

Escuela de Escritura Online:  
1º año NARRATIVA I: Técnicas y herramientas

## ZONA EL NARRADOR

### MÓDULO 1: LA RELACIÓN DEL NARRADOR CON EL MUNDO

#### 1.1 Presentación de la zona

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

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

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

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

En tal sentido, sin pretender que algunas otras cuestiones propias del relato sean de inferior importancia, como los personajes o la trama –todo está enlazado de un modo que debe su mutua existencia en un texto–, trataremos acá de examinarlo aisladamente –en un ejercicio retórico o explicativo–, pero será inevitable que, tras el aspecto que preponderantemente tomemos, se cuelen otros temas –a tratar en su oportunidad, en este curso– o intuya el lector su dependencia.

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

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

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

(1) Había una vez un nene que se llamaba Wenceslao. Su papito era pescador, y vivían en una casita preciosa a la orilla de un río. En ese país el río tenía

---

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

muchas, pero muchas orillas, y no dos, como en otros países, porque el río era muy ancho y estaba lleno de islas en el medio.

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

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

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

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

El escritor, ante la historia que tiene en mente, dispone del narrador como uno de los recursos a utilizar según los efectos que desea provocar en el lector. Vale decir, así, que el relato es una estrategia y el narrador –nada menos que el punto de relación con el lector– es clave. Bueno es, pues, que sepa de él, para poder elegir entre las múltiples posibilidades que le ofrece. Esas posibilidades se despliegan en dos caras: la *relación con el mundo a narrar* es una, la voz es otra.

---

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

<sup>3</sup> Natalia GINZBURG, *Todos nuestros ayeres (Tutti i nostri ieri)*, Bs. As., Compañía General Fabril Editora, 1962.

## I.2 La relación con el mundo

### 1.2.1 El punto de vista.

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

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

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

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

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

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

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

- (5) Judge está contento de no poder hablar. Nunca entendió la compulsión humana por la conversación: cuando habla, la gente dice cosas inútiles que rara vez mejoran sus vidas. Sus palabras los entristecen. ¿Por qué no dejan

---

<sup>4</sup> STENDHAL, *Rojo y negro*,

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

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

de hablar y se abrazan? Ahora la mujer llora. Judge le lame la mano. Hay rastros de grasa y manteca en sus dedos. Debajo de ese olor, el olor de ella no es como el de su marido. Mientras el perro le lame la mano, el deseo que Martha tenía de hacer que se fuera se evapora. Ese deseo que era del día anterior, se ha convertido en otra cosa más que nunca será capaz de hacer.

Judge es un perro y el narrador nos cuenta:

- i. su estado de ánimo (*está contento de no poder hablar*);
- ii. su relación con algún tipo de entendimiento (*Nunca entendió la compulsión humana...*);
- iii. manifiesta un juicio de Judge (*cuando habla, la gente dice cosas inútiles que rara vez mejoran sus vidas*);
- iv. la percepción del perro de un estado de ánimo (*Sus palabras los entristecen*);
- v. la idea, del perro, de que existen otras posibilidades (*¿Por qué no dejan de hablar y se abrazan?*);
- vi. una percepción visual –y seguramente auditiva– de Judge (*Ahora la mujer llora*);
- vii. una percepción gustativa (*Hay rastros de grasa y manteca en sus dedos*);
- viii. una percepción olfativa y un juicio comparativo (*Debajo de ese olor, el olor de ella no es como el de su marido*).
- ix. Pero encontramos enseguida *el deseo que Martha tenía de hacer que se fuera se evapora*, donde el narrador, que en los fragmentos antes citados percibía todo desde la perspectiva de Judge, se sitúa ahora en el interior de la mujer;
- x. da cuenta de la historia de ese deseo, retrocediendo hasta el día anterior (*Ese deseo que era del día anterior*);
- xi. también cuenta su proceso de cambio (*se ha convertido en otra cosa*);
- xii. finalmente da un salto al futuro anticipando lo que ha de ocurrir (*que nunca será capaz de hacer*).

Desde i a v, el narrador ingresa en Judge y nos traduce sus procesos interiores – estados de ánimo, juicios, preguntas, etc.–, nos cuenta lo que ve, gusta y huele de vi a

**viii.** Luego ingresa en Martha y su deseo de **ix** a **xii**, y da dos saltos temporales, uno hacia atrás (**x**) para después mostrar un conocimiento del futuro (**xii**).

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

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