

# 3 El narrador

### 3. El narrador

En el módulo anterior, al hablar del lenguaje, dijimos que un texto literario es una polifonía de voces. Entre todas esas voces, la primera que «escucha» el lector es la del narrador.

Desde la primera página, desde la primera frase, el lector se encuentra con la voz del narrador. Y debe atender, por tanto, a esa voz que le va a contar esa historia. ¿Quién es?, ¿desde qué punto de vista narra la historia?, ¿narra de primera mano porque ha vivido los hechos como protagonista o espectador?, ¿o por el contrario es una voz que conoce los hechos, pero no porque los haya presenciado?...

Para responder a estas preguntas se han categorizado los narradores: narrador en primera persona o en tercera, homodiegético o heterodiegético, omnisciente... que repasaremos enseguida. Pero antes de hacerlo, es necesario remarcar que el narrador debe ser considerado como un elemento más de los que componen la obra, casi como un personaje más de la misma, incluso aunque no sea un narrador en primera persona y no intervenga en la acción. El narrador es ya una invención del autor, una invención a la que Mario Vargas Llosa describe como «un ser hecho de palabras».

En ocasiones se piensa que el narrador es el propio escritor de la obra. Es decir, que esa «voz» que cuenta la historia es la del autor. No es así.

El escritor de una obra es fácilmente identificable: es el nombre que figura en la portada del libro. Ese nombre corresponde a una persona real que tiene un oficio: escribir. Y como parte de ese oficio inventa historias y entes de ficción; entre esos entes están los personajes que interpretarán la acción, pero también la voz que la contará. Es decir, el escritor inventa al narrador.

El narrador solo existe mientras el lector lee la obra, brota con la primera palabra y se desvanece con la última. Mientras que el escritor tiene una existencia real al margen del texto, tiene una vida fuera de sus páginas.

Quizá esta aclaración resulte superflua, pero es necesario hacerla para comprender el importante papel que el narrador juega en una obra literaria. A pesar de que su voz es la principal, a pesar de que es él quien cuenta la historia, a menudo pasa desapercibido y es un elemento al que los lectores no le prestan la debida atención. Sin duda los personajes, a cuyas vicisitudes asistimos, la propia

acción o los giros argumentales que modifican el devenir de esta son elementos mucho más vistosos en los que el lector no puede dejar de reparar. Pero hay que tener presente que son justamente las palabras del narrador las que construyen esos personajes, esa acción y esos puntos de giro.

El narrador es el que crea el escenario y el transcurrir del tiempo. En palabras de Constantino Bértolo:

Una novela es la historia que transmite un narrador. Un narrador que nos hace oír y ver —caras, movimientos, ropas, paisajes— y que, al meternos dentro, nos hace compartir una experiencia que vemos, oímos y recreamos desde el interior de esa industria, lingüística por supuesto, que llamamos novela.

El narrador es un elemento indispensable para la coherencia de la obra. Él es en gran medida quien nos convence de la realidad de la historia, él es el artífice de que firmemos el pacto ficcional y suspendamos nuestra incredulidad para atender a sus palabras.

Una vez claro que narrador y escritor no son la misma persona, que de hecho el narrador no es una persona, sino un componente más de la obra, pasemos a examinar los diferentes tipos de narrador que podemos encontrar en los textos de ficción.

## 3.1 Tipologías del narrador

Las tipologías del narrador se establecen de acuerdo con varios parámetros. Los principales entre estos parámetros son cuatro: la persona gramatical que usa el narrador (yo, tú, él), el grado de conocimiento que tiene de la historia, el lugar desde donde la cuenta (dentro o fuera de ella) y el grado de objetividad o subjetividad con el que cuenta. Hay otros dos niveles que podemos considerar secundarios: el tiempo y el nivel de realidad; hablaremos de ellos dos más tarde.

Con la combinación de estos parámetros se pueden establecer innumerables tipos de narradores. Los buenos escritores lo saben y los usan (de hecho, muchas veces usan más de uno en una misma obra); y los buenos lectores saben permanecer atentos a ellos, porque en el uso del narrador se encierra gran parte del deleite que la obra nos produce. Primero porque, como ya hemos visto, son sus palabras las que crean el mundo y a los personajes; pero también porque, si le prestamos atención, seremos capaces de captar la destreza que tiene el escritor para levantar su fabula y persuadirnos, página tras página, de que avancemos por ella hasta llegar al fin.

Repasemos las tres tipologías básicas de narrador, que seguramente ya conoces: el narrador en tercera persona, el narrador en primera persona y el narrador en segunda persona. Y hagámoslo también teniendo en cuenta los otros factores que hemos mencionado: el lugar desde el que cuenta, el nivel de conocimiento que tiene respecto a la historia y su grado de objetividad/subjetividad.

#### 3.1.1 Narrador en tercera persona

Comenzaremos hablando del narrador en tercera persona, no porque sea el de uso más frecuente (no lo es necesariamente), sino porque suele tener todos los atributos necesarios para contar una historia: narra la historia desde fuera (es un narrador heterodiegético), es omnisciente y tiene el don de la ubicuidad.

Esas tres cualidades precisamente se relacionan en gran medida con algunos de los parámetros que ya hemos mencionado: nivel de conocimiento de la historia, lugar desde donde cuenta y grado de objetividad o subjetividad con el que cuenta.

Enseguida veremos las distintas formas en que dichos parámetros pueden caracterizar a este narrador. Pero comencemos por indicar que este narrador se sirve de la tercera persona para contar. Es decir, relata la historia de un «él».

Primera hora de la mañana, último cuarto del siglo, avenida Cric-kelwood. A las seis y veintisiete del 1 de enero de 1975, Alfred

### 3. El narrador

Archibald Jones se encontraba de bruces sobre el volante de un familiar Cavalier Musketeer inundado de dióxido de carbono, vestido de pana y confiando en que no fuera muy severo el juicio que le aguardaba.

Zadie Smith, *Dientes blancos*

En este fragmento de una novela de la escritora británica Zadie Smith el narrador en tercera se dispone a contar la historia de un «él»: Alfred Archibald Jones.

Por lo general el grado de conocimiento del narrador en tercera persona es absoluto: lo conoce todo sobre la historia que narra. Por eso es omnisciente.

Debido precisamente a su omnisciencia, se suele equiparar al narrador en tercera persona con dios: un ser que lo ve todo, lo conoce todo y todo lo consigna.

Exhausto y aturdido por el ajetreo de esa extraña mañana, Aschenbach distribuyó el contenido de su maletín de mano por la habitación y se instaló en un sillón junto a la ventana abierta. El mar había adquirido un tinte verde pálido, el aire parecía más tenue y puro, y la playa, con sus casetas y embarcaciones, presentaba tonalidades más vivas pese a que el cielo aún seguía gris. Con las manos juntas sobre las rodillas, feliz de estar otra vez allí, Aschenbach sacudió la cabeza, descontento al recordar su indecisión y la ignorancia de sus deseos, y se puso a mirar fuera. Así permaneció una hora larga, relajado, sin pensar, perdido en vagas ensoñaciones.

Thomas Mann, *La muerte en Venecia*

El narrador de Thomas Mann lo sabe todo y puede contarlo todo. Conoce el estado físico del personaje (exhausto y aturdido) y sabe a qué se debe (al ajetreo de la mañana); describe también las acciones del personaje, que deshace su maleta; sabe el estado del mar, del aire, de la playa y del cielo; y conoce y consigna igualmente los sentimientos de Aschenbach: feliz por haber regresado, descontento por haber ignorado antes sus deseos.

### 3. El narrador

Con este tipo de narrador el lector recibe, en principio, la historia íntegra; puede confiar en que el narrador la conoce y se la va a contar completa con todos los detalles relevantes.

Sin embargo, el narrador en tercera también puede ser un narrador cuasi omnisciente. Este narrador ha renunciado a su «divinidad» y tiene ciertos límites a la hora de contar su historia. Puede acompañar a los personajes allá donde ellos estén, pero no penetra en sus mentes ni dispone de explicaciones para cada acontecimiento, como sí lo hace el narrador omnisciente.

Un hombre.

Está de pie, mira: la playa, la mar. La mar está baja, apacible, la estación es indefinida, el tiempo, lento.

El hombre se encuentra en un camino de tablas colocado sobre la arena.

Va vestido con ropas oscuras. Puede distinguirse su rostro.

Sus ojos son claros.

No se mueve. Mira.

La mar, la playa, hay charcos, superficies aisladas de agua tranquila.

Entre el hombre que mira y la mar, siguiendo la orilla de la mar, lejos, alguien camina. Otro hombre. Va vestido con ropas oscuras.

A esta distancia su rostro es indistinto. Camina, va, viene, va, vuelve, su recorrido es bastante largo, siempre igual.

En alguna parte de la playa, a la derecha del que mira, un movimiento luminoso: un charco se vacía, una fuente, un río, unos ríos, sin punto de reposo, alimentan el abismo de sal.

A la izquierda, una mujer con los ojos cerrados. Sentada.

El hombre que camina no mira, nada, nada que no sea la arena que tiene ante él. Su caminar es incesante, regular, lejano.

El triángulo se cierra con la mujer de los ojos cerrados. Está recostada en un muro que delimita la playa hacia su final, hacia la ciudad.

El hombre que mira se encuentra entre esa mujer y el hombre que camina por la orilla de la mar.

### 3. El narrador

Debido al hombre que camina, constantemente, con una lentitud regular, el triángulo se deforma, se reforma, sin romperse nunca.  
Ese hombre tiene el paso regular de un prisionero.  
El día declina.

Marguerite Duras, *El amor*

El narrador aquí actúa como una cámara (por eso al narrador cuasi omnisciente se le conoce también como narrador cámara). Consigna lo que sucede, pero no se adentra en los personajes. El lector no sabe qué piensa la mujer sentada con los ojos cerrados, ni el hombre que camina, ni el que contempla el mar. Debe ser el lector quien introduzca los elementos emocionales que se pueden deducir de la escena.

Distinguir el grado de omnisciencia cuando un escritor usa un narrador en tercera persona es siempre interesante para un lector atento.

La omnisciencia (o cuasi omnisciencia) de la que disfruta el narrador en tercera viene dada por el hecho de que narra la historia desde afuera. Es alguien ajeno a la acción, nunca ha formado parte de ella y no es uno de los personajes. Este narrador es, más que ningún otro, ese instrumento del que el escritor se sirve para dar voz a la trama, para convertirla en un relato.

Aunque es heterodiegético (narra desde fuera de la historia), el narrador en tercera posee total ubicuidad. Puede estar en todas partes y, por tanto, narrar todo lo que sucede en cualquier momento.

Como veremos cuando hablemos del narrador en primera, este otro narrador presenta la limitación de que, precisamente por ser un personaje, no puede estar en todas partes. Habrá por tanto cosas que no puede narrar porque no las ha presenciado, otras que solo conozca de oídas... Y eso da lugar a que su narración sea subjetiva y a que deba indicar con frecuencia cómo se ha hecho con determinada información que proporciona, cuáles son sus fuentes.

Pero un narrador en tercera es «el ojo que todo lo ve y la conciencia que todo lo sabe». Puede contar algo tan íntimo como el encuentro entre dos amantes, puede describir los pensamientos de un personaje que está a solas en lo alto de

### 3. El narrador

una montaña, puede saltar de uno a otro por los invitados de una fiesta y describir lo que hace y siente cada uno de ellos... No necesita justificar cómo presencié los hechos o explicar de dónde proviene su conocimiento: lo sabe todo y tiene acceso a todos los lugares, incluido el fuero interno de los personajes.

Así lo expresa el narrador en tercera de *Barnaby Rudge*, la novela de Charles Dickens:

Los cronistas tienen el privilegio de poder acceder donde se les antoja, de atravesar los ojos de las cerraduras, de cabalgar sobre el viento y de vencer en sus viajes todos los obstáculos de distancia, tiempo y lugar. Tres veces sea bendita esta última consideración, puesto que nos permite seguir a la desdeñosa Miggs hasta el santuario de su aposento y gozar de su grata compañía durante las terribles vigili-  
as de la noche.

Charles Dickens, *Barnaby Rudge*

Decíamos que el narrador en tercera tiene acceso al fuero interno de los personajes. Puede exponer ante el lector sus pensamientos, ideas, sentimientos, reflexiones..., incluso aquellas ideas o sentimientos que el personaje no compartiría con nadie, lo que suele dar lugar a que, cuando se usa este narrador, el lector comprenda muy bien al personaje.

Veamos un pequeño fragmento de la novela *Emma* en el que Jane Austen expresa los sentimientos y pensamientos de su protagonista. Durante una merienda campestre, Emma se ha portado de una manera muy poco amable con la señorita Bates, una solterona sin fortuna, y el señor Knightley se lo reprocha. Este es un momento culminante de la historia y de la evolución de la protagonista. La autosuficiente Emma descubre que se ha equivocado (¿lo habrá hecho en otras ocasiones?), que se ha comportado mal; ha sufrido además la reprimenda de una persona a quien aprecia, y sufre por todo ello.

Estaba más perturbada de lo que podía expresar, más de lo que podía ocultar. Nunca se había sentido tan agitada, humillada y afli-

### 3. El narrador

gida, en ninguna otra circunstancia de su vida. Había sufrido una impresión profunda. No podía negar la verdad de los argumentos de su amigo. Sentía los cargos desde el fondo de su corazón. ¿Cómo había podido ser tan cruel, tan brutal con la señorita Bates? ¿Cómo había podido exponerse a crear tan mal concepto de personas que tanto estimaba? ¿Y cómo había podido despedirse de él sin decirle una palabra de gratitud, de comprensión, de cortesía natural?

El tiempo no logró tranquilizarla. Mientras más reflexionaba más dolida se sentía. Nunca se había sentido tan triste. [...] Y, durante casi todo el viaje, Emma notó las lágrimas correr por sus mejillas, sin preocuparse en absoluto por reprimirlas, por extraordinario que parezca.

Jane Austen, *Emma*

Quizá si el lector logra conocer tan bien a los personajes es, justamente, porque le son presentados por una voz que debido a su ubicuidad puede acompañarlos a todas partes; y debido a su omnisciencia puede conocer cosas sobre ellos que los mismos personajes ignoran sobre sí mismos.

Por ejemplo, en *Los habitantes del bosque*, Thomas Hardy hace que su narrador apunte algo sobre el personaje que el propio personaje ignora:

Si se hubiera dedicado a sondear su fuero interno a fondo, como ahora suelen hacer los enamorados casi a diario, quizás habría sentido cierto orgullo al notar en él un poder un tanto extraño: la capacidad de mantener en suspenso no solo el juicio, sino también las emociones en circunstancias difíciles. Pero no fue capaz de notarlo.

Thomas Hardy, *Los habitantes del bosque*

Giles Winterbone, uno de los personajes principales, no es capaz de notar su habilidad para mantener en suspenso el juicio y las emociones en circunstancias difíciles. Si él fuera el narrador de su propia historia nunca podría haber

### 3. El narrador

explicado al lector esa particularidad. Por suerte, el narrador en tercera persona la conoce y la consigna para que el lector pueda ser consciente de ella y, así, conocer más sobre el personaje.

Lo mismo sucede en la novela de Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios*:

Este idealismo aparente, razonaba para sí Onofre Bouvila, es lo que les permite servirse de las personas sin reparar en sus intereses legítimos, sin atender a sus necesidades; a estos fanáticos todo les parece bien si sirve de instrumento a la revolución. Al decir esto juraba hacer cuando estuviera a su alcance por exterminar a los anarquistas tan pronto se le presentara la oportunidad. Ese odio y ese afán de venganza le impedían ver hasta qué punto le había influido la idiosincrasia de los anarquistas, hasta qué punto estaba imbuido de ella. Aunque sus fines fueron luego muy distintos, diametralmente opuestos, siempre compartió con los anarquistas el individualismo a ultranza, el gusto por la acción directa, por el riesgo, por los resultados inmediatos y por la simplificación. También tenía como ellos muy exacerbado el instinto de matar. Pero esto no lo supo nunca.

Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios*

En este caso, Onofre Bouvila no es consciente de lo mucho que comparte con los anarquistas, de los que se considera enemigo irreconciliable. De nuevo es el narrador el que apunta la semejanza entre la filosofía y los medios expeditivos de los anarquistas y los del propio protagonista. Es la omnisciencia del narrador en tercera lo que le permite realizar ese apunte.

Hemos examinado el grado de conocimiento de la historia que posee el narrador en tercera: conocimiento total, suele ser omnisciente. También el lugar desde donde cuenta: desde fuera de la historia, lo que paradójicamente le concede la oportunidad de estar en todas partes. Nos resta por revisar el grado de objetividad o subjetividad con el que narra.

### 3. El narrador

Por lo general, el narrador en tercera es un narrador objetivo. Su omnisciencia y ubicuidad lo convierten en un ente que parece contemplar la historia desde las alturas y desde allí relatarla con desapasionamiento. Simplemente se limita a consignar los hechos.

Lo que el autor busca en principio concediendo omnisciencia y ubicuidad a su narrador es justamente dotarlo de una autoridad incuestionable. Desde el momento en que lo sabe todo el lector debería confiar en él y no plantearse preguntas del tipo ¿cómo sabe eso?, ¿quién se lo ha contado?, ¿pudo presenciarse?; preguntas que son legítimas cuando el narrador es un personaje que forma parte de la obra y relata en primera persona.

Sin embargo, en ocasiones el narrador en tercera contradice su presunta objetividad. Algunos autores, en especial los del siglo XIX, usaban a sus narradores para expresar sus propios juicios y opiniones. Convertían la obra en una justificación y esperaban que el lector extrajera una moraleja del argumento.

George Steiner apunta:

Con frecuencia se argumenta que los personajes de las narraciones de Tolstói son encarnaciones de las propias ideas de su autor y reflejos inmediatos de su propia naturaleza.

También Mario Vargas Llosa acusa a Victor Hugo de convertir *Los miserables* en «un formidable espectáculo de exhibicionismo y egolatría de su narrador».

Pero, en verdad, ese narrador está más presente en el relato que los propios personajes, pues, dotado de una personalidad desmesurada y soberbia, de una irresistible megalomanía, no puede dejar de mostrarse todo el tiempo a la vez que nos va mostrando la historia: con frecuencia interrumpe la acción, a veces saltando a la primera persona desde la tercera, para opinar sobre lo que ocurre, pontificar sobre filosofía, historia, moral, religión, juzgar a sus personajes, fulminándolos con condenas inapelables o ponderándolos y elevándolos a las nubes por sus prendas cívicas y espirituales.

### 3. El narrador

Es decir, puede suceder que el autor se aproveche de la autoridad incuestionable del narrador en tercera para hacerle expresar juicios y opiniones que buscan influir en el lector para que interprete la historia (e incluso el mundo fuera de la ficción) de acuerdo con las ideas del narrador y no de forma libre.

Sin embargo, a partir de Flaubert y a lo largo del siglo XX el narrador omnisciente ha ido abandonando paulatinamente el carácter moralizante que le afectaba en algunas ocasiones.

#### 3.1.2 Narrador en primera persona

El narrador en primera persona usa como persona gramatical para contar la historia el «yo».

Pertenezco a una de las familias más antiguas de Orsenna. Conservo de mi infancia el recuerdo de unos años tranquilos, de sosiego y plenitud, entre el viejo palacio de la calle San Domenico y la casa de campo de la ribera de Zenta, a la que íbamos cada verano.

Julien Gracq, *El mar de las Sirtes*

Por lo general, el narrador en primera persona se identifica con el protagonista, con el personaje principal; por eso se le denomina en ocasiones narrador-protagonista. A él es a quien le suceden los acontecimientos narrados, de modo que cuenta con sus propias palabras lo que siente, lo que observa y lo que piensa.

El narrador-protagonista es el narrador en primera persona arquetípico y también el que se usa en obras cuya narración se articula en forma de memorias, un diario personal, real (como el *Diario de Ana Frank*) o ficticio (como *Diario de un loco*, de Nikolái Gógol); o en forma de cartas, como en *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos.

3 de octubre

Hoy ha tenido lugar un acontecimiento extraordinario. Me levanté bastante tarde, y cuando Marva me trajo las botas relucientes, le pregunté la hora. Al enterarme de que eran las diez pasadas, me apresuré a vestirme. Reconozco que de buena gana no hubiera ido a la oficina, al pensar en la cara tan larga que me iba a poner el jefe de la sección. Ya desde hace tiempo me viene diciendo: «Pero, amigo, ¿qué barullo tienes en la cabeza? Ya no es la primera vez que te precipitas como un loco y enredas el asunto de tal forma que ni el mismo demonio sería capaz de ponerlo en orden. Ni siquiera pones mayúsculas al encabezar los documentos, te olvidas de la fecha y del número. ¡Habrase visto!...»

¡Ah! ¡Condenado jefe! Con toda seguridad que me tiene envidia por estar yo en el despacho del director, sacando punta a las plumas de su excelencia. En una palabra, no hubiera ido a la oficina a no ser porque esperaba sacarle a ese judío de cajero un anticipo sobre mi sueldo. ¡También ese es un caso! ¡Antes de adelantarme algún dinero sobrevendrá el Juicio Final! ¡Jesús, qué hombre! Ya puede uno asegurarle que se encuentra en la miseria y rogarle y amenazarle; es lo mismo: no dará ni un solo centavo. Y, sin embargo, en su casa, hasta la cocinera le da bofetadas. Eso todo el mundo lo sabe.

Nicolái Gógol, *Diario de un loco*

Como protagonista, el narrador en primera está «dentro» de la historia (es un narrador homodiegético), y por lo tanto conoce los hechos acontecidos de primera mano. Pero, paradójicamente, su grado de conocimiento sobre lo que narra es restringido, el narrador en primera persona no es omnisciente; conoce a la perfección cuanto le concierne a él mismo, sin embargo, no puede tener el mismo grado de certeza con lo que respecta a lo que sucede a otros personajes o sobre hechos que no ha presenciado.

Esa es la teoría, pero enseguida veremos que la creatividad de los escritores retuerce estas reglas a su conveniencia con la finalidad de crear efectos que beneficien a la obra y les permitan ser más expresivos.

### 3. El narrador

Comenzando por algo tan sencillo como que el narrador en primera no sea el protagonista, sino un simple testigo de los acontecimientos; alguien que los conoce porque los presenci6 (y por tanto los puede narrar), pero que no los protagoniz6.

Este narrador en primera persona, conocido como narrador-testigo, tambi6n est6 inmerso en la historia y la cuenta desde su perspectiva personal, pero no es protagonista de esta, sino que la contempla como un espectador. Puede actuar como acompa1ante del personaje principal, como ocurre con el doctor Watson en los libros de Sherlock Holmes, o puede que se limite a narrar una historia de la que particip6 en otro tiempo o de la que ha o6do hablar, como sucede en *El coraz6n de las tinieblas* de Joseph Conrad o en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza.

El narrador testigo se usa a menudo en novelas y relatos de detectives, donde un admirado compa1ero relata la incre6ble capacidad de un inteligente amigo para resolver casos complicados. Ya hemos mencionado el ejemplo paradigm6tico del Watson de los relatos y novelas de Sherlock Holmes, escritos por Arthur Conan Doyle. Pero tambi6n Gaston Leroux se sirvi6 de un narrador testigo en su novela *El misterio del cuarto amarillo*:

No sin cierta emoci6n empiezo a contar aqu6 las extraordinarias aventuras de Joseph Rouletabille. Hasta hoy se hab6a opuesto tan terminantemente a ello, que yo hab6a acabado por desesperar de publicar jam6s la historia polic6aca m6s extra1a de estos 6ltimos quince a1os. Hasta me imagino que el p6blico nunca habr6a conocido «toda la verdad» sobre el prodigioso caso del cuarto amarillo, que origin6 tantos misteriosos, crueles y sensacionales dramas, y en el que particip6 tan de cerca mi amigo, si, con motivo de la reciente designaci6n del ilustre Stangerson para el grado de gran cruz de la Legi6n de Honor, un diario de la noche, en un art6culo miserable por su ignorancia o por su audaz perfidia, no hubiera resucitado una terrible aventura que Joseph Rouletabille —seg6n me dijo— hubiera querido saber olvidada para siempre.

Gaston Leroux, *El misterio del cuarto amarillo*

### 3. El narrador

El narrador testigo no solo se usa en obras de corte detectivesco, como es lógico. Muchos autores se han servido de él en obras de todo tipo. Un narrador testigo es, por ejemplo, el que usa Francis Scott Fitzgerald en *El gran Gatsby* o Italo Calvino en *El barón rampante*.

Fue el 15 de junio de 1767 cuando Cosimo Piovasco di Rondó, mi hermano, se sentó por última vez entre nosotros. Lo recuerdo como si fuera hoy. Estábamos en el comedor de nuestra villa de Ombrosa, las ventanas enmarcaban las grandes ramas de la gran encina del parque. Era mediodía, y nuestra familia, según su vieja costumbre, se sentaba a la mesa a esa hora, pese a que ya los nobles seguían la moda, llegada de la poco madrugadora Corte de Francia, de disponerse a comer bien entrada la tarde. Soplaban un viento del mar, recuerdo, y se movían las hojas. Cosimo dijo: —¡He dicho que no quiero y no quiero! —y apartó el plato de caracoles. Jamás se había visto desobediencia más grave.

Italo Calvino, *El barón rampante*

Hemos visto algunas de las características del narrador en primera persona de acuerdo con factores tales como la persona que se utiliza en la narración: en este caso la primera persona (yo); o el lugar desde el que cuenta la historia: en este caso, se trata de narradores homodiegéticos, que conocen la historia más o menos desde dentro, bien porque la han protagonizado, bien porque la han presenciado como testigos.

Atendamos ahora a otro de los factores a los que hay que atender al examinar un narrador: su grado de objetividad/subjetividad.

Por lo general, el narrador en primera persona se usa cuando el autor quiere evitar la objetividad que habitualmente se le supone al narrador en tercera persona. El narrador en primera rompe, en principio, la neutralidad y la distancia y, en palabras de Constantino Bértolo, se convierte en la «representación de una conciencia interactuando con y contra la realidad material». En efecto, el

### 3. El narrador

narrador en primera nos sumerge en la conciencia del personaje (en especial el narrador-protagonista) y permite que el lector conozca hasta sus más íntimos pensamientos y sentimientos, sus reacciones y emociones.

Tras una larga noche de insomnio, la idea de ver al señor Rochester me inspiraba a la vez deseo y aprensión: quería volver a oír su voz, pero temía encontrarme con su mirada. Durante las primeras horas de la mañana esperé que irrumpiera en la sala de estudios de Adèle; no es que lo tuviera por costumbre, pero lo había hecho algunas veces anteriormente y yo estaba convencida de que ese día nos visitaría.

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*

En este fragmento tomado de la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre*, podemos apreciar cómo la narradora en primera persona expresa una esperanza: ver de nuevo al señor Rochester, así como sus sentimientos ambivalentes de deseo y aprensión.

Sin embargo, de nuevo los autores (en especial a partir del siglo XX) rehacen las reglas para modular el grado de subjetividad de un narrador en primera persona en función de las necesidades temáticas y estilísticas de la obra.

Por ejemplo, el narrador de *Los restos del día*, de Kazuo Ishiguro, es un narrador en primera persona, pero es un narrador lejano, que trata de mantener al lector a distancia como, de hecho, ha tratado toda su vida de mantener a distancia a las personas de su entorno.

Me dirigí hacia la puerta y, en cuanto puse los pies fuera, me di cuenta de que no le había dado el pésame. Pensé en el duro golpe que supondría para miss Kenton aquella noticia, puesto que, a todos los efectos, su tía había sido para ella como una madre. Así que me detuve cuando aún iba por el pasillo, dudando si debería volver, llamar a su puerta y rectificar mi descuido. Se me ocurrió, no obstante, que si entraba podía interrumpirla en un momento

### 3. El narrador

embarazoso. Era muy probable que miss Kenton estuviese llorando en aquel mismo instante, a unos metros de mí. Solo pensarlo me causó una sensación extraña. Me quedé un rato parado en medio del pasillo y finalmente juzgué que era más apropiado esperar y expresar en otra ocasión mi condolencia. Seguí, pues, mi camino.

Kazuo Ishiguro, *Los restos del día*

En este fragmento vemos cómo Stevens, el narrador protagonista, evita darle el pésame a miss Kenton por la muerte de su tía. Su excusa es que no desea sorprenderla en un momento «embarazoso», pero en realidad Stevens es incapaz de mostrar su afecto a la mujer que no solo es una compañera de trabajo, sino por la que además siente algo más que amistad. Stevens, un narrador en primera persona, jamás muestra esos sentimientos de manera abierta en su relato, sin embargo, la narración ha sido concebida por el autor para que el lector pueda deducirlos de forma inequívoca.

Algo similar sucede con lo relativo al grado de conocimiento que el narrador tiene de la historia. Como hemos dicho, el narrador en primera persona conoce bien la historia porque ha sido su protagonista (o la ha presenciado como testigo); pero en realidad solo puede conocer aquello que él vivió de primera mano, el resto (lo que no presenció u otros le han referido) se basa en su mayor parte en conjeturas.

Este aspecto, el grado de conocimiento de la historia, se relaciona a su vez con el grado de objetividad o subjetividad del que acabamos de hablar. Por eso, al leer, es interesante prestar atención a la información que el narrador maneja y a cómo la presenta.

Lo veremos mejor con algunos ejemplos.

Como el narrador en primera es un personaje, en principio no puede tener omnisciencia, de manera que quizá haya partes de la historia (en especial las que afectan a otros personajes) que no conozca. Entonces el narrador debe recurrir a suposiciones o inferencias, cuenta lo que «cree» que pasa, da su punto de vista.

### 3. El narrador

La confianza depositada en mí parecía ser un tributo a mi discreción, y la acepté como tal. [...] Ya no daba la impresión de molestar-se cuando me encontraba, ni se dejaba llevar por gélidos ataques de altivez. Cuando nos cruzábamos por casualidad, el encuentro parecía gustarle y solía dirigirme una sonrisa o una palabra amable.

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*

En este fragmento tomado de *Jane Eyre* vemos que la narradora utiliza expresiones como «parecía» o «no daba la impresión». Es decir, la historia está siendo contada a través del filtro de sus impresiones, por lo que es una narración marcadamente subjetiva.

No hay que perder de vista que esa subjetividad da lugar en ocasiones a que esas impresiones del personaje-narrador en primera pueden estar equivocadas. De hecho, en el caso de *Jane Eyre* lo están: al comienzo de la novela Jane interpreta la actitud hostil del señor Rochester hacia ella en el sentido de que él no la aprecia, cuando justamente lo que sucede es que él se está enamorando de la joven, pero se debate contra esos sentimientos porque está casado con otra mujer.

Como queda dicho, el narrador en primera persona solo conoce de la historia aquello que ha vivido o presenciado. A pesar de ello, el autor puede desear presentar esa información teniendo buen cuidado de que se muestre de una manera lo más objetiva posible, haciendo que el narrador explique siempre cómo obtiene los datos relativos a aquellos sucesos concretos que él no presenció o cómo ha obtenido la información que proporciona al lector.

Así lo hace Willa Cather en su novela *Mi Antonia*. En ella usa un narrador en primera canónico, que siempre recurre a los relatos de terceros para contar aquello que Jim Burden, el protagonista, no ha podido conocer de primera mano.

La familia bohemia, según me contó la abuela conforme avanzábamos, había comprado la granja de un compatriota suyo, Peter Krajiek, pagándole por ella más de lo que valía. El trato lo habían

### 3. El narrador

cerrado antes de abandonar su país por medio de un primo de ellos, que también era pariente de la señora Shimerda.

Willa Cather, *Mi Antonia*

Burden, el narrador de Cather, explica en un largo párrafo las condiciones en las que la familia Shimerda ha llegado a Nebraska como emigrantes. Él mismo es un recién llegado, de modo que cita la fuente a través de la cual ha obtenido sus informaciones sobre la familia de Antonia: «según me contó la abuela».

Cuando el narrador en primera cuenta hechos que él no ha presenciado y el autor opta porque no indique las fuentes a través de las cuales ha obtenido sus informaciones, el narrador en primera se convierte, de facto, en omnisciente; una cualidad que, como hemos visto hasta ahora, en principio no es atributo de los narradores en primera.

Así usa Natalia Ginzburg su narrador en su relato *Sagitario*. En él, una narradora en primera persona cuenta la vida de su madre. Y en muchas ocasiones describe hechos que ella no presencié, sin indicar tampoco cómo sabe lo que le aconteció a su madre en esos momentos en concreto. Como en este ejemplo:

En un primer momento, cuando se despertó, mi madre no sabía dónde se encontraba, pero al volver a ver aquella colcha azul violeta fue recordando todo poco a poco. [...] Las ventanas de la habitación estaban cerradas, pero la de la cocina estaba abierta, y mi madre vio que fuera era ya de noche. Miró el reloj, marcaba las diez. Dios mío, pensó mi madre, cuánto había dormido, había dormido casi ocho horas.

Natalia Ginzburg, *Sagitario*

Podemos apreciar que la narradora en primera persona se atreve incluso a indicar cuáles fueron los pensamientos de su madre, actuando así como un narrador omnisciente: «Dios mío, pensó mi madre».

### 3. El narrador

Sin embargo, durante el siglo XX el uso del narrador ha ido tendiendo paulatinamente a una mayor subjetividad. En el siglo XX nació un sentido de la realidad conformado por un mundo cada vez más fragmentado y acelerado. Así, conceptos supuestamente inmutables, como la identidad, la causalidad y la objetividad, dejan paso a la ambivalencia, el azar y la incertidumbre.

Por ejemplo, en su ciclo novelístico *Una danza para la música del tiempo*, Anthony Powell usa un narrador en primera que nos cuenta lo que pasa, pero muy subjetivamente. Como no puede saber realmente por qué los otros personajes actúan como actúan, incluye siempre hipótesis para explicar esos comportamientos.

En este fragmento, el narrador se topa en la Bienal de Venecia con un hombre y una mujer a los que conoce. No son pareja, y encontrarlos juntos resulta sorprendente.

Como ninguno de los dos parecía haber venido con un grupo más amplio, cabía suponer que habían simpatizado suficientemente en el *palazzo* Bragadin como para haber decidido ir a visitar la Bienal juntos. Claro que cabía también la posibilidad, muy remota, de que los dos hubieran decidido, cada uno por su lado, pasar la mañana del domingo en la exposición y que se hubieran encontrado en ella por casualidad.

Anthony Powell, *Una danza para la música del tiempo*

Como su narrador no tiene omnisciencia, no puede conocer las causas verdaderas por las que el hombre y la mujer están juntos. Quizá, apunta, se han hecho amigos y han acudido juntos a la exposición; o quizá han ido cada uno por su lado y se han encontrado por casualidad.

El autor salva con este recurso la limitación que impone al relato el narrador en primera. Y, al hacerlo, logra que el lector contemple las posibilidades que al él le interesa que tenga en mente. Al tiempo, se crea un narrador moderno, que da cuenta de esa realidad poliédrica, inasible, donde caben infinitas posibilidades e interpretaciones.

### 3.1.3 El narrador no fiable

Hemos hablado de la subjetividad del narrador en primera persona. Carente de omnisciencia, ese narrador intercala en su relato inferencias, hipótesis, su propio punto de vista... para suplir de ese modo aquello que no puede conocer con certeza.

Esto da lugar a que, en determinadas ocasiones, el narrador en primera persona se convierta en un narrador no fiable. Casi todos los narradores en primera tienen un punto de no fiabilidad: en cuanto dan su versión de los hechos, el lector comprende que esa visión va a estar sesgada en mayor o menor medida.

Recordemos el ejemplo de la narradora de *Jane Eyre*, sus «parecía» y «daba la impresión», y cómo a la postre resulta que Jane no había sabido interpretar bien algunas de las actitudes del señor Rochester.

Muchos autores acentúan esa cualidad de falta de fiabilidad de sus narradores para crear de este modo efectos interesantes y plantear una especie de juego para el lector. De forma paralela y con gran sutileza logran dar dos versiones de la historia: la versión distorsionada que presenta el narrador y, por debajo de ella, la versión verdadera; para ello proponen indicios suficientes para que el lector comprenda cuál es, a pesar de las palabras y la actitud del narrador, la verdad, que sin embargo nunca aparece del todo explícitamente narrada.

La característica fundamental de este narrador es, por tanto, su falta de fiabilidad. El lector tiene razones para sospechar que la historia no sucede en realidad tal como este narrador la presenta. Puede ser porque el narrador tenga sus percepciones alteradas (por una enfermedad mental, porque se encuentre bajo los efectos de la droga o el alcohol); o porque pertenezca a un grupo sospechoso de no tener una visión «real» del mundo, como podría ser el caso de un niño.

El término «narrador no fiable», fue acuñado a principios de los sesenta por el crítico literario Wayne C. Booth. Más tarde, William Riggan William distinguió entre varios tipos de narrador no fiable: el ingenuo, el loco, el payaso, el pícaro y el mentiroso.

### *a) El ingenuo*

El lector no puede confiar en un narrador no fiable ingenuo porque este tiene una visión del mundo sesgada.

Por ejemplo, en *Niña de todos los países*, una breve novela de Irmgard Keun, la narradora es una niña y es a través de su mirada inocente e inexperta como conocemos la experiencia de los intelectuales que huyeron de Alemania durante el auge del nazismo.

En Ostende hay una playa elegante y otra barata y pequeña para la gente más pobre. En ningún caso se puede disfrutar gratis del mar, a lo sumo se puede contemplar como las nubes del cielo. A mí me encantaría poder tumbarme en una nube alguna vez, pero eso solo es posible cuando se está muerto. Al mar se puede ir vivo, pero no sin dinero. En Ostende era así.

Irmgard Keun, *Niña de todos los países*

Mientras que en *El curioso incidente del perro a medianoche*, el narrador elegido por Mark Haddon es un joven de quince años que sufre alguna enfermedad del espectro autista.

Me preguntaron si tenía familia. Dije que sí. Me preguntaron cuál era mi familia, Dije que Padre, que Madre estaba muerta. Y dije que también estaba tío Terry, pero que vivía en Sunderland y que era el hermano de Padre, y que estaban también mis abuelos, pero tres de ellos habían muerto y la abuela Burton vivía en una residencia porque tenía demencia senil y decía que yo salía en la televisión.

Mark Haddon, *El curioso incidente del perro a medianoche*

## *b) El loco*

Este narrador también tiene una visión sesgada del mundo, pero esta es debida no a su inocencia o ingenuidad, sino a que sus facultades mentales están alteradas, quizá por alguna enfermedad mental o por el consumo de drogas o alcohol.

Un ejemplo paradigmático es el de Patrick Bateman, el narrador de *American Psycho*. Bateman es un *yuppie* de Wall Street que intercala en su relato una cena con amigos en un lujoso restaurante con la descripción de la mutilación de un vagabundo o de la tortura de una prostituta.

Bateman consume drogas: cocaína, tranquilizantes, estimulantes... y el lector no puede determinar si los horribles actos que dice haber realizado son reales o si son producto de su mente alterada. ¿Es un loco asesino o es un loco que fantasea? Lo único que parece claro es que es un loco.

La conversación sigue desarrollándose por su propia cuenta, no tiene estructura auténtica ni hay asuntos concretos ni una lógica interna ni sentimientos; a no ser, claro, uno oculto, como de conspiradores. Solo hay palabras, y como en una película, pero una que haya sido transcrita incorrectamente, la mayoría de ellas se superponen unas a otras. Me está costando mucho esfuerzo o algo así prestar atención porque mi cajero automático ha empezado a *hablarme*, y de hecho a veces deja mensajes muy raros en la pantallita, en letras verdes, como: «Monta una escena espantosa en Sothesby's» o «Mata al presidente» o «Da de comer al gato que se me ha extraviado», y casi pierdo la razón por culpa del banco del parque que me siguió durante seis manzanas de casas el lunes pasado por la tarde y que también me hablaba.

Bret Easton Ellis, *American Psycho*

### c) *El payaso*

El payaso es un narrador que no se toma en serio su papel. No cumple con el esmero esperado su función de narrar una historia. Para él, de hecho, la historia es lo de menos y lo que pretende es jugar con el lector: no solo altera o deforma la verdad, sino que ignora las convenciones y obliga al lector a rehacer de continuo sus expectativas sobre lo que se le cuenta y sobre quien se lo cuenta.

Un ejemplo de narrador no fiable payaso es el usado por Laurence Sterne en su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. El narrador, el propio Tristram, comienza la novela indicando que va a narrar su vida, el lector espera una biografía al uso; sin embargo, Tristram no logra ir mucho más allá del momento de su nacimiento, por el camino se enreda en digresiones, exégesis, regaños a los lectores poco atentos...

También pertenece a esta categoría el narrador de *El mal de Portnoy*, de Philip Roth. La novela recoge el largo monólogo de Portnoy con su psicoanalista en busca de una solución para su problema: no es capaz de relacionarse con las mujeres más allá de mantener relaciones sexuales, lo que lo incapacita para tener relaciones duraderas y profundas.

Portnoy aplicará a la narración de su vida la autoironía y un humor ácido, pero no por ello dejará de tratar de aparecer como una víctima de las circunstancias: su familia, su fe judía, sus parejas.

¡Di perdón! ¡Pide perdón! Sí, pero ¿por qué? ¿Qué he hecho ahora? Eh, que estoy escondido debajo de mi cama, con la espalda contra la pared, negándome a pedir perdón, negándome, también, a salir y pechar con las consecuencias. ¡Negándome! Y ella me acosa con la escoba, tratando de sacar al exterior mis podridos restos. ¿Por qué, por los manes de Gregor Samsa? ¡Hola, Álex! ¡Adiós, Franz! «Más te vale pedirme perdón, tú, o si no... Y no lo estoy diciendo en broma». Tengo cinco, quizá seis años, y me viene con «más te vale» y «o si no», como si ya tuviéramos delante de la puerta al pelotón de ejecución, cubriendo la calle con papel de periódico que empape mi sangre.

Philip Roth, *El mal de Portnoy*

### *d) El pícaro*

El pícaro es también un tipo de narrador no fiable. Los narradores de las novelas picarescas del Siglo de Oro español, con sus aventuras exageradas, son en el fondo narradores poco fiables que tienden a deformar la verdad a su antojo.

Más recientemente, podemos considerar como pertenecientes a esta categoría a aquellos narradores que, con picardía, distorsionan la verdad para tratar de obtener algún beneficio, aunque solo sea la benevolencia del que lee. Tal es el caso de Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, la famosa novela de Vladimir Nabokov, que relata el desarrollo de sus relaciones con una niña de doce años mientras está en la cárcel, bajo la forma de una especie de informe al tribunal —terrenal o celestial— que debe juzgarle.

O del narrador *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. Pascual Duarte es un condenado a muerte que con su relato pretende descargar su conciencia. Aunque ha matado en al menos dos ocasiones, se muestra como un ser humilde y arrepentido. Será el lector quien tenga que dirimir si Pascual no ha sido, hasta cierto punto, víctima de sus circunstancias:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte.

Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*

### *e) El mentiroso*

Pero en muchas ocasiones, y esto es un aspecto interesante del narrador no fiable, su distorsión de los hechos es voluntaria. Es decir, el narrador miente deliberadamente con la finalidad de engañar al lector.

### 3. El narrador

Tal es el caso, por ejemplo, de *Barry Lyndon*, de William M. Thackeray. Barry Lyndon narra su autobiografía y, aunque se presenta como un caballero, el lector pronto descubrirá que en realidad no es más que un rufián. A pesar de cómo lo cuenta (Barry Lyndon se presenta en todo momento como una persona de nobles sentimientos, buena educación y gran probidad moral), lo que cuenta (vive del juego, deserta en la guerra, se casa con una mujer por su fortuna y luego la maltrata...) demuestra al lector a cada paso que el narrador está tratando de manipular la historia.

En *No soy Stiller*, Max Frisch escribe la historia de James Larkin, un hombre al que detienen porque lo toman por Anatol Stiller, un suizo desaparecido y tal vez relacionado con un caso de espionaje. James Larkin, que actúa como narrador en primera persona, cae en tantas ambigüedades que ni el resto de los personajes de la novela, ni tampoco el lector, pueden discernir si es quien dice ser o si en realidad es el tan buscado Stiller.

Cada día nos entendemos menos. Si no fuera por el puro que me ha traído a pesar de su indignación, ya no hablaría más con mi abogado, y me parece que sería mejor. ¿De qué sirven estos interrogatorios? Es inútil que me esfuerce en hacerle comprender que ni yo mismo sé toda la verdad y que por otro lado no estoy dispuesto a dejar que cisnes y consejeros municipales me demuestren quién soy en realidad [...] Es inútil. Mi abogado no puede sacarse de la cabeza que tengo que ser Stiller, solo para que él pueda defenderme, y cuando le afirmo que no soy otro que yo mismo, me contesta que es una hipocresía estúpida. [...] Me saco el cigarro de la boca para examinarlo detenidamente. ¡Caramba! Mi marca preferida: Legítimos. Son los mismos de siempre...

Max Frisch, *No soy Stiller*

Fijémonos en cómo en el anterior ejemplo el narrador señala que ni él mismo sabe toda la verdad. También apunta «no estoy dispuesto a que me demuestren quién soy en realidad» y «no soy otro que yo mismo». Pero la ambigüedad queda subrayada con el puro, que es su marca favorita de siempre. ¿De Larkin o de Stiller?

El narrador no fiable no pretende (al menos no en todos los casos) engañar deliberadamente al lector. También puede suceder que simplemente practique una forma de autoengaño: narra los hechos como le gustaría que fueran y no como realmente son.

Tal es el caso de la novela de Kazuo Ishiguro *Los restos del día*. Lo que parecen las simples memorias de Stevens, un orgulloso mayordomo, se van convirtiendo de manera insensible en la confesión de un hombre que, al final de sus días, comprende que no ha sido feliz porque sirvió a un amo indigno y despreció a la mujer que le amaba.

En repetidas ocasiones, Stevens da una visión favorable de sí mismo que se revela como incompleta o engañosa:

Aquella misma noche, poco antes de la cena, fue cuando casualmente oí la conversación entre mister Lewis y monsieur Dupont. Por no recuerdo qué motivo, había subido a la habitación de este último y, antes de llamar, me paré a escuchar a través de la puerta, como es mi costumbre. Quizá ustedes no suelen tomar esta pequeña precaución para evitar que la llamada provoque una situación embarazosa, pero yo, personalmente, siempre he procedido de este modo y puedo garantizarles que en mi profesión es una práctica muy común. No se trata de un acto que esconda ninguna malsana curiosidad. Debo decirles que no tenía la menor intención de escuchar lo que llegó a mis oídos aquella noche.

Kazuo Ishiguro, *Los restos del día*

#### 3.1.4 El narrador en segunda persona

El narrador en segunda persona es aquel que cuenta la historia a un «tú» (o «vosotros» o «ustedes»). Prestemos atención al matiz: este narrador no habla de un «yo» o de un «él», sino que se dirige a un «tú».

### 3. El narrador

Manny Parker era botánico, siempre a la intemperie hiciera el tiempo que hiciera, vivía con su hermana, que llevaba la confitería, comían carne los viernes, eran protestantes. Tu madre iba a su tienda, los consideraba gente de bien.

Edna O'Brien, *Un lugar pagano*

Como en el caso de los otros tipos de narrador, al analizar el narrador en segunda persona el lector deberá tener en cuenta el lugar desde el que este narra, el nivel de conocimiento que tiene respecto a la historia y su grado de objetividad o subjetividad. Pero, en este narrador, hay un rasgo importante que marca en gran medida esos aspectos: a quién se dirige, quién es el destinatario de su narración.

En el caso de los narradores en primera y tercera persona, el destinatario de la historia que cuenta el narrador es el lector. Ese destinatario está implícito y rara vez aparece mencionado en la obra, aunque a veces lo hace, cuando el narrador interpela al lector para crear determinados efectos con frases del tipo: «Querido lector» o «El lector sabrá ya que...».

Además, ese destinatario implícito de los narradores en primera y tercera persona es un destinatario externo. Está fuera de la historia y no sabe nada sobre ella excepto lo que va leyendo, no sabe sino aquello que el narrador le revela página tras página.

Sin embargo, en el caso del narrador en segunda persona el destinatario de la historia que cuenta el narrador no es el lector (en realidad sí lo es, pero únicamente en último extremo), sino un destinatario interno, un destinatario que está dentro de la propia historia. Por lo general ese destinatario interno será un personaje de la obra, lo que da lugar a interesantes posibilidades.

Mario Vargas Llosa define así al narrador en segunda:

Un narrador-ambiguo, escondido detrás de una segunda persona gramatical, un *tú* que puede ser la voz de un narrador omnisciente y prepotente, que, desde afuera del espacio narrado, ordena impe-

### 3. El narrador

rativamente que suceda lo que sucede en la ficción, o la voz de un narrador-personaje, implicado en la acción, que, presa de timidez, astucia, esquizofrenia o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que le habla al lector.

Así, al toparse con un narrador en segunda persona lo primero que debe dirimir el lector es quién es la voz que narra y a quién se dirige.

[...] Y a mí no me la dais, Mario, a vosotros lo que os fastidia de Higinio Oyarzun es el Dos Caballos, hablemos francamente, y que a los quince años de estar aquí, haya entrado en sociedad, cosa que ni tú ni los de tu camarilla habéis conseguido, ni conseguiréis, por la sencilla razón de que sois unos hurones, para qué vamos a engañarnos, que ni tenéis trato ni sabéis ponerlos derecha la corbata. Sí, ya lo sé, vas a decirme que no interesa, lo de la zorra, no están maduras, la de siempre, mira que eres, pero con Valen la otra noche, tú dirás, como un enano, ¡cómo lo pasaste!, y no olvides que los Rojo son de la mejor gente de aquí, para que te hagas una idea, lo que sucede es que como él es catedrático del Instituto, tienen que hacer a los dos paños, a ver. Pero si Vicente no fuera catedrático, ya te lo digo desde aquí, ¡de qué pisábamos nosotros su casa!, por mucho que a Valen la vistan los escritores y así, que lo que hace ella es reírse de vosotros, como lo estás oyendo, que Valen, aunque no lo parezca, es tremenda, se ríe hasta de su sombra, no te hagas ilusiones. Y qué cena nos dio, de sueño, que sobró de todo, hasta langosta y caviar, y cómo estaba la langosta, Mario, y qué bien servido todo, ni las bodas de Canaán [...]

Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*

En *Cinco horas con Mario*, un ejemplo arquetípico de narrador en segunda persona, la narradora es Carmen, una mujer que acaba de quedarse viuda, y el destinatario es Mario, su marido, cuyo cuerpo está velando. En este fragmento

### 3. El narrador

podemos apreciar cómo la narradora se dirige a él de forma directa: «y cómo estaba la langosta, Mario», o de manera indirecta con expresiones como «tú dirás» o «no te hagas ilusiones».

Pero con este narrador, ambiguo donde los haya, desentrañar ambos puntos —quién narra y a quién se dirige su narración— a menudo no resulta tan sencillo y el lector deberá esperar a que la narración avance (e incluso a su final) para comprender quién era la voz narradora y quién el destinatario interno.

Podría decirse que una vez que sabe quién narra y a quién se dirige, el lector puede determinar los otros aspectos relativos al narrador: lugar desde el que cuenta, nivel de conocimiento respecto a la historia y grado de objetividad/subjetividad; pero muchas veces sucederá que revisar los otros parámetros del narrador será precisamente lo que dé al lector las claves para identificar quién es el narrador y a quién se dirige.

Por ejemplo, la narradora de *Un lugar pagano* es una mujer que recuerda su infancia y adolescencia en la Irlanda rural de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Y el «tú» al que se dirige la narradora es ella misma: la mujer mayor que rememora sus días de juventud se está contando la historia de sus recuerdos a sí misma.

Cuando el lector descubra que la voz narradora se dirige a sí misma comprenderá otros aspectos de la historia. En primer lugar, que la narradora conoce la historia desde dentro y desde allí la cuenta; y que, por tanto, la conoce muy bien, pero no es omnisciente.

Veamos otro ejemplo, este tomado del relato *Aura*, de Carlos Fuentes:

Tropiezas al pie de la cama; debes rodearla para acercarte a la cabecera. Allí, esa figura pequeña se pierde en la inmensidad de la cama; al extender la mano no tocas otra mano, sino la piel gruesa, afieltrada, las orejas de ese objeto que roe con un silencio tenaz y te ofrece sus ojos rojos: sonrías y acaricias al conejo que yace al lado de la mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda,

### 3. El narrador

la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes  
que tocas para alejar tu mano de la otra.

Carlos Fuentes, *Aura*

En este caso, andando el relato el lector comprenderá que el narrador es un narrador anónimo (un narrador en tercera persona) y a quién se dirige es al protagonista de la historia, llamado Felipe Montero. Es decir, el narrador está fuera de la historia y, por tanto, lo sabe todo sobre ella; hasta tal punto que cumple justamente lo que Vargas Llosa proponía: ser un narrador que «ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción». Es decir, lo que el lector lee son algo así como las instrucciones que el narrador da al protagonista para que este haga lo que el narrador —cuasi omnisciente y que por tanto conoce toda la historia de principio a fin— sabe que debe hacer.

Como puedes comprender, este tipo de narrador es muy complejo y se presta a delicados juegos literarios. Por eso su uso es propio de la experimentación del siglo XX.

Saber quién es la voz que narra cuando en una obra se usa el narrador en segunda persona y a quién se dirige también nos dará la clave para evaluar su objetividad o subjetividad.

Por lo general, el narrador en segunda persona es un narrador marcadamente subjetivo. Ya que habitualmente se trata de un personaje que se dirige a otro, lo que trata de hacer es precisamente dejar constancia de su punto de vista, incluso tratar de convencer a su destinatario de que le asiste la razón.

Así sucede en *Cinco horas con Mario*, donde la narración de Carmen se acerca mucho a un flujo de conciencia. Y también en *Un lugar pagano*, donde resulta evidente que la narradora que se cuenta a sí misma su vida ha realizado una labor de selección y filtro de sus recuerdos.

Pero cuando se trata de un narrador que no forma parte de la historia como personaje, un narrador que por tanto queda fuera de ella, como el de Carlos Fuentes en *Aura*, puede achacársele cierta objetividad: él conoce la historia, pues es omnisciente (o cuasi omnisciente), y se limita a indicar objetivamente

cada paso que el personaje dará para cumplirla. Es como si él narrador conociera el destino, que no puede cambiar, y se ciñese a enumerar las acciones que el personaje no puede dejar de hacer.

## 3.2 Varios narradores

Hemos examinado los distintos tipos de narrador, atendiendo a sus características principales. Pero con frecuencia una obra literaria no tiene un único narrador, sino varios que se alternan o se turnan para contar la historia de una manera más completa y facetada, presentando así sus diversas caras.

Al toparnos con varios narradores debemos preguntarnos qué efectos perseguía el autor de la obra al servirse de este recurso. De nuevo, tener en cuenta el lugar desde el que cada uno de los diferentes narradores cuenta, su grado de omnisciencia y de objetividad o subjetividad nos ayudará a valorar mejor las intenciones del autor y lo que ha logrado al usar varios narradores.

Por ejemplo, si el escritor se sirve de varios narradores en primera persona, ya sean protagonistas o testigos, el autor puede buscar salvar el problema del grado de conocimiento de la historia. Como cada uno de los distintos narradores conoce una parte (quizá porque la presencié o la vivió de primera mano), puede aportar al conjunto un determinado segmento de la historia y, unidas las partes que aporta cada narrador, se crea una visión completa.

Así ocurre en *La dama de blanco*, de Wilkie Collins, donde los relatos de nueve personajes diferentes reconstruyen los extraños sucesos en los que se ve involucrado Walter Hartright, su protagonista. Cada parte de la historia está contada por el personaje que puede relatarla de primera mano. De ese modo, las distintas historias se unen como las piezas de un puzle para formar un todo congruente.

En la novela *Drácula*, de Bram Stoker, también la historia es contada a través de varios narradores que se corresponden con diferentes personajes en primera persona, cuyos relatos Stoker presentó en forma de diarios y cartas.

### 3. El narrador

Al tiempo, al utilizar varios narradores en primera persona, el autor puede buscar sumergir al lector en la subjetividad de sus visiones.

Por ejemplo, *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, está compuesto por cuatro novelas: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*. En la primera novela, *Justine*, el narrador es Darley, un escritor enamorado de Justine, una mujer casada. En el segundo libro el narrador es Baltazar, un amigo de Justine y Darley, que retoma la historia del primer libro, volviendo a contar desde su perspectiva algunas de las situaciones narradas en la primera novela. Mountolive, amigo del marido de Justine, será el narrador de la tercera novela, que presenta de una forma lineal y objetiva una historia de intriga. En la última novela, *Clea*, el narrador vuelve a ser Darley, quien narra su retorno a Alejandría y la historia de amor que vive entonces con Clea.

En un breve texto al comienzo del segundo libro, Durrell explica que el tema central de las cuatro obras pretende ser una investigación sobre el amor moderno. Y cuando en una entrevista el autor fue preguntado por el cambio de foco que se produce en la tercera novela, explicó:

Fue simplemente un cambio de lo subjetivo a lo objetivo. *Mountolive* constituye el relato del asunto por parte de un narrador invisible, en lugar de alguien que participa en la acción.

Precisamente, en ocasiones el autor puede pretender justamente atenuar la subjetividad de una narración en primera persona incluyendo la perspectiva de un narrador omnisciente o cuasi omnisciente que le aporte objetividad o cuya omnisciencia puede «rellenar los huecos» que ha dejado el relato de narradores en primera sin omnisciencia.

En *El ruido y la furia*, William Faulkner usa cuatro narradores para contar el declive de la familia Compson. Tres son narradores en primera persona muy subjetivos y se corresponden con tres de los hijos de la familia: Benjy, Quentin y Jason. El tercero es un narrador omnisciente en tercera persona. El propio Faulkner explicó así su decisión de incluir este tercer narrador objetivo:

### 3. El narrador

Había ya empezado a contar la historia a través de los ojos del niño idiota, porque pensaba que sería más eficaz si la contaba alguien que solo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué. Me di cuenta de que no había contado la historia esta vez. Traté de volver a contarla, ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó.

De modo que Faulkner lo intentó de nuevo: «Traté de reunir los fragmentos y de rellenar las lagunas haciendo yo mismo de narrador». De este modo, a la narración polifónica y subjetiva de los tres hermanos se une una narración objetiva, omnisciente y precisa que completa y redondea la historia.

También Carmen Martín Gaité alterna en *Entre visillos* un narrador en primera persona y un narrador en tercera. La novela se ocupa de la cotidianidad de un grupo de jóvenes en una ciudad de provincias en los años de la posguerra española. La narración en tercera persona dará cuenta de las angustias y el aburrimiento que atenaza a la mayoría de los personajes, oprimidos por el ambiente provinciano y moralista.

No las sacó nadie a bailar.

Cuando salieron, la de Madrid le dijo a Goyita que cuántas mujeres, que todo eran mujeres, que así era imposible ligar un plan divertido.

—Y luego estas amigas tuyas, no sé, son como viejas.

—¿No te gustan?

—No sé qué decirte. Parecen de señoras las conversaciones que tienen.

—Mi más amiga no está hoy —se excusó Goyita—. La conocerás mañana o pasado. Esta te encantará. Es un cielo.

A su descontento se empezó a añadir la responsabilidad que sentía de divertir a la amiga de Madrid. Al día siguiente la llevó a ver la catedral.

—Impone. Es enorme de grande, una de las de más mérito de España, ya lo habrás oído decir.

Subieron a la torre y volvieron muy cansadas. A Goyita le apretaban los zapatos. En la terraza de un café en la Plaza Mayor se encontraron con Toñuca y sus amigos extranjeros. Se sentaron con

### 3. El narrador

ellos. Goyita enseguida notó que la de Madrid le era simpática a Toñuca.

Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*

Mientras la narración en primera corresponde a Pablo Klein, un profesor recién llegado a la ciudad que aportará una visión subjetiva de esa pequeña y pacata sociedad, visión que sirve para reforzar la idea de ambiente asfixiante.

Tenía yo la idea de sentarme en un rincón apartado y tomarme un refresco tranquilamente mientras escuchaba a Rosa y esperaba que terminase su trabajo, pero de la primera cosa que me di cuenta al entrar fue de que no existía ningún lugar apartado, sino que todos estaban ligados entre sí por secretos lazos, al descubierto de una ronda de ojos felinos. Muchachas esparcidas registraron mi entrada y siguieron el rumbo de mi indecisa mirada alrededor. No tocaba la música y no vi a Rosa. Había mesas por todas partes, totalmente ocupadas, un silencio ondulado de cuchicheos y redondeles de luz en el centro de la pista vacía. [...] Al fondo había una puerta con cortinas recogidas. La traspuse: era el bar. Me asaltó un rumor de voces masculinas. No habría más de tres mujeres entre los hombres que fumaban en grupos ocultando el mostrador, y una de ellas era Rosa, en el centro de un corro de chicos vestidos de etiqueta. Daba cara a la puerta y se apoyaba en un alto taburete. Me vio enseguida y me llamó levantando el brazo desnudo.

—Mira, ven, Pablo, te voy a presentar a unos amigos.

Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*

A veces, lo que el autor pretende con el uso de dos narradores es modificar de pronto la visión que el lector ha ido construyéndose de la obra a lo largo de su lectura. Así lo hace Ian McEwan en su novela *Expiación*.

### 3. El narrador

*Expiación* es una novela narrada en tercera persona. Dividida en cuatro partes, las tres primeras se ocupan de contar lo que sucede cierta noche en la gran casa de campo de la familia Tallis y las consecuencias que ese hecho traerá para varios de sus personajes en los años posteriores.

Media hora antes no había ni un rastro de esperanza. Después de que Briony desapareciese con la carta dentro de la casa, él siguió caminando, torturado por el deseo de volver sobre sus pasos. No tenía nada decidido, ni siquiera cuando llegó a la puerta principal, y se demoró varios minutos bajo la lámpara del pórtico y la única polilla fiel que la rondaba, tratando de elegir la menos desastrosa entre dos posibles opciones. Llegó a la siguiente conclusión: entrar entonces y encarar la cólera y la repugnancia de Cecilia, dar una explicación que no sería aceptada y, lo más probable, que le rechazaran: una humillación insoportable; o bien volver a casa sin decir una palabra, dejando la impresión de que la carta había sido intencionada, atormentarse rumiando toda la noche y los días siguientes, sin saber nada de la reacción de Cecilia: más intolerable aún. Y más pusilánime. Volvió a pensarlo, con el mismo resultado. No había salida, tendría que hablar con ella.

Ian McEwan, *Expiación*

Pero la novela se cierra con una última parte, muy breve en comparación con las anteriores, titulada «Londres, 1999» y narrada en primera persona, que trastoca por completo la narración.

Esta última parte está narrada por Briony Tallis, que aparece como personaje en las primeras partes de la novela, quien nos revela que todo lo que el lector acaba de leer es producto de su pluma. En definitiva, Ian McEwan propone al lector que «crea» que Briony es la escritora de lo que ha leído hasta ahora.

Briony es escritora y, aunque los hechos narrados sucedieron en su familia, ella ha alterado algunas partes significativas; los ha novelado, aunque, paradójicamente, quiere revelar una terrible verdad.

### 3. El narrador

Hubo un delito. Pero también hubo dos amantes. A los amantes y sus finales felices los he tenido presentes durante toda la noche. Como el poniente hacia donde zarpamos. [...] Solo en esta última versión mis amantes acaban bien, caminando juntos por una acera del sur de Londres mientras yo me alejo. Todos los manuscritos anteriores eran despiadados. Pero ya no pienso en cuál sería el propósito perseguido si trato de convencer al lector de que, pongamos por caso, Robbie Turner murió de septicemia en Bray Dunes el 1 de junio de 1940, o de que a Cecilia, en septiembre del mismo año, la mató la bomba que destruyó la estación de metro de Balham. Que no los vi vivos aquel año. Que mi recorrido a través de Londres concluyó en la iglesia de Clapham Common, y que una Briony cobarde volvió renqueando al hospital, incapaz de enfrentarse con la hermana desconsolada por la muerte reciente de su amante.

Ian McEwan, *Expiación*

Otros autores se deciden a usar los tres tipos de narradores (primera, segunda y tercera persona) en una única novela, como Mario Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral*. O Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*.

Esta última, *La muerte de Artemio Cruz*, comienza con un narrador en primera persona:

Yo despierto... me despierta el contacto de ese objeto frío con el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escuchan. Si abro los ojos, ¿podré escucharlas?... Pero los párpados me pesan: dos plomos, cobres en la lengua, martillos en el oído, una... una como plata oxidada en la respiración. Metálico, todo esto. Mineral, otra vez.

### 3. El narrador

Cambia a un narrador en segunda persona un par de páginas después:

Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Solo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos van hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9.55 de la mañana y llegará a México, D.F., a las 16.30 en punto.

Y cambia de nuevo, esta vez a un narrador en tercera persona, tras un par de páginas.

Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chofer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiñó los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Alamein, mirando las fotografías de Rommel y Montgomery: el chofer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafeteros colombianos cuando empezó la guerra en África y ellas entraron a la tienda y la empleada les pidió que por favor tomaran asiento [...]

Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*

Esa estructura (narrador en primera, en segunda, en tercera) se repite a lo largo de toda la novela como una manera de reflejar el modo fragmentario en que percibimos la realidad, lo que, sin embargo, logra crear una semblanza completa de la vida del protagonista —Artemio Cruz— y de la sociedad mexicana en la que esta se desenvuelve.

El uso de múltiples narradores es un recurso muy interesante y muy habitual en la narrativa contemporánea, por lo que como lectores y críticos nos encontraremos con él con frecuencia. Evaluarlos con solvencia puede ayudarnos a comprender mucho mejor su función en la obra.

## 3.3 Tiempo y nivel de realidad

En su obra *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa apunta dos elementos más que afectan al narrador, además de los cuatro que ya hemos visto: persona gramatical, grado de conocimiento que tiene de la historia, lugar desde donde la cuenta (desde dentro o desde fuera de ella) y grado de objetividad o subjetividad con el que cuenta. Esos dos elementos complementarios, pero importantes en el texto literario, son el tiempo y el nivel de realidad.

El tiempo es un aspecto complejo con el que el escritor (más que el narrador) puede crear sorprendentes efectos: dilatar o encoger el tiempo, retroceder al pasado o saltar al futuro. Decimos que esos efectos los decide el escritor, pues es él quien en última instancia determina cómo va a manejar el tiempo en su obra; pero ciertamente el lector los recibe a través del narrador, que es la voz que cuenta y, por tanto, quien elide partes de la historia, haciendo avanzar el tiempo, o vuelve atrás en su relato, haciéndolo retroceder.

Hablaremos de esos efectos y del manejo del tiempo en el módulo seis. De momento, digamos respecto al tiempo que, al evaluar al narrador, el lector también debe fijarse en lo que Vargas Llosa llama «el punto de vista temporal»; es decir, en qué momento temporal se halla el narrador con respecto a la historia que narra. O lo que es lo mismo: si la voz del narrador habla en tiempo pasado o presente.

Ciertamente, la mayoría de las narraciones usan el punto de vista temporal del pasado. Para que el narrador pueda contarla (sea omnisciente o no, narre en primera, segunda o tercera persona) tiene que conocer la historia, al menos en líneas generales. Y para conocer la historia esta debe, en principio, haber concluido. Solo si la historia está completa el narrador tiene la visión de conjunto que le permite contarla. Sabe cómo comenzó, cómo se desarrolló y cómo finalizó.

### 3. El narrador

Como es natural, si la historia ya ha concluido, es que queda en el pasado. Y si queda en el pasado, ese es el tiempo verbal que debe usarse para contarla.

Mónica se acercó despacio a la cabaña. La ventana estaba entornada. Del alero del tejado, de cuando en cuando, caía una gota al suelo, fugaz y refulgente. [...] Mónica se aproximó a la puerta. Estaba entreabierta, y llamó con el puño.

—Daniel... —dijo quedamente, con un temor incierto.

Su voz temblaba. Nadie le respondió, y ella repitió aún dos veces la llamada.

Ana María Matute, *Los hijos muertos*

El pasado que se narra no tiene por qué ser un pasado lejano, situado a gran distancia temporal del futuro (respecto a la historia) desde el que relata el narrador. Puede ser un pasado relativamente cercano:

Esta tarde, como hacía un tiempo espléndido, Yuste y Azorín han ido a la Fuente. Para ir a la Fuente se sale del pueblo con dirección a la plaza de toros; luego se tuerce a la izquierda... [...] Aquí, debajo de esta higuera mística se han sentado Yuste y Azorín. Y desde aquí han contemplado el panorama espléndido —un poco triste— de la vieja ciudad, gris, negruzca, con la torre de la iglesia Vieja que resalta en el azul intenso. [...] Yuste, mientras golpeaba su cajita de plata, ha pensado en las amarguras que afligen a España. Y ha dicho:

—Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*...

Azorín, *La voluntad*

Como vemos en el texto de Azorín, el pasado de la acción es inmediato, queda muy cerca del momento desde el que cuenta el narrador. La acción narrada sucedió «esta tarde», de modo que el narrador parece situarse en la noche que

### 3. El narrador

la siguió, antes de que finalice ese día. Por eso usa el pretérito perfecto («han ido», «han contemplado»), que es el que se usa para referir acciones que han sucedido recientemente.

Pero también es frecuente encontrarse con historias cuyo punto de vista temporal es el presente. En ese caso, la acción no ha concluido, todavía está desarrollándose y el narrador la relata a medida que sucede.

Matilde se levanta. Tiene la impresión de que no ha escrito muy limpiamente, pero está segura de que en un par de días... En estos casos, siempre pasa lo mismo.

—Buenas tardes.

—¡Adiós! Que pase la primera.

La primera es una jovencita, delgada, muy resuelta, que al pasar ante Matilde la mira con un gesto de suficiencia; que se sienta ante la máquina sin esperar a que se lo indiquen:

—Es esta la máquina, ¿no?

Matilde cruza ante las aspirantes y sale a la escalera. Una escalera ancha, de madera podrida, que cruje bajo el impulso de cada pie como si fuera a desmoronarse.

Luisa Carnés. *Tea Rooms*

El tiempo presente logra dar inmediatez al texto, el lector tiene la impresión de que la acción se desarrolla ante sus ojos, que está en curso y su final todavía no está decidido.

En el prólogo de Joyce Carry a su novela *Míster Johnson*, el autor explica:

La parte consciente del lector tiene libertad para sentir con los personajes del libro; es uno de ellos. Por lo tanto, si ellos están en tiempo pasado, él está en el pasado, participando en situaciones que han ocurrido, en la historia, en aquel lugar. [...] Obtiene de *Guerra y Paz* una experiencia intensa y duradera. Pero sigue siendo una experiencia especial, una experiencia histórica; mucha de su

### 3. El narrador

calidad se deriva del reconocimiento de las situaciones comunes, está cargada de reflexión (como la que puede emplear un hombre ante sucesos reales, incluso en un momento de crisis, o ante un disgusto, no sin antes alejarse de ellos) comparando y valorando.

Pero cuando una historia está en tiempo presente, dado que el lector también está en el presente, es arrastrado irreflexivamente por la corriente de sucesos; su estado de ánimo no es contemplativo, sino que se ve afectado. [...] Los sucesos lo arrastran a su paso sin darle tiempo a examinarlos, a juzgarlos, sin tiempo de encontrar su propio lugar entre ellos.

Pero, en realidad, un texto literario no está compuesto nunca por un único tiempo verbal, presente o pasado. Vargas Llosa lo explica así:

Lo acostumbrado es que, aunque suele haber [un tiempo] dominante, el narrador se desplace entre distintos *puntos de vista temporales*, a través de *mudas* (cambios del tiempo gramatical) que serán tanto más eficaces cuanto menos llamativas sean y más inadvertidas pasen al lector.

Es frecuente que en una narración en pasado se infiltre un fragmento en presente con el que el autor busca alterar el *tempo*, darle más vivacidad e inmediatez, hacer que el lector sienta que lo narrado sucede en ese mismo momento.

Así lo hace John Banville en *El libro de las pruebas*:

La niebla se espesó y presionó contra las ventanas. Vi a las dos frente a mí en ese crepúsculo lechoso, la morena y la rubia: tienen un aire de complicidad, de regocijo secreto, como si compartieran a costa mía una broma afable y nada desagradable.

John Banville, *El libro de las pruebas*

### 3. El narrador

También puede suceder que, cuando se alternan narradores, cada uno de ellos use un tiempo verbal propio. Por ejemplo, en *La Casa lúgubre*, Charles Dickens alterna un narrador omnisciente que narra en presente con un narrador en primera que narra en pasado (porque es uno de los personajes que intervienen en la acción, cuyos hechos rememora).

Veamos ahora lo relativo al nivel de realidad.

Mario Vargas Llosa lo define así:

El *nivel de realidad* es la relación que existe entre el nivel o plano de realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado. En este caso, también, como en el espacio y el tiempo, los planos del narrador y de lo narrado pueden coincidir o ser diferentes, y esa relación determinará ficciones distintas.

Vargas Llosa distingue en la práctica dos niveles de realidad: el que engloba lo que podríamos considerar real (o realista) y el que engloba lo que podríamos considerar fantástico. Lo real es aquello que se corresponde o asemeja con nuestra experiencia comprobable del mundo, mientras que lo fantástico es aquello que no se corresponde con nuestra experiencia cotidiana y nuestro conocimiento del mundo; aquí se incluyen lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etc.

Al leer como lectores atentos, debemos verificar en qué nivel de realidad se sitúa el narrador con respecto a la historia que cuenta.

Puede tratarse de un narrador situado en un plano real que narra una historia que también se sitúa en ese plano. A esta tipología corresponden las historias de corte realista.

Puede tratarse de un narrador situado en un plano real, pero que narra una historia fantástica. Por ejemplo, un narrador escéptico que narra una historia de fantasmas o alienígenas, entes en los que no cree.

### 3. El narrador

Puede tratarse de un narrador situado en un plano fantástico que narra una historia fantástica. Ese es el caso de la mayoría de las historias de fantasía, donde el narrador describe como «normal» o «real» un mundo en el que existe la magia o las personas con superpoderes.

Puede tratarse, por último, de un narrador situado en un plano fantástico que describe una historia real. Por ejemplo, un narrador con sus facultades mentales alteradas, quizá un loco, que describa desde su paranoia una historia que sucede en nuestra realidad.

Para concluir, al leer debemos prestar especial atención al narrador y al modo en que nos cuenta la historia:

¿Desde qué persona narra? ¿Cuánto sabe de la historia?, ¿todo o solo una parte? ¿Conoce la historia de primera mano porque ha formado parte de ella?, ¿o bien la conoce «desde fuera»? ¿Es un narrador objetivo o subjetivo?, incluso, ¿cuál es su grado de objetividad o subjetividad? ¿Hasta qué punto es un narrador fiable? ¿Es una única voz o son varias? ¿Desde qué tiempo narra? ¿Se sitúa en el mismo nivel de realidad en el que se desarrolla la historia o está en otro?

Dar respuesta a estas preguntas nos ayudará a comprender mejor las intenciones del autor y los efectos que ha buscado crear para determinar (hasta donde es posible) la experiencia de lectura del lector.