrar aquí). Este aparente detalle no deja de tener importancia en el encuadre general del problema dado que en el fondo parece conducir a la idea implícita de un cierto matiz normativo a partir de determinados bloques culturales. No se trata a nuestro juicio de entrar a disminuir el valor de las creaciones ni de los autores citados, ni de entrar a desconocer el aporte en las modalidades narrativas que su presencia ha significado, sino que en general destacar —como ya se ha señalado— una suerte de restricción que creemos significativa en el plano de la creación novelística latinoamericana.

El conjunto en sí, aparte de la limitación indicada, presenta y subraya la diversidad de criterios con los que se ha enfocado el problema de las modalidades narrativas. En lo que respecta a nosotros, esta diversidad se hace relevante en tres aspectos. El primero de éstos se aprecia en la concretización terminológica, en la cual, como es natural, se encauzan no sólo diferentes escuelas críticas, sino diversas etapas en la consideración de esta problemática (v.

gr. Lubbock—Todorov). Estas diferencias tienden a acentuarse hasta llegar a una total ambigüedad si se entra a la calificación de determinadas modalidades (objetiva, subjetiva, normal, limitada, comprometida, etc.) Valga consignar aquí con respecto a las dos primeras la observación de Françoise Van Rossum—Guyon en el sentido de que los críticos alemanes de la actualidad califican de objetiva el tipo de narración que los franceses estiman subjetiva y a la inversa. En este sentido la narración omnisciente es considerada por los germanos como subjetiva dado que el narrador que comenta o interpreta, asume el papel de un vehículo de las palabras del autor, planteándose así la existencia de una subjetividad con la que el lector está llamado a identificarse. Los franceses, por el contrario, consideran este punto de vista como objetivo, dado que el narrador está a la distancia, como un testigo no implicado en el relato.⁴⁹

El segundo aspecto está dado en la diversidad del punto de referencia desde el cual se reconoce y se define el modo narrativo (autor real—narrador; acontecimiento—narrador; lector—narrador; personaje—narrador). Salvo en Todorov, los criterios no se refieren concretamente a la existencia de los dos planos que por la naturaleza misma de la creación narrativa, se imponen en el análisis: el de la percepción o visión del acontecimiento y el de la plasmación concreta en la que esa percepción se resuelve. La diferencia de ambas categorías que enuncian aunque sin consolidarlas Wayne C. Booth y O. Tacca y que Uspenski resuelve en el plano fraseológico, es la que en Todorov se hace determinante. Es precisamente la ausencia de esta consideración, traducida como es lógico en la estimación de sólo uno de estos ámbitos o de los dos en su conjunto, lo que provoca disparidades a la postre irreductibles en los criterios con que se enfrenta el problema.

El tercer aspecto está referido al carácter ya incompleto o cruzado que se advierte en la mayor parte de los enfoques. Es un hecho que una narrativa plasmada en la segunda persona (no referida a un destinatario interno) —cualesquiera que sean sus motivaciones—, ha significado la insuficiencia de determinados criterios como los de Lubbock, Duhamel, Kayser, Stenton, Booth, Castagnino, que sobre la base de una aparente dicotomía en la plasmación formal del relato (tercera persona—primera persona), no llegan a la consideración de esta modalidad (en razón desde luego a la aparición y generalización tardía de esta forma). En relación al carácter cruzado, y en referencia expresa al pensamiento de Amorós, puede observarse que este rasgo de su clasificación se debe a que ella, indudablemente, no se fundamenta par-

tiendo de la figura o de las funciones del hablante básico, sino en la plasmación integral del relato. El monólogo interior, el behaviorismo y el perspectivismo son, a no dudarlo, hechos reales en la novela actual, pero no escindidos de las modalidades narrativas. Una clasificación como la del crítico español significa postular en el fondo una disolución absoluta del hablante básico, asunto que es a todas luces imposible. De hecho, el propio Robert Humphrey en su estudio *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, en torno a sus definiciones de monólogo interior directo e indirecto, opera básicamente con categorías como "presencia o ausencia del narrador" y "narración en primera o tercera persona".⁵⁰

Al margen de estos aspectos, los juicios inciden en forma unánime en una modalidad y en forma parcial en otra, en dos aspectos que a nuestro entender merecerían sinó una revisión, por lo menos un estudio más actualizado y abierto a un mayor número de obras. Nos referimos a las denominadas "tercera persona omnisciente" y a la variable de la "primera persona como protagónica o testigo.

En lo que respecta a la "tercera persona omnisciente" u "omnisciencia", hay que considerar que sobre sus rasgos existe una expresa unanimidad. Siendo desde luego la modalidad narrativa de formas más fácilmente perceptibles y la más diferenciada desde el punto de vista de la evolución de la novela, los críticos la han retratado acudiendo a una serie de figuras y aseveraciones sobre los poderes que en este caso reviste la figura del hablante básico. Así por ejemplo el narrador omnisciente es para Amorós como "... un gran pájaro que vuela sobre sus personajes". (Op.Cit., p.151); para Oscar Tacca un "... autor dios que todo lo sabe, autor fantasma que todo lo describe, Asmodeo que penetra en todos los rincones." (Op.Cit., p.143) para Pouillon un "... un demiurgo o (...) un espectador privilegiado que conoce de antemano lo que va a ocurrir." (Op.Cit., p.70) Y, apartándonos de los autores pertinentes a los criterios citados, para Albérès un ser "... que en cualquiera aventura, en cualquier hecho diverso, lo ha reconstituido todo, lo ha comprendido todo (...) hasta se ha informado sobre los antecedentes del personaje." (Op.Cit., p.26); para Conrad Kurz, finalmente, se trata del narrador que "... está siempre por encima del héroe (incluso de sí mismo en cuanto héroe) y de su fábula. Tiene un saber mejor, una visión más elevada (...) ve, conduce y dirige a sus personaje como un dios olímpico a sus héroes: superior, seguro, desde arriba, infalible."⁵¹ Sin duda la expresión "narrador olímpico" sintetiza para toda la crítica esta modalidad narrativa

que aún para Michel Butor representa "La forme la plus naïve, fondamentale, de la narration..."., agregando el crítico francés que: "... chaque fois que l'auteur en utilisera une autre ce sera d'une certaine façon une "figure".⁵²

Nuestra inquietud frente a esta concordancia se plantea en el sentido de que al parecer esta referida omnisciencia se denota subentendida en el plano de la plasmación, que si bien traduce indefectiblemente este tipo de percepción, no es siempre la concretización de aquella. Muchos de los novelistas actuales que manejan un narrador de clara visión omnisciente, operan en una alternancia de esta modalidad narrativa sobre determinados personajes, dando forma de este modo a un montaje de perspectivas muy cercano a la llamada "visión esteroscópica."⁵³ Habría que estudiar hasta qué punto actúa sobre el proceso de la creación el intento de eludir un modo que el novelista no ignora que se le reprochará como "tradicional". Por otro lado creemos que un examen detenido de muchas obras encasilladas en la llamada "omnisciencia limitada" tendría que revelar que esta condición reposa en el plano de la plasmación, pero no así en el de la percepción del acontecer.

La primera persona, ya en función protagónica o periférica, contempla esta variable de acuerdo a la ubicación del narrador en el centro o en la periferia de los acontecimientos relatados. De acuerdo a esta condición se aprecia la distinción en Castagnino; en la variable de "central y periférica" de Stenton; en la condición de "narrador-observador y agente" de Wayne C. Booth y en las formas que conforme a la relación entre la voz de narrador y los personajes, enumera Tacca en orden a que éste sea personaje principal, Secundario o Testigo de la historia.

El fondo del problema radica en nuestro juicio en que tal distinción parece no operar tan sólo en la relación "personaje-acontecimiento", sino en la conexión que se configura entre estos dos elementos y la dimensión integral del mundo narrativo. Es en este sentido como una función percibida como protagónica con respecto sólo al acontecer puede presentarse como periférica y testimonial en relación a un proceso épico⁵⁴ de fundamental relevancia en la estructuración del mundo narrativo. Una novela como *Los cardos del Baragán* de Panait Istrati, apreciada desde su nivel puramente anecdótico, ofrecerá sin duda a su pequeño protagonista en una ostensible función protagónica (abandono junto a su padre del medio; vida errática por la llanura del Baragán; desamparo; llegada e integración a la aldea agrícola; rebelión de ésta contra el sistema feudal -aconte-

cimientos narrados en primera persona—). Sin embargo la lucha que se ofrece a los ojos del personaje, rebasa los márgenes de su propia anécdota, convirtiéndolo en un testigo que desde la periferia refiere un plano en el cual la novela del escritor rumano alcanza su real significación. No se trata de postular con esto que cada protagonista novelesco comporte una función testimonial con respecto a un proceso histórico más amplio que el de su propio acontecer (lo que en muchas de las grandes novelas es un hecho patente), sino de subrayar una diversidad de planos que como en el caso de las novelas de Istrati y en muchas de las que se incluyen en el llamado realismo soviético, tiende a menudo a provocar un desenfoco en los conceptos de “protagonista” y “testigo”.

Por último, más allá de sus diversidades y de los aspectos recién anotados, se imponen ante la perspectiva integral de todos los criterios dos alcances que, en la orientación actual de los análisis narrativos, creemos ineludibles.

El primero de ellos arranca de nuestra reflexión en torno a las ideas de Pierre Macherey en el sentido de que la significación aludida por la novela se inserta en un universo novelesco cuya constitución reemplaza y resuelve la relación del mundo novelesco con el de la realidad. (Véase nota Núm. 6). Desde este punto de vista, y en nuestro criterio, todas las categorías que configuran esa realidad y entre ellas la del narrador pasan a formar parte de aquella constelación que por su naturaleza resulta perfectamente reducible a una historiografía de esquemas narrativos y en éstos, de sucesivas identidades y modalidades de hablantes básicos. La existencia de este índice de narradores es el que parece subyacer implícitamente en estudios como el de Booth y Kayser (*Origen y crisis de la novela*), cuyas ejemplificaciones descriptivo—analíticas traducen un manejo de esta historiografía en el campo de la novela moderna de Europa y de los Estados Unidos.

Al plantearse el problema en el ámbito de la tradicionalidad o, si se quiere, en pro de su sistematización diacrónica, queda en claro que los estudios sobre el narrador y sobre el punto de vista no han sido abordados en vista a las formas que contribuyeron a configurar los perfiles de la novela moderna. No se trata de caer del todo en una metodología historiográfica, pero sí, desde nuestro punto de vista, el hacer notar que cada una de aquellas formas, comportaba determinados elementos estructurales—Entre ellos los modos narrativos— los que, en un sistema teórico tan vigente como el de Northrop Frye, se reconocen como estratificados aún en la novela contemporánea.⁵⁵ La pertinencia de esta actitud aparece explícita-

mente expuesta, por otra parte, en Vadim Koyinov, quien, en su estudio *El valor estético de la novela*, señala al respecto: “Podemos representarnos la importancia y la variedad del contenido de la forma de la novela, tomada en su conjunto concreto. Para comprender este contenido hay que volverse hacia las fuentes de la novela, hacia el devenir de esta forma, o incluso, más bien, hacia el proceso de formación de este contenido artístico, que da origen a la forma de la novela y que provoca y condiciona su devenir.”⁵⁶

Considerado el problema desde este ángulo, se hace patente la necesidad de proceder a un examen de los modos narrativos —y en especial de su funcionalidad— desde los esquemas que se ofrecen como las formas generatrices de la novela.

Con las debidas reservas de no caer aquí en la controvertida problemática de los géneros, apreciamos que el propio Koyinov, reconociendo que “. . . la novela, en cuanto literatura épica moderna, sólo nace en el siglo XVIII”, señala que ella “se enraíza en las tres corrientes literarias que caracterizan a los siglos XVI y XVII: las novelas picarescas, la prosa psicológica y las memorias.”⁵⁷

Más centrada en el posible desarrollo de este planteamiento se ofrece la teoría de Frye, quien, a través de un análisis descriptivo—comparativo de las categorías que permiten distinguir y definir los “modos de la ficción”⁵⁸—confesiones; autobiografías reales o imaginarias (Kunstler roman); sátiras menopeas, romances—, llega a reconocer en ellas cuatro formas principales: la novela, la confesión, la anatomía y el romance⁵⁹.

Aunque en sí la obra del crítico canadiense está orientada rigurosamente a elaborar una teoría de los géneros, conlleva en su exposición a juicio nuestro, las bases del examen que postula el presente alcance y cuyo emprendimiento creemos que arrojaría una luz en una confusa diversidad que al parecer tiene sus fundamentos en la heterogeneidad de las especies que originaron su ser.

El segundo de estos últimos alcances atañe, en lo que apreciamos, a una general insuficiencia de los criterios para describir analíticamente el desdibujamiento de los modos tradicionales de la entrega del relato y su convergencia hacia los rasgos que singularizan a la novela actual. No se trata con esto de pedir el encasillamiento de una multiplicidad de formas cuya esencialidad parece ser hoy por hoy, precisamente su incapacidad para agruparse en moldes más o menos rígidos, sino el esperar la iluminación de ciertas directrices que, eludiendo la socorrida y ya retórica fórmula de proclamar una

“crisis de la novela”, permitan dar forma a un panorama tanto de las funciones como de las manifestaciones de la identidad del narrador, en los procedimientos que han superado la inelasticidad de los modos tradicionales del relato.

De acuerdo a nuestro criterio, cualquier estudio centrado en la novelística latinoamericana contemporánea no podría prescindir —para tener una efectiva vigencia— de distinguir, más allá de la persona en que se narra, el nivel de conciencia desde el cual se percibe, se dispone y se entrega el relato del acontecer. Es aquí donde cabe señalar que gran parte de los estudios sobre la novela de la corriente de la conciencia y —dentro de sus técnicas— del monólogo interior, refieren toda la problemática de estos conceptos al personaje (ya esté o no en función del narrador), pero sin contemplar la posibilidad de que una narración omnisciente pueda estar referida desde los niveles más íntimos del hablante básico.

Es a este problema al que hace referencia Cedomil Goic cuando, al revisar los rasgos del Superrealismo hispanoamericano, se preocupa de señalar: “. . . La conciencia es erigida en la esfera de la realidad que desplaza la exterioridad de la representación tradicional de la sociedad y del hombre (. . .) Junto con la conciencia, se interioriza el mundo narrativo, se desobjetiviza la representación ordinaria de las cosas, se modifica la noción del tiempo, se subjetiviza la perspectiva narrativa, la disposición narrativa se hace rapsódica y da lugar al montaje como forma innovadora.” A lo que el crítico chileno agrega: “. . . Cuando la novela de esta generación nos pone frente a un narrador que interpreta la realidad, lo que se pone de inmediato en evidencia es que su comprensión de las cosas se sujeta a una interpretación ambigua de la realidad (. . .) o bien corresponde a un tipo de conciencia determinada por cierta intencionalidad particular o cierto nivel de interioridad (vigilia consciente, conciencia difusa, preconsciente, inconsciente.”⁶⁰

Al configurarse el mundo narrativo no ya a partir de la reflexión o de la consciente elaboración del hablante básico, sino desde los niveles más profundos de su conciencia, se incide en una estratificación narrativa que debe plantearse como categoría específica en el examen del hablante básico y de las modalidades del relato. La plasmación de éste a través de una conciencia incapacitada para aprehender la realidad (v.gr. las narraciones de Onetti) o a través de una conciencia forjadora de imágenes como un “manantial de irrealidad” (v.gr. la narrativa de García Márquez)⁶¹ son a no dudar, rupturas concretas de un amplio encuadre tradicional en el que muchas de las obras de la actual novelística

hispanoamericana y aún de la hispánica⁶² parecen no tener cabida.

Al margen ya de este problema, hay que reconocer que, junto al recurso del monólogo interior, es sin duda el llamado “perspectivismo” —o “visión estereoscópica” en Todorov— el aspecto en que la crítica ha centrado su análisis. Este mismo crítico, una vez completada la descripción de su esquema de ordenación, añade: “. . . Volvamos ahora al segundo tipo donde el narrador posee tantos conocimientos como los personajes. Hemos dicho que el narrador puede pasar de un personaje a otro; pero además hay que especificar si sus personajes relatan (o ven) el mismo acontecimiento o bien unos acontecimientos distintos. En el primer caso, se obtiene un efecto particular que hemos llamado antes una “visión estereoscópica” . . .⁶³ Por otra parte Amorós en su *Introducción a la Novela Contemporánea*, después de pasar revista a las formas y objetivos del monólogo interior, añade ambiguamente: “Otra posible técnica derivada de ésta, es un perspectivismo múltiple y sucesivo. Es decir, que el narrador se identifique sucesivamente con una serie de personajes. Este procedimiento es compatible con el empleo del monólogo interior (. . .) pero no lo exige necesariamente.”⁶⁴

En ambos criterios se aprecia nítidamente la exclusión de una serie de posibilidades que de hecho pueden concretizarse en este recurso. Al respecto nos limitaremos a señalar tres de ellas: a. La multiplicidad no de personajes sino de narradores —concepto que aparece esbozado en la teoría de Booth (Véase nota 35); b. La alternancia de diferentes niveles de conciencia en un mismo narrador —que es una de las modalidades que R. Humphrey reconoce como ligadas al concepto de “montaje”⁶⁵ y c. Las diferentes estratificaciones temporales en que pueden ubicarse las visiones convergentes. Con relación a esto último, hoy parece imposible llegar a una imagen acabada del pluriperspectivismo sin aludir al hecho de que éste, al conllevar un desdibujamiento del hablante básico, opera en forma paralela a un proceso de desfijación temporal, configurándose de esta manera una disposición narrativa que en novelas como *Pedro Páramo* se impone en toda su relevancia formal y significativa.

Estos, y algunos otros ejemplos que podrían traerse a colación, confirman sin duda el hecho de que cualquier enfoque o intento para establecer tanto una tipología del narrador como de los modos de entrega del relato, no puede prescindir de considerar la relevancia alcanzada por estas y otras categorías, si aspira a postularse con una validez actualizada y referida a todos los sectores de la creación novelesca.

Ya en la parte final de nuestras notas que-remos referirnos, por lo menos con una intencionalidad meramente descriptiva, a dos controvertidos procedimientos. Ellos son el de la llamada "narración en segunda persona" y el de la "narración behaviorista", aspectos que constituyen día a día una mayor preocupación de la crítica.

La narración en segunda persona.

Debemos previamente desechar de este ámbito la plasmación de la segunda persona tal como ella se impone en los enunciados dialógicos ya del narrador o de los propios personajes a un destinatario interno (narración epistolar o bien el mecanismo retórico que le permite al hablante básico omnisciente dirigirse a uno de los personajes de la novela). De igual modo no parece escapar al plano retórico el recurso indicado en el estudio de Uspenski en relación a la aparición de la segunda persona en el marco final de la narración, hecho que el crítico soviético se explica por la necesidad "de ofrecer un punto de vista exterior al relato (la posición del observador extraño), mientras que en estos casos, el relato mismo se desarrolla en una perspectiva diferente..."⁶⁶

Bajo estas lógicas delimitaciones, la narración en segunda persona queda, a nuestro juicio, encuadrada en dos formas: el "tú reflexivo-dialogístico" y el "vous didáctico", denominación esta última que hace una necesaria referencia a *La Modificación* de Michel Butor.

En forma previa a la caracterización de sus rasgos, creemos indispensable referirnos a nuestra exclusión del llamado "tú parenético" que el profesor y crítico español Francisco Ynduráin distingue en su estudio *La novela desde la segunda persona*⁶⁷ y que comprende, en su criterio, las formas con las que el narrador de la novela picaresca —en especial a través de su estudio el del *Guzmán de Alfarache*— se dirige al habitual destinatario arquetípico de este tipo de relatos. Refiriéndose a esta segunda persona ("Pues sepa vuestra merced..."), Ynduráin hace notar que "Este juego reaparece con discontinuidad y, en ocasiones, se confunde con otra segunda persona, no el lector, sino un "tú" generalizador y parenético, como en los casos de ejemplos morales..."⁶⁸ Los ejemplos citados por el crítico español, así como todas sus variaciones posibles en el citado género, nos conducen a la impresión de estar ante un mecanismo de la narración en primera persona dispuesto para evidenciar la existencia de un destinatario interno. Por otra parte el *tú* de los ejem-

plos morales no es, a nuestro juicio, ajeno a un rasgo del habla coloquial de la Península e imputable por ende a ciertas estructuras gramaticalizadas. Yendo ya a la razón de esta evidencia en el plano retórico o fraseológico, ella se encuentra, en nuestra opinión, motivada por la gran distancia "social" que en la novela picaresca separa al narrador de su arquetípico destinatario interno. Desde este punto de vista las reiteradas apelaciones a esta figura manifiestan el único nexo que se establece entre el hablante básico y un mundo del cual se halla taxativamente escindido. Es en nuestro juicio esta óptica y no la postulación de un efectivo cambio de perspectiva, según la que debe considerarse la característica modalidad de esta especie.

El "tú" reflexivo-dialogístico.

Es sabido que la novela, a partir de la mitad del siglo, se configura en los moldes de una estructura marcadamente irrealista (o irracionalista en la perspectiva de Bousoño.) En referencia a este fenómeno apunta Cedomil Goic: "La desobjetivación del mundo narrativo es un fenómeno generalizado y lo es también la despersonalización del narrador (...). Desde la estructura del narrador en la que éste nos es conocido, eminentemente, como voz por sus rasgos sintácticos y expresivos y por la implícita elaboración de datos de la realidad que su perspectiva ordena; hasta la complicada textura del narrador que es también personaje y testigo; vemos en la novela irrealista la misma condición desrealizada. Todavía más, ésta se deforma en los casos nada infrecuentes de la narración múltiple."⁶⁹ Esta complicada apariencia del hablante básico, que en innumerables ocasiones emerge como la propia substancia novelística, impone un relato desde distintos niveles de conciencia que obviamente se traducen en el rompimiento de la uniformidad narrativa y, como tal, en el apareamiento de la narración en segunda persona que, a la vez de plasmar un diálogo establecido entre los propios niveles de la interioridad, impone una condensación en la que —como acertadamente señala Ynduráin— "... el tú, como personaje imaginario, es el punto de encuentro, la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual."⁷⁰ La plasmación de la segunda persona en las formas del monólogo interior hace evidente que el "tú" emerge como resultante de una polarización dialéctica en la intimidad del propio "yo" o como C. Goic lo indica: "En la estructura del narrador agente, la desintegración del narrador, adopta el informe fluctuar de múltiples identidades, la sustitución y la participación de variadas personas..."⁷¹

No obstante, la lectura de novelas como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *La ruta de su evasión*, de Yolanda Oreamuno; *Elobscenopájaro de la noche*, de José Donoso; *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo o *La oscura historia de la prima Montse*, de Juan Marsé, por citar aquí algunas en las que se impone este recurso, conduce a una problemática más amplia, centrada en la real autonomía del "tú" como punto de hablada. En relación a la citada novela de Carlos Fuentes, Ynduráin estima que "... El desdoblamiento del personaje no está en relación con la lejanía temporal respecto del presente, representada escalonadamente por yo, tú, él, sino que supone una como triple capa o triple estrato de la personalidad (...). La identidad del yo aparece como la superposición de "tú, Artemio Cruz, él", y la persona sufre el desgarramiento entre diversos yos...".⁷² Al carecer el recurso de la segunda persona, para el crítico español, de una real autonomía, su uso se sintetiza en un "... recurso de la segunda *pro* primera persona", o en una identidad "... meramente reflexiva, por desdoblamiento del yo, y no importa cuáles sean los fines ni las circunstancias en que ello se produzca...".⁷³ Desde estos puntos de vista el problema se plantea en torno a un claro desdoblamiento del yo en el ámbito de un monólogo interior indirecto en el cual la segunda persona estratifica una de las formas en las que se disocia la interioridad.

El vous didáctico de Michel Butor

La narración en segunda persona como forma en que se entrega la totalidad del mundo novelesco es la que se plantea en *La Modificación* de Michel Butor, novela publicada en 1957 y ganadora del Premio Théophraste Renaudot.⁷⁴ En ella el argumento se plantea como sobradamente elemental. En un trayecto ferroviario de París a Roma viaja el protagonista, en cuyo propósito está el abandonar a su esposa e ir en busca de su amante, a quien ha conocido en Roma y cuyo amor le ha revelado lo vacío de su existencia matrimonial. Durante el viaje, que la novela narra con escrupuloso detallismo desde el *vous*, el proyecto del protagonista—viajero se va modificando en medio de recuerdos, reflexiones, evasiones, asociaciones e intuiciones que determinan finalmente el abandono de su propósito.

La sostenida modalidad narrativa a través de la cual aparecen entregados los sucesos ha determinado su ubicación, en gran medida arquetípica, como relato en segunda persona. Al mismo tiempo este rasgo le ha permitido tanto al autor como a sus críticos configurar todo un cuerpo conceptual en relación a la problemá-

tica que plantea el *vous* como punto de hablada a lo largo de toda la narración. De allí que, refiriéndose a él, Françoise Van Rossum—Guyon señale en su *Critique du roman*: "... Lié fonctionnellement aux caractéristiques du personnage qu'il désigne, aux rapports du narrateur et du héros, à l'emploi des temps, au monologue intérieur, à la cohérence du point de vue et à ses éventuelles modifications, le *vous* est sans doute un des facteurs de la perspective narrative, mais il n'en est qu'un des multiples aspects."⁷⁵ Para el propio Butor separando todo lo tangencial a su teoría, la segunda persona emerge como una de las formas destinadas a lograr una necesaria coherencia narrativa en el uso del monólogo interior y en especial en torno al problema de la expresión lingüística que plantea el uso de este método. En sus *Essais sur le roman* apunta sobre este problema: "... dans le monologue intérieur habituel, le problème de l'écriture est purement et simplement mis entre parenthèses, obliéré. Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récupérer? Ce sont là questions qu'on laisse soigneusement dans l'ombre (...). En effet, on suppose chez le personnage narrateur un langage articulé là où d'habitude il n'y en a pas."⁷⁶ Lenguaje y tiempo se constituyen para Butor en dos elementos del monólogo interior que al unirse rompen necesariamente la coherencia narrativa. Es aquí donde interviene el empleo de la segunda persona, la que es caracterizada por el mismo novelista como "celui à qui l'on raconte sa propre histoire"⁷⁷ De esto último se desprende que a la relación establecida bajo esta perspectiva, Butor le confiere una dimensión didáctica ("C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage...").⁷⁸ No obstante, para llegar a una mayor clarificación en la plasmación formal de esta actitud, es necesario acudir a las funciones que el autor de *La Modification* reconoce en los pronombres del relato.

Para él "... Chaque fois qu'il y a récit romanesque, le trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu: deux personnes réelles: l'auteur qui raconte l'histoire, qui correspondrait dans la conversation au "je", le lecteur à qui on la raconte, le "tu", et une personne fictive, le héros, celui dont raconte l'histoire, le "il"⁷⁹. De acuerdo a estas afirmaciones de Butor, el *vous* cobra una ambigüedad no sólo por su correspondencia pronominal dentro del paradigma francés, sino por su inserción en la situación señalada por el autor y que constituye la novela misma. Por este camino, y de acuerdo a la trilogía pronominal establecida, el protagonis-

ta es "a quien se cuenta la historia, pero, por otra parte el protagonista de la novela es claramente "le héros, celui dont raconte l'histoire, le "il", o, como lo indica Françoise v. Rossum-Guyon: "Tout ce qui est donné à voir, à imaginer ou à comprendre, le concerne directement (. . .) Cet "avec" le personnage que nous sommes appelés à découvrir le monde, à le éprouver et à l'imaginer." ⁸⁰. Sin embargo, amén de esta relación existe otra más clara y evidente entre el protagonista y el "yo" del esquema de Butor que la misma autora francesa se encarga de señalar: "On peut en effet attribuer les descriptions, réflexions, commentaires et interrogations au voyageur lui même (. . .) On peut donc lire tout le roman du point de vue des héros et l'on est même fortement incité à le faire." ⁸¹. Del mismo modo que, y en forma aún más taxativa, el "yo" se impone en la interpretación de Michel Raimond, desde cuyo punto de vista "*La Modification* c'était le soliloque d'un homme qui, durant le trajet Paris-Rome, renonce peu à peu à mettre à exécution le projet qu'il avait formé." ⁸². A lo que es necesario añadir, ahora desde otro ángulo al *vous* que a lo largo de todo el relato califica, describe, consulta e interroga; un *vous* que para este último crítico "... comme le rythme obsédant de ces longues phrases enveloppantes, était un effort pour inviter le lecteur à coïncider, si l'on peut dire, avec le contenu d'une conscience imaginaire, ou plutôt, pour imposer au lecteur durant le temps de sa lecture, un contenu de conscience provisoire et fictif." ⁸³. Es este *vous* el que para Butor, no sería sino la voz de un representante del lector, el que de este modo quedaría incorporado a la situación articulada en la novela, posibilitando a la vez la descripción de un contenido de conciencia sin romper la coherencia de un lenguaje que no podría captarse desde el "el" por su exterioridad ni desde el "yo" por su ininteligibilidad. "Ce *vous* — dice Butor — me permet de décrire la situation du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Ce *vous* me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui." ⁸⁴

La segunda persona en Butor es, fuera de toda duda, un artificio. Un artificio cuya fórmula arranca de una intención explorativa y reveladora de las más profundas interioridades del yo. Su validez y operatividad creemos que han de ir a buscarse en la propia coherencia interna de la novela en que el recurso se plasma y en este sentido *La Modification* es, a nuestro modo de ver, una de las más sólidas arquitecturas narrativas de la contemporaneidad. La plasmación de un perspectivismo a todas luces experi-

mental, encuadra a la novela de Butor en los límites de una "búsqueda" (*le roman comme recherche* — dirá su autor) que planteándose en torno a la coherencia interna de la novela, es a la vez la búsqueda de la novela en sí misma y como tal responde a una de las concretizaciones con las que los novelistas siguen y seguirán respondiendo a una problemática que arranca de André Gide.

La narración "behaviorista"

Hemos preferido para referirnos a esta modalidad del relato la calificación de "behaviorista" que, aunque de suyo pertenece al terreno de la Psicología, nos evita caer en una de las ya numerosas y controvertidas especificaciones del realismo.

Como expresión de tal ciencia debemos reconocer en el "behaviorismo" "La dirección de la psicología contemporánea que tiende a restringir el campo de la psicología misma al estudio del comportamiento eliminando toda referencia a la "conciencia", al "espíritu" y en general a lo que no pueda ser observado y descrito en términos objetivos." ⁸⁵

Desde este punto de vista y en el plano ya del relato, tal motivación hará que éste se postule como el riguroso intento de una mostración objetiva, que el narrador impone como esencial en el modo de su entrega.

Hay que reconocer desde luego que esta motivación como tal, no es en absoluto exclusiva de la novelística contemporánea. Se trata de una actitud estética que nace con el arte mismo y que referida a la novela moderna llevaba ya a Flaubert, en 1852, a escribir a propósito de Madame Bovary: "Así como en mis otros libros me he presentado descuidadamente, en éste trato de abotonarme bien y de seguir una línea geoméricamente recta: nada de lirismo, nada de reflexiones, la personalidad del autor ausente." ⁸⁶.

Treinta y cinco años más tarde, Guy de Maupassant, confrontando la novela psicológica con la objetiva, escribía en el *Prólogo* de su novela *Pierre et Jean*: "Los partidarios de la objetividad (¡qué palabra tan fea!) pretenden, por el contrario, darnos la representación exacta de lo que ocurre en la vida, evitando cuidadosamente toda explicación complicada, toda disertación sobre los motivos y se limitan a hacer pasar ante nuestros ojos los personajes y los acontecimientos. Para ellos, la psicología debe estar escondida en el libro, como en la realidad lo está bajo los hechos (. . .) Así, en lugar de explicar largamente el estado de ánimo de un personaje, los escritores objetivos buscan la acción o el gesto que este estado de ánimo empuja

fatalmente a realizar a aquel hombre en una situación determinada. Y lo hacen conducirse de tal manera de un extremo a otro de la obra, que todos sus actos, todos sus movimientos no son otra cosa que el reflejo de su naturaleza íntima (. . .) Esconden pues la psicología en lugar de desplegarla (. . .), hacen de ella el esqueleto invisible de la obra . . . ”⁸⁷

Esta actitud estética debe ser proyectada hacia los postulados de la naciente psicología “behaviorista” (o conductista) en el presente siglo y hacia el impacto que para las modalidades narrativas significó la irrupción del cine con toda su problemática estética y técnica, para configurar la base real que sustenta un relato organizado exclusivamente en relación a la percepción de las actitudes exteriores y en el que la presencia del narrador tiende a quedar contrefeñida a una función meramente mostrativa de tales actitudes, de palabras y de ligeros encuadres. Refiriéndose a esta concretización anota R. Buckley: “En cierto sentido se ha invertido el proceso creador del novelista. Antes, el autor partía de unas ideas sobre el contenido para a continuación darles forma, expresarlas mediante palabras. En cambio el novelista behaviorista parte de estas palabras (. . .) El autor presenta al lector el diálogo vivo y encuadres de personajes y paisajes (. . .) alternativamente. El lector examina entonces lo que el autor le ofrece para sacar sus conclusiones sobre el contenido de la novela, psiquismo de los personajes, etc.”⁸⁸

Esta modalidad, que para el mismo Buckley constituye “la tendencia extrema del “objetivismo”, alcanza su plasmación más consecuente en el período que va desde el término de la Primera Guerra Mundial al término de la Segunda. En el curso de tales años la irrupción de este objetivismo behaviorista arranca sin duda de la obra narrativa de un grupo de escritores norteamericanos que como Erskine Caldwell, John Dos Passos, Dashiell Hammett y Ernest Hemingway—en sus expresiones más claras—terminan por imponer un “estilo” que pronto alcanza múltiples y variados imitadores. Son los novelistas de los que dice Claude Edmond Magny en *L’Age du roman américain*: “ . . . no nos dan los sentimientos o los pensamientos de sus personajes, sino la descripción objetiva de sus actos, la estenografía de sus discursos, en una palabra, el proceso verbal de sus *conductas* ante una situación dada.”⁸⁹

Donde tal tendencia hubo de encontrar su forma más marcada y sostenida fue sin duda en Italia, donde la latente tradición creativa del “verismo” y la reacción ante el verbalismo danunziano, habrían de encauzarse en la expresión neorrealista en la que Vicinelli y Rando Lombardini ven: “ . . . un’accentuazione

sempre crescente del verismo, fino alle estreme forme che scendono ai fatti e ai linguaggi della strada, in una velata intenzione di sociologia o filologia.”⁹⁰ Quizás sea Italia el único país en el que esta modalidad narrativa alcanza los caracteres de una generación novelística, representada por creadores como Alberto Moravia (*Gli indifferenti*; *Agostino*); Vasco Pratolini; (*Cronache di poveri amanti*); Elio Vittorini (*Conversazione in Sicilia*); Cesare Pavese (*La luna e i falò*); Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*); Ignazio Silone (*Pane e vino*) y muchos otros que han llegado a conformar el bloque más compacto de la novelística itálica del presente siglo.

En lo que se refiere a España no hay duda de que la concretización del objetivismo es muy tardía⁹¹. Sólo en 1955 aparece “El Jarama” de Rafael Sánchez Ferlosio, que ha pasado a constituirse para la tradición peninsular en la obra arquetípica de esta tendencia que tiene su continuación más clara en Juan García Hortelano (*Nuevas amistades y Tormenta de verano*).

Observada la narración behaviorista desde sus variados ángulos⁹² se hace evidente que de ningún modo puede ser postulada como una perspectiva de perfiles autónomos, tal como aparece considerada en Amoros. Muy por el contrario, parece ofrecerse como una plasmación severamente restringida de la interioridad del hablante básico en sus formas habituales de la primera o tercera personas.

Por otro lado, creemos que no nos es pertinente entrar a examinar los problemas psicológicos que Pouillon se plantea en el conocimiento “a través” que implica la conducta, en tanto posibilita el conocimiento o revela la interioridad del personaje.⁹³ En su dimensión narrativa, creemos que lo básico reside en considerar las suertes de modalidades y plasmaciones expresivas que alcanzan las restricciones que el narrador se impone. Esto nos lleva a reconocer que la narración behaviorista poseerá, más allá de las motivaciones que la originen, infinitos grados o matices de concretización. Observaremos a continuación dos casos de los que podrían considerarse más radicalizados. El primero de ellos corresponde a un pasaje de la novela *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*) de Dashiell Hammett (1929) que ilustra el relato behaviorista configurado a través de la narración en primera persona:

Vi sus ojos primero. Eran enormes, casi negros, cálidos y espesamente sombreados por pestañas también casi negras. Eran lo único vivo, humano y real en su cara. Había tibieza y belleza en el óvalo de su rostro que era de un color oliváceo.

Pero esta tibieza y esta belleza no parecían tener relación con la realidad. Era como si su rostro no fuese tal, sino una máscara, usada hasta convertirse en rostro. Aún su boca, que era admirable, no parecía sino una imitación demasiado perfecta de la carne, más suave, más roja y quizá más tibia que la carne auténtica, pero sin serlo. Por encima de esta máscara unos cabellos negros, sin cortar, se apegaban a su cabeza; partidos en el medio, caían simétricamente sobre las sienes y la parte superior de los oídos, para rematar en un moño sobre su nuca. Su cuello era largo, fuerte y delgado; su cuerpo era también alto y bien formado; sus ropas negras y de seda las llevaba como una parte de aquél.

Yo dije: "Queremos ver a Miss Leggett, Mrs. Haldorn."

Ella inquirió con curiosidad: "¿Por qué piensan que está aquí?"

"Eso no importa, ¿verdad?" respondí con rapidez antes de que Collinson pudiera decir algo inoportuno. "Ella está aquí y nos gustaría verla."

"No creo que puedan", dijo lentamente. "Ella no está bien y vino aquí a descansar, en especial para alejarse de la gente por algún tiempo."

"Lo siento", dije "pero tenemos que hacerlo. No habríamos venido si no fuera por algo importante."

"¿Es importante?"

"Sí"

Dudó, pero luego dijo: "Bueno, lo veré." Se excusó y nos dejó.

"No me desagradaría venirme por estos lados", le dije a Collinson.

Este no se daba cuenta de que le estaba hablando. Su cara estaba roja y excitada.

"A Gabriela podría no gustarle que vengamos acá de este modo", dijo.

Le respondí que eso sería muy desagradable.

Aaronia Haldorn regresaba hacia nosotros.

"Realmente lo siento", dijo parada bajo el dintel de la puerta y sonriendo amablemente, "pero Miss Leggett no desea verlos."

"Lo siento por ella si no quiere", respondí, "pero tendremos que verla."

Se puso tensa y su sonrisa desapareció.

"¿Lo espero a que se disculpe?" dijo.

"Tendremos que verla", repetí

manteniendo una voz amable. "Es importante, como ya se lo dije."

"Lo siento". Aún la frialdad que puso en su boca no impedía que siguiera siendo hermosa. "Usted no puede verla."

Yo dije: "Miss Leggett es un testigo importante en un asunto de robo y asesinato, como usted seguramente lo sabe, y tenemos que verla. Si le parece mejor, estamos dispuestos a esperar media hora hasta que consigamos que suba un policía con alguna autoridad que usted crea necesaria. Vamos a verla."

Collinson murmuró algo ininteligible que sonaba como una disculpa.

Aaronia Haldorn hizo una venia casi imperceptible.

"Usted puede hacer lo que crea necesario", dijo friamente. "Yo no apruebo que usted la moleste contra sus deseos y en lo que se refiere a mi permiso yo no se lo doy. Pero si insiste, no puedo impedirlo."

"Gracias ¿dónde está?"

"Su pieza está en el quinto piso, pasando las escaleras hacia la izquierda."

Inclinó una vez más su cabeza y se puso de pie.

Collinson puso una mano en mi hombro mascullando: "No sé si yo-si debiéramos hacer esto. A Gabriela no le va a gustar. Ella no . . ."

"Como quieras", le gruñí pero yo voy a subir. Tal vez a ella no le guste, pero a mí tampoco me gusta que la gente huya sobre todo cuando quiero preguntarle por los diamantes robados."

Frunció el entrecejo, se mordió los labios y puso una cara compungida, pero me siguió. Encontramos un ascensor automático que nos llevó hasta el quinto piso. Llegamos a un pasillo alfombrado de rojo, justo pasadas las escaleras.

Golpeé con la palma de la mano. No hubo respuesta desde adentro. Volví a golpear más fuerte.

Se oía una voz dentro de la pieza. Podía ser de cualquier persona, aunque posiblemente era una voz de mujer. Era demasiado débil para que pudiéramos entender lo que decía y demasiado sofocada para que pudiéramos estar seguros de que se trataba efectivamente de una mujer.

Dándole a Collinson con el codo le ordené: "Llámalas". Metió el dedo en el cuello de su camisa, visiblemente incómodo, y habló con voz estrangulada: "Gaby, soy Eric."

No hubo respuesta. Golpeé con el

dorso del nudillo llamando: "Abra la puerta."

La voz desde dentro dijo algo que no entendí. Repetí el golpeteo y la llamada.

En la parte baja del pasillo se abrió una puerta. La cabeza pajosa y de cabellos delgados de un hombre viejo se asomó preguntando "¿Qué sucede?". Le dije: "Nada que a usted le importe.", y volví a golpear, ahora con el puño.⁹⁴

Estamos ante un relato en primera persona, limitado ostensiblemente a las percepciones que recibe la conciencia del narrador. Para el lector, la visión de esta interioridad no rebasa en ningún momento su propio campo perceptivo, quedando ella cerrada a cualquier juicio que trascienda lo meramente escuchado u observado. Hasta la misma valoración que conlleva lo visual o auditivo se encuadra en soportes estrictamente físicos, como pretendiendo asirse de la significación que posee el comportamiento en sí, frente a estímulos que le son impuestos por el acontecer.

Esta modalidad narrativa, que en el caso de Hammett da origen al *strong silent man* como figura ante la que se despliegan los personajes y el acontecer, está en el caso citado al servicio de un relato policial, ámbito que junto a la llamada "narrativa testimonial", parecen ser las estructuras donde el behaviorismo alcanza una expresión más ajustada y consecuente.

El relato behaviorista, producto de un narrador ajeno a los sucesos referidos, se ordena en torno a la mayor o menor rigidez en la alternancia de las disposiciones narrativas y representativas con que el hablante básico entregue el acontecer. Desde este punto de vista novelas como "El Jarama", de Rafael Sánchez Ferlosio, si bien reducen dicha alternancia (predominio abierto del diálogo sobre la descripción y del estilo directo puro sobre el indirecto), no hacen que la textura del relato rebase los márgenes de una opción expresiva que sin lugar a dudas corresponde a la tercera persona omnisciente. Como tal, podemos apreciarlo en el siguiente pasaje que corresponde a dicha novela.

"Sonaban zambullidas en la presa. Se veían los cuerpos un momento sobre el borde de la azuda y luego los salpicones que formaban al romper la superficie. Las voces tenían un timbre nítido en el agua, como un eco de níquel. Miguel y Alicia estaban con Fernando y con Mely; ahora los cuatro se reían de Sebas, que venía nadando hacia ellos.

-Chico, parece cualquier cosa; total

para lo que avanza.

-Ya, es más el ruido que las nueces. Con la mano no forma ni la mitad.

Llegaba Sebas, jadeante:

-¿Qué os pasa?

-Nada. Tú, que confundes el nadar con una lucha libre; parece que te vas peleando con el agua.

-Ah, cada cual tiene su estilo—contestaba riendo Sebastián.

-Eso sí, desde luego.

-¿Y qué hacéis?

-Nos han estado éstos contando el altercado.

-Me lo supuse. Pero oye, ¿y Daniel, no se baña?

-Cualquiera sabe ése lo que hará.

-Sí, tú, mirarlo—dijo Fernando con el índice hacia los árboles—; vaya un sueño que tiene el gachó! Para los baños está ése.

-Vamos a darle una voz.

-Venga, todos al tiempo; cuando yo diga tres. Preparados. A la una; a las dos; ¡y a las tres . . .!

-¡¡Daniel! !

-¡Más fuerte!

-¡¡Daaneeel! !

-Ni por esas. Tú, Mely, ¿por qué no llamas?

-Bah, dejarlo que se duerma. Allá él con lo suyo.

-Pues es capaz de haberse trincado él solito la otra botella.

-No te creas que me extrañaría.

-¿Entonces, qué? , nos salimos?

Ya volvía mucha gente hacia la orilla; se tumbaban al sol. Los claros de la arboleda se cuajaban de personas en traje de baño . . .⁹⁵

Estamos claramente en presencia de un narrador omnisciente que, cediendo la palabra a los personajes, retiene para sí el encuadre situacional, al mismo tiempo que se revela como una entidad sensible a los estímulos de su percepción (*Las voces tenían un timbre nítido en el agua, como un eco de níquel*) (. . .) *Los claros de la arboleda se cuajaban de personas en traje de baño*).

La ruptura de la alternancia (no ya el predominio), con la consiguiente eliminación del registro narrativo; así como la reproducción dialógica sin verbos introductores, sitúa a la técnica behaviorista en la que estimamos su expresión más polarizada. Aunque esta forma posee en la novela de lengua española antecedentes tan conspicuos como lo son algunas obras de

Galdós, Unamuno y Baroja (más cercanos al género dramático por la disposición externa y sus acotaciones), creemos ver en *Los perros no ladraron* de Carmen Naranjo la disposición más radicalmente arquetípica de esta tendencia. De este modo la novela de la autora costarricense aparece plasmada absolutamente a través de la forma dialogal, sin verbos introductores y con encuadres situacionales que habría que deducir del propio registro representativo si no fuese por la preordenación resultante de la denominación de los capítulos.

— ¡Cómo ha llovido en estos últimos días! Y yo que perdí el paraguas en una tienda. Fue una cosa de segundos. Entré a comprar un paquete de cigarros, dejé el paraguas recostado en un escaparate. Al salir me di cuenta de que no lo llevaba. Regresé rápidamente y ya no estaba.

— Vivimos en el país de los más listos rateros. Se aprovechan de todo. El menor descuido es propicio para ellos y cometen su fechoría en menos de lo que canta un gallo.

— Lo peor es que no se pueden reconocer. Algunos andan tan bien vestidos que cualquiera cree que son personajes o empleados públicos.

— En los camiones hay que cuidar bien las billeteras.

— Señor, no empuje, ¿no ve que llevo este niño en brazos?

— Señora, no la estoy empujando. Es que este bruto de chofer frena donde menos uno piensa y pierdo el equilibrio.

— En vez de ir conversando de tonterías, podría preocuparse por agarrarse bien.

— Nos juzgan en cualquier parte. Hay que acostumbrarse. Parece que la vida nos convierte en seres públicos y no hay intimidad en ninguna parte.⁹⁶

Esta sustentación formal de la novela en el solo enunciado de los personajes, si bien determina la ausencia absoluta de las categorías que denotan la identidad del hablante básico en la textura formal de la novela, no elimina (y jamás podría hacerlo novela alguna) la presencia de éste, en última instancia, como voluntad ordenadora desde la cual se dispone, se ubica y se selecciona el encuadre de enunciados que el lector percibe y cuya composición determina para el relato más allá de su textura específica su más íntima coherencia interna. Como lo señala Kayser: "En la actitud narrativa existe una fuerza formadora como su más profundo contenido de significación, una última seguridad, una última confianza en su contenido, una última credibilidad."⁹⁷

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- (1) Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 4ª e., p.261.
- (2) Citado en Françoise Van Rossum-Guyon; *critique du roman*. Paris, Galimard, 1970, p.133.
- (3) R. M. Albérès: *Historia de la novela moderna México*, UTEHA, 1966, p.308.
- (4) Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1972. Vid. Segunda Parte, Capítulos V y Vi.
- (5) Sintetizando la posición estructuralista, F. Van Rossum-Guyon señala: "Comme monde de mots, le roman ne peut entretenir avec la réalité qu'il décrit et dans laquelle il s'insere, qu'un rapport indirect." "Critique du roman", p.25.
- (6) Es interesante y muy pertinente al problema del narrador la posición planteada por Pierre Macherey, para el cual "...Le roman est d'abord inséré dans un réseau de livres qui remplace la complexité des rapports réels par lesquels un monde est effectivement constitué.", P.Macherey: "Pour une théorie de la production littéraire". Paris, Maspero, 1971, pp. 297 y ss.
- (7) R. Barthes: *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: R. Barthes, A. J. Greimas et al.: "Análisis estructural del relato". Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 3ª ed., 1974, p.33.
- (8) N. Jítrik: *Destrucción y formas en las narraciones*. En: César Fernández Moreno: "América Latina en su literatura". París-México, UNESCO y SIGLO XXI, 1972, p.230.
- (9) T. Todorov: *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1971, p. 109.
- (10) F. Martínez Bonati. Op. Cit., p.169.
- (11) Ibídem., p. 190.
- (12) Cfr. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of fiction* Chicago, The University of Chicago Press, 1961, p. 151.
- (13) F. Martínez Bonati. Op. Cit., p.185.
- (14) T. Todorov: *Las categorías del relato literario*. En: R. Barthes, A. J. Greimas etc alt. "Análisis estructural del relato". P. 185.
- (15) Percy Lubbock: *The craft of Fiction*. New York, The Viking Press, 30ª ed., 1972, p.251.
- (16) José María Castellet: *La hora del lector*. Barcelona, Seix Barral, 1967, p.26.
- (17) E.M. Forster: *Aspects of the novel*. Nes York, Harcourt, Brace & Co., 1954, pp. 78-79.
- (18) Ibídem., pp. 79-80.
- (19) R. Buckley: "Problemas formales en la novela española contemporánea". Barcelona, 1968, p.22.
- (20) N. Friedmann: *Point of view. The Development of a Critical Concept*. Tomado de Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo irónico en Galdós*. (Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Núms. 250-252, octubre 1970-enero 1971, p. 143.
- (21) T. Todorov: *Las categorías del relato literario* P. 177.
- (22) Andrés Amorós: *Perspectiva y NOvela*. En: "Historia y Estructura de la Obra Literaria". Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la Revista de Literatura, Núm. 31, 1971, p. 157.
- (23) F. Martínez Bonati. Op. Ciu., p. 136.
- (24) W. Kayser: *Origen y crisis de la novela moderna*. Trad. de Eladio García en: "Una traducción y un ensayo". San José, Univ. de Costa Rica, 1971, p. 18.
- (25) T. Todorov. *Las categorías del relato literario* p. 186.
- (26) Es necesario hacer notar que es este elemento el que evidentemente ha sido el menos estudiado por la crítica de la novela.
- (27) Percy Lubbock. Op. Cit. Véase Apartado XVII, pp. 251-264. Las páginas entre paréntesis corresponden a la edición citada (nota 15).
- (28) G. Duhamel: *Trois modalités du récit*. De su: "Essai sur le roman". Reproduc. en Michel Raimond: "Le Roman depuis la Révolution". Paris, Librairie Armand Colin, 2ª ed., 1968, pp. 308-309.
- (29) Jena Pouillon: *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós, 1970. (Colección Letras Mayúsculas Núm. 11). Las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición.
- (30) W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Pp. 263 y ss.
- (31) En cursiva en el original como las que siguen.
- (32) R.H. Castagnino: *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova 5ª ed., 1967, pp. 158-162.
- (33) W. C. Booth: *The Rhetoric of fiction* Pp. 149-165. Las páginas entre paréntesis corresponden a la edición antes citada.
- (34) La enumeración romana es nuestra y cumple una finalidad meramente ordenativa.
- (35) Booth parte de la idea de que en cada obra hay una multiplicidad de narradores ocultos o disfrazados ("disguised narrators"), que informan al lector mientras que el resto de los personajes sigue en sus habituales papeles.
- (36) Tanto estas distinciones como las que siguen, están en íntima relación con las novelas que Botth estudia en cada una de las categorías señaladas.

- (37) Robert Stanton: *Introducción a la narrativa*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, pp. 54-61.
- (38) A. Amorós: *Perspectiva y Novela*. Todas las citas corresponden a las páginas 151-152.
- (39) Oscar Tacca: *La voz del narrador en la estructura narrativa*. En: "Historia y Estructura de la Obra Literaria". P. 137-157.
- (40) T. Todorov. Véase: *Literatura y significación* Pp. 16-16 y 99-111 y Las Categorías del relato literario. Pp. 174-184.
- (41) *Literatura y significación* . (Cfr. Pp. 16-17)
- (42) "*Literatura y Significación*". Pp. 100-101. También: *Las categorías del relato literario*. Pp. 178-179.
- (43) "*Literatura y Significación*". P. 107.
- (44) B. Uspenski: *Poétique de la composition*. (*Poétique*, Ed. du Seuil, París, Núm. 9, 1972, pp. 124-134).
- (45) T. Todorov: *La Poétique en U.R.S.S.* Ibidem., 102-115.
- (46) B. Uspenski. Op. Cit., p. 132.
- (47) Ibidem., p. 132.
- (48) Ibidem., p. 133.
- (49) F. V. Rossum-Guyon. Op. Cit., nota a la página 132.
- (50) Cfr. Robert Humphrey: *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969, pp. 35-44.
- (51) Paul Conrad Kurz: *Metamorfosis de la novela moderna*. En: P.C. Kurz, García Viñó et. alt: "La nueva novela europea". Madrid, Guadarrama, 1968, p.36.
- (52) M. Butor: *Essais sur le roman* . Paris, Gallimard, 1972, p. 73.
- (53) Tal es evidentemente el caso de Juan Marsé, como lo observamos en nuestro estudio: Juan Marsé. *Ultimas tardes con Teresa*. En (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Núm. 279, septiembre de 1973, pp. 486-513.)
- (54) Tomamos la expresión "proceso épico" en el sentido que tiene para Kayser, para quien "Es, precisamente, la ampliación, la introducción de los personajes y de los acontecimientos del primer plano en un espacio amplio y lleno, en un mundo mayor (...) todo lo que sucede y va a ser narrado está permanentemente ligado a un mundo mayor, sumergido en un mundo más amplio. "Interpretación y Análisis de la Obra Literaria". P.234.
- (55) Northrop Frye: *Anatomic de la critique*. Paris, Gallimard, 1969.
- (56) Vadim Koyinov: *El valor estético de la novela*. En V.Koyinov, A. Moravia et. alt.' "El destino de la novela". Buenos Aires, Orbelus, 1967,p.34.
- (57) Ibidem. pp. 15-16.
- (58) N. Frye. Op. Cit., véase pp. 368-382. Una reseña crítica de sus teorías se encuentra en Tzvetan Todorov: "Introducción a la literatura fantástica". Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. Véase Capítulo 1: *Los géneros literarios*. Pp. 9-32.
- (59) Con el término "anatomía" apunta en general Frye a una forma superior de la sátira que adquiere en la digresión su modo de presentación más expresivo y en la categoría de lo intelectual su actitud más notoria. En relación con la expresión *romance*, en la edición francesa que manejamos de la obra de Frye el término es "romanesque. La versión en español de la obra de Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*), lo traduce como "romance". Al respecto agrega en nota (p. 19) que "... Ni el francés ni el castellano poseen un término equivalente para designar este género. El *romance* es un relato medieval en prosa o verso que narra las aventuras de héroes caballerescos, o bien episodios de la vida diaria que se desarrollan en escenarios o circunstancias remotas. Por lo general, subraya especialmente las aventuras e incidentes extraordinarios...".
- (60) Cedomil Goić: *Historia de la Novela Hispanoamericana* Valparaíso, Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1972, pp. 186-188.
- (61) Ibidem., Cfr., pp. 252 y ss.
- (62) Tal es el caso de las últimas novelas de Juan Goytisolo (*Señas o identidad* y *La reivindicación del Conde Don Julián*); de Luis Martín-Santos (*Tiempo de silencio*); Antonio Martínez Menchén (*Cinco variaciones o Las tapias*) de Juan Benet (*Volverás a Región*) y de muchos otras novelistas de la nueva generación.
- (63) *Literatura y significación* . p. 102.
- (64) Andrés Amorós: *Introducción a la novela contemporánea* Madrid, Anaya, 2ª edición, 1971, p. 147.
- (65) R. Humphrey. Op. Cit., pp. 60 y ss.
- (66) B. Uspenski. Op. Cit. p. 131.
- (67) F. Ynduráin: *La novela desde la segunda persona*. En: "Historia y Estructura de la Obra Literaria". Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la Revista de Literatura, Núm. 31, 1971, pp. 159 173.
- (68) Ibidem., p. 169.
- (69) C. Goić. Op. Cit., p. 248.
- (70) F. Ynduráin, Op. Cit., p. 165.
- (71) C. Goić. Op. Ciut. p. 262.
- (72) F. Ynduráin, Op. Cit., p. 163.

- (73) *Ibíd.*, p. 171.
- (74) De hecho y en el plano de la venolística española *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes posee una plasmación análoga, pero ella no rebasa los límites de la comunicación a un destinatario interno, por más que éste sea un cadáver.
- (75) F. V. Rossum-Guyon. *Op. Cit.*, p. 125.
- (76) Michel Butor: *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1972, pp. 78-79.
- (77) *Ibíd.*, p. 80.
- (78) *Ibíd.*, p. 80.
- (79) *Ibíd.*, pp. 73-74.
- (80) F. V. Rossum-Guyon. *Op. Cit.*, p. 137.
- (81) *Ibíd.*, p. 138.
- (82) M. Raimond. *Le roman depuis la revolution*. Pp. 222-223.
- (83) *Ibíd.*, p. 223.
- (84) M. Butor. (*Le figaro Littéraire*. Núm. 607, 7/XII/57. Citado por Ynduraín. *Op. Cit.*, p. 161.
- (85) Nicola Abagnano: *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1966, p.128.
- (86) Citado en M. Raimond. *Op. Cit.*, p. 84.
- (87) *Ibíd.*, pp. 276-277.
- (88) R. Buckley. *Op. Cit.*, pp. 50-51.
- (89) Citado en R. M. Albéres. *Op. Cit.*, p. 252.
- (90) A. Vicenilli y G. Rando Lombardini: *Letteratura italiana*. Verona, Edizioni Scolastiche, 2ª ed., 1968, tomo III, p. 1.029.
- (91) Es imposible, a nuestro juicio, considerar en esta tendencia, como lo hace Albéres a La Colmena de Camilo José Cela. Tampoco a los representantes de la llamada "novela unanímista," que ni aún en sus casos más rígidos como Jesús López Pacheco, Armando López Salinas o las primeras obras de J. Goytisolo, son posibles de considerar en esta actitud.
- (92) Véase al respecto al excelente encuadre hecho por Albéres en el Capítulo XVIII de su obra citada.
- (93) Véase J. Pouillon, *Op. Cit.*, pp. 83 y ss.
- (94) Dashiell Hammett: *The Dain curse*. New York, Vintage Books, 1972, pp. 39-41.
- (95) Rafael Sánchez Ferlosio: *El jarama*. Barcelona, Destino, 10ª ed., 1970, p. 60.
- (96) Carmen Naranjo: *Los perros no ladraron*. San José, Editorial Costa Rica, 1974. pp. 16-17.
- (97) W. Kayser: *Origen y crisis de la novela moderna*. P. 37.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1966.
- ALBERES, R. M.: *Historia de la novela moderna*. México, UTEHA, 1966, 324 pp.
- AMOROS, Andrés: *Perspectiva y Novela*. En: "Historia y Estructura de la Obra Literaria". Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la Revista de Literatura, Núm. 31, pp. 140-157.
- : *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Anaya, 1971, 341 pp.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Perspectivismo irónico en Galdós (Cuadernos Hispanoamericanos)*, Madrid, Núms. 250-252, octubre 1970-enero 1971, pp. 143-160.
- BARTHES, Roland: *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En R. Barthes, A.J. Greimas et al.: "Análisis estructural del relato". Buenos Aires, tiempo Contemporáneo, 3ª ed., 1974. pp. 9-43.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 455 pp.
- BUCKLEY, Ramón: *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona, Ediciones Península, 1968, 214 pp.
- BUTOR, Michel: *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1972, 185 pp.
- CASTAGNINO, Raúl H.: *El análisis literario*. Buenos Aires, Nova, 5ª ed. 1967, 341 pp.
- CASTELLET, José María: *La hora del lector*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- DUHAMEL, Georges: *Trois modalités du récit*. En Michel Raimond: "Le Roman depuis la Revolution". Pp. 308-309. (Véase Raimond).
- FORSTER, E.M.: *Aspects of the novel*. New York, Harcourt, Brace and Co., 1954, 176 pp.
- FRYE, Northrop: *Anatomie de la Critique*. Paris, Gallimard, 1969, 454 pp.
- GOIC, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1972, 304 pp.
- HUMPHREY, Robert: *La corriente de la conciencia*

- en la novela moderna . Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, 138 pp.
- JITRIK, Noé: *Destrucción y forma en las narraciones*. En César Fernández Moreno: "América Latina en su Literatura". París-México, Siglo XXI-UNESCO, 1972, pp. 218-242.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria* . Madrid Gredos, 4a, ed., 1970, 594 pp.
- : *Origen y crisis de la novela moderna*. En: Eladio García C. : "Una traducción y un ensayo". San José, Universidad de Costa Rica, 1971, 44. (Poligr.)
- KOYINOV, Vadim: *El valor estético de la novela*. En V. Koyinov, A. Moravia et alt.: "El destino de la novela". Buenos Aires, Orbelus, 1967, pp. 11-36.
- KURZ, Paul Conrad: *Metamorfosis de la novela moderna*. En P. C. Kurz, García-Viñó et alt.: "La nueva novela europea". Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 11-45.
- LUBBOCK, Percy: *The craft of fiction* . Nes York, The Viking Press, 30ª ed., 1972, 274 pp.
- MACHEREY, Pierre: *Pour une théorie de la production littéraire* . Paris, François Maspero, 1971, 332 pp.
- MARTINEZ BONATI Félix: *Estructura de la novela literaria* . Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1972, 244 pp.
- POUILLON, Jean: *Tiempo y novela* . Buenos Aires, Paidós, 1970, 215 pp. (Col. Letras Mayúsculas Núm. 11).
- RAIMOND, Michel: *Le roman depuis la revolution* Paris, Armand Colin, 2ª ed., 1968, pp. 5-227.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van: *Critique du roman* (Essai sur "La Modification" de Michel Butor)". Paris. Gallimard, 1970, 305 pp.
- STENTON, Robert: *Introducción a la narrativa* Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, 132 pp.
- TACCA, Oscar: *La voz del narrador en la estructura narrativa*. En "Historia y Estructura de la Obra Literaria" (ya cit.), pp. 137-157.
- TODOROV, Tzvetan: *Literatura y significación* Barcelona, Planeta, 1971, 236 pp.
- : *La Poétique en U.R.S.S. (Poétique, Editions du Seuil, Paris, Núm. 9 1972, pp. 102-115.)*
- : *Introducción a la literatura fantástica* . Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, 212 pp.
- : *Las categorías del relato literario*. En R. Barthes, A.J. Greimas: "Análisis estructural del relato". Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 3ª ed., 1974, pp. 155-192.
- USPENSKI, Boris: *Poétique de la composition. (Poétique, Editions du Seuil, Paris, Núm. 9, 1972, pp. 124-134.)*
- VICINELLI, A y G. RANDO LOMBARDINI: *Letteratura italiana* . Verona, Edizioni Scolastiche Mondadori, 2a ed., 1968. (3 Vols.)
- YNDURAIN, Francisco: *La novela desde la segunda persona*. En "Historia y Estructura de la Obra Literaria". (ya cit.) pp. 159-173.

Obras citadas:

- HAMMETT,
Dashiell: *The Dain curse* . New York, Vintage Books, 1972, 213 pp.
- NARANJO, Carmen: *Los perros no ladraron* . San José, Editorial Costa Rica, 1974, 208 pp.
- SANCHEZ FERLOSIO, Rafael: *El jarama*. Barcelona, Destino, 10ª ed., 1970, 365 pp.
