

ellos y de un plano a otro de su conciencia (*La muerte de Artemio Cruz*).

La utilización de las perspectivas está, por lo demás, vinculada al grado de verosimilitud o ilusión de realidad presentada.

Una interesante clasificación de los tipos de narrador posible (Garvey, 1978 : 71) los considera con relación a los participantes en la historia y, al mismo tiempo, con relación al lector (puesto que es un intermediario), de modo que podría evocar los hechos (en los que él participó o dejó de hacerlo) ya sea para sí mismo, para un personaje o para el lector. La naturaleza cada vez más refinadamente transgresora del relato moderno hace, sin embargo, muy difícil el análisis de ciertos ejemplos aun aplicando instrumentos muy sutiles y recientes. Los narradores contemporáneos de nosotros pueden volverse ambiguos, resbaladizos, por distintos procedimientos disimulados, como por ejemplo: su multiplicación; el juego aliterativo de los nombres de los narradores-personajes, entre sí o con nombres de objetos, regiones, protagonistas famosos de la vida real o de otros libros, etcétera; del tipo que usa Leblanc en las aventuras de Arsénio Lupin cuando llama Herlock Sholmes (y no Sherlock Holmes) al perseguidor de su personaje; la diversidad de sus ocupaciones, oficios o papeles dentro de la historia. Pero sobre todo hace fácilmente posibles los equívocos la omisión de los nombres propios, que deja el relato a cargo de los pronombres que por naturaleza son insuficientes si recordamos el señalamiento de Benveniste en el sentido de que "no remiten ni a un concepto ni a un individuo", por lo que el empleo de esta técnica narrativa parece estar orientado a lograr la abolición de los personajes, incluyendo al narrador-personaje (Ricardou, 1970 : 434-447). El juego a base de pronombres no sólo permite al narrador pasar, sin que el lector lo advierta, de aludir a un personaje a aludir a otro, sino inclusive pasar de un personaje a un objeto o a un elemento discursivo, abandonando el plano de la historia como en "Continuidad de los parques", de Cortázar, en que el narrador comienza ubicado fuera de la historia (extradiagético) y acaba inmerso en ella en calidad del más importante de los protagonistas de una intriga policial: la próxima víctima, en una construcción "en abismo".

El adecuado manejo discursivo de todos estos ángulos del

problema gira en torno a la hábil utilización de los enunciadores llamados "conmutadores" o "embragues" (sobre los que volveremos con mayor amplitud en el próximo capítulo), que constituyen esos "goznes" que hacen "gitar" el discurso entre la instancia de la enunciación y la de lo enunciado pues "organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al sujeto tomado como punto de referencia: 'esto, aquí, ahora' y sus numerosas correlaciones: 'eso, ayer, el año pasado, mañana', y ubican los hechos mediante una referencia temporal 'interior al discurso', que corre a cargo del verbo (Benveniste, 1976 [1966] : 183).

En fin, entre las más valiosas aportaciones a la descripción de los problemas que plantea la figura del narrador están, la que ya mencionamos, de Genette que al introducir los niveles de la diégesis permite ubicar al narrador en diferentes posiciones que revelan la distancia existente entre él y la historia narrada; nivel extradiagético el que no participa en la diégesis; intradiagético el que posee un doble estatuto, de narrador-personaje y tiene a su cargo la narración en segundo grado o relato metadiagético; autodiagético el narrador-personaje principal o narrador héroe, que cuenta su propia historia; y está, por otra parte, la ya también mencionada clasificación de Garvey, en que ubica al narrador como tal o como oyente; en su participación como personaje de la historia, según su grado de conocimiento acerca de otros caracteres y su contraste o conflicto o agruamiento con ellos; por su "centralidad" en la historia, su "visibilidad en la estructura superficial del texto", o su "estatus representativo".

De las combinaciones posibles de los rasgos estructurales de Garvey, resultan los "tipos estructurales" de narrador y de oyente; por ejemplo, cuando el narrador tiene una participación (o no la tiene) en la historia que narra, y de qué clase es. Puede ser que el narrador evoque, para sí, una historia ajena, o bien que relate a otro una historia ajena; pero también puede narrar a otro una historia que él mismo cumple un papel, o puede evocarla. En fin, puede no aparecer el narrador pero sí el oyente de una historia ajena a él o de una historia en la que él (el oyente) participa. (Cf., aquí mismo : 27-29 y 39-41).

Si combinamos las teorías de estos investigadores al aplicarlas a un sencillo problema, es fácil ver la claridad que arrojan sobre el mismo: cuando Sherlock Holmes interrum-

pe la diégesis que tiene a su cargo (historia de su propio éxito en un caso policial) y dice a su ayudante-futuro biógrafo: "Si alguna vez lo autorizo, Watson, a que vuelva a contar alguno de mis pequeños problemas, preveo que las páginas de su libro se verán animadas por un relato de la extraña aventura de los bustos napoleónicos", como el narrador a quien leemos es Watson, advertimos que un narrador-personaje (intradiegético), Watson, cede la palabra (quedando así como oyente) al narrador-héroe (autodiegético y metadiegético) Holmes, quien en una prolepsis o anticipación, a través de ese oyente y futuro biógrafo, se dirige también al lector virtual de la novela entonces aún no escrita por ese biógrafo, pero hoy ya leída por nosotros.

APLICACIÓN X

Puesto que todo lo que ocurre en el relato se ha dado antes de que transcurra la temporalidad de nuestra percepción como lectores, es evidente que nos es ofrecido a través de la subjetividad del narrador-testigo, y que no tenemos ocasión, como lectores, de hacer coincidir nuestra temporalidad con un tiempo presente, el de los diálogos. En efecto, aún los diálogos han ocurrido ya supuestamente, en la historia, mucho antes de que se efectúe la narración. El narrador (extradiegético) es quien da cuenta de ellos a pesar de que, naturalmente, están en estilo directo. El narrador nos dice: "Comenzaron a gritar", y luego "nos permite escuchar" el grito: "¡Ríndanse, soldados!". Es decir: los diálogos se reparten entre la narración (estilo indirecto) y la representación (estilo directo), e inclusive se ven interrumpidos por el narrador que "arrebata" la palabra al personaje y toma a su cargo una parte del diálogo pues, por ejemplo, no "escuchamos" ya la respuesta del Mayor ("¡Fuego!"), sino que el narrador nos relata: "contestaba con una orden para fuego rápido...". Lo mismo ocurre con los otros diálogos, corren a cargo de uno de los interlocutores y también del narrador, que, a medio diálogo, sustituye al personaje en el uso de la palabra: "gritó...—¡Mi general ofrece que respetará...", etcétera. "Los soldados no contestaron", dice el narrador, que también pudo haber expresado este silencio con un vacío en el espacio del papel, o con puntos suspensivos, por ejemplo. Más adelante, en el diálogo

con las mujeres, el narrador sustituye la respuesta (ausente) de ellas con la narración de la acción.

"—Mujeres, quién tiró?

"Los jinetes rebeldes rodearan al grupo...", etcétera. Es decir, el narrador (en tercera persona —o sea, primera persona que se refiere a la tercera) apenas cede la palabra en pocos y breves momentos a los personajes y, obligado por la distancia temporal que existe entre él (cuando narra) y los personajes (cuando ocurre la acción), profiere los parlamentos y ocupa el lugar de los protagonistas en el momento mismo del discurso directo. Como hemos dicho, la falta de coincidencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso hacen necesaria esta manera de narrar; pero tiene la ventaja de que hace verosímil el relato, pues corresponde al modo en que los cronistas testigos de la Revolución han desgranado después, incansablemente, el anecdotario de sus respectivas vidas.

El narrador cuenta, pues, la historia en tercera persona, es extradiegético (pues no participa en la diégesis) y se presenta como omnisciente y omnipresente. Aunque hace un uso discreto de su conocimiento, éste es mayor del que posee cualquiera de los personajes, pues nos ofrece su "visión por detrás" de la escena (a la que sobrevuela y abarca) y desde una perspectiva más amplia. Parece que sabe tanto como ellos al informarnos acerca de cuándo comenzó la acción y en qué estado se encuentra en el momento del pacto y de sus consecuencias inmediatas; pero en realidad sabe más que los personajes porque su conocimiento abarca ambos bandos y porque sabe qué va a ocurrir después puesto que nos anticipa gradualmente ciertos datos "opacos", que no parecen muy significativos y que nos producen una especie de premonición: el modo como se comportan las soldaderas desde el principio (que no es notable en sí, pero es subrayado por el narrador mediante observaciones explícitas y reticadas); o bien la recurrente mención de la leña que antucia la importancia dramática que este elemento tendrá más adelante. Claro que la omnisciencia del narrador se debe a que posee una perspectiva temporal del conjunto, puesto que narra a distancia, cuando ya todo pasó; pero también se debe a que es un narrador empapado de la problemática del momento y capaz de exhibir un criterio respecto a la idiosincrasia de las mujeres ("bravas mujeres...", "compartían la inquietud...", "más carácter..."), el estado de