

# 5 El narrador no fiable

El narrador, lo sabemos, es quien cuenta la historia; como dice Mario Vargas Llosa, es «un ser hecho de palabras». Podríamos decir que es una herramienta en manos del autor; podríamos decir que es una voz.

Simplificando mucho, la tipología de los narradores se corresponde con las tres personas gramaticales en las que se expresan: yo, tú, él (y sus plurales, de uso mucho menor: nosotros, vosotros, ellos). Pero el narrador es mucho más que una persona gramatical.

En *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa acota sobre los narradores:

En términos generales, se reducen en verdad a tres opciones: un narrador-personaje, un narrador-omnisciente exterior y ajeno a la historia que cuenta, o un narrador ambiguo del que no está claro si narra desde dentro o desde fuera del mundo narrado. Los dos primeros tipos de narrador son los de más antigua tradición; el último, en cambio, de solera recientísima, un producto de la novela moderna.

Por su parte, en el manual *Las voces del relato*, Alberto Paredes explica:

El lector no puede obtener un conocimiento directo de los sucesos, sino que se mediatizan por el narrador-punto de vista. Hay, pues, una doble percepción simultánea por parte del lector; los hechos y el sujeto que los refiere desde una posición, intereses y capacidades determinadas.

Las dos visiones complementarias de Mario Vargas Llosa y Alberto Paredes apuntan a dos hechos determinantes. En la narrativa moderna, el narrador es cada vez menos un cronista fidedigno, porque, cada vez más, cuenta «desde una posición, unos intereses y unas capacidades determinadas». Y el lector es muy consciente de esa voz que mediatiza los hechos que se narran y de sus particularidades.

El narrador no es, por tanto, un ser neutro ni objetivo; o, si alguna vez lo fue, hace mucho que dejó de serlo. Cada vez más, el narrador cuenta desde su subjetividad: ya no es una voz, es un personaje; incluso cuando narra en tercera persona y no puede identificarse, como se ha hecho tradicionalmente, con el protagonista o un testigo de los hechos (con quienes se corresponde habitualmente la primera persona).

Pero el narrador es especialmente un personaje, una subjetividad, cuando narra en primera persona. Alberto Paredes nos dice:

Cuando el narrador se ubica en la primera persona, deja de lado la consoladora falacia de la tercera persona onnisapiente, mediante la cual se tenía confianza plena en que lo contado correspondía por completo a la realidad. El narrador junto con sus lectores sabe ahora que no puede poseer «La Verdad» [...]. No hay «Verdad» y los hechos se contaminan con su persona al momento de escribirlos.

Así las cosas, traspasado por la subjetividad, el narrador ha dejado de ser fiable. El lector puede suponer, con distintos grados de certeza, que lo que se le cuenta es solo una versión, una visión de los acontecimientos; no la única y desde luego no la «buena», simplemente se trata de la versión/visión del personaje. Llevado a su extremo, eso ha dado lugar a una nueva tipología de narrador: el narrador no fiable.

El narrador no fiable es una técnica en la que el narrador ofrece una versión de los hechos que el lector tiene motivos para cuestionarse. El término fue acuñado por Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción*, donde lo definió como un narrador cuyas normas y valores difieren de las del autor implícito.

El autor implícito es el portavoz del autor en la obra (no el autor real, el ser humano que vive fuera, «en el mundo») y cuando el narrador es fiable existe una correspondencia bastante exacta entre él y el narrador. Por decirlo de manera sencilla, el narrador fiable quiere contar la historia tal como el autor implícito la concibe, con total veracidad.

Pero cuando opera el narrador no fiable este se separa del autor implícito y lo que quiere es contar «su verdad». Por eso, como veremos enseguida, en una trama narrada por un narrador no fiable se cuentan en realidad dos versiones de una misma historia: la del narrador —explícita en el texto— y la que del autor implícito —implícita también—.

El narrador no fiable es una de las técnicas más sofisticadas de la narrativa moderna porque exige una lectura en dos niveles simultáneos: lo que el narrador cuenta (su versión de los hechos) y lo que el lector percibe entre líneas (la

versión que el narrador no puede o no quiere contar). La brecha entre ambos niveles crea un espacio donde tiene cabida la ironía, la tensión y el significado profundo, genuino, de la historia.

En *El arte de la ficción*, David Lodge apunta:

Un narrador poco fiable sirve precisamente para revelar de una manera interesante la distancia que media entre la apariencia y la realidad, y para mostrar cómo los seres humanos distorsionan o esconden esta. No se trata necesariamente de una intención consciente o maliciosa por su parte.

En resumen, el narrador no fiable es aquel que cuenta la historia desde su propio punto de vista, pero cuya versión de los hechos no es del todo verdadera o completa. El lector, poco a poco, se da cuenta de que hay una fisura entre lo que el narrador *dice* que ocurre y lo que *realmente* ocurre. De ese modo queda patente la diferencia entre el modo en que alguien percibe o presenta el mundo y cómo es ese mundo en realidad.

Quizá uno de los rasgos más interesantes del narrador no fiable es que no tiene por qué ser necesariamente un mentiroso, aunque a veces lo sea. El narrador no tiene por qué estar mintiendo *a propósito*, sino que puede distorsionar la realidad debido a sus prejuicios, su estado emocional (por miedo, por amor, por la necesidad de protegerse a sí mismo...) o porque tiene una comprensión limitada de lo que le rodea (porque es un niño, una persona con alguna incapacidad sensorial o neurológica, o tiene sus sentidos alterados por las drogas o el alcohol).

Por ejemplo, podemos considerar un narrador no fiable a Nick Carraway, el narrador-testigo de *El gran Gatsby* (1925). Nick Carraway es un idealista y admira profundamente a Jay Gatsby, es posible que incluso esté algo enamorado de él, de modo que lo presenta como el último romántico dispuesto a todo por amor. La realidad, en cambio, es que Gatsby ha construido una fachada muy lujosa que oculta en verdad a un delincuente, un estafador, alguien que ha hecho su fortuna traficando ilegalmente con alcohol durante la ley seca.

Pero Nick se niega a ver (o pasa por alto) las conexiones mafiosas de Jay Gatsby. Y su voz filtra de tal manera la historia, nos la presenta hasta tal punto desde su punto de vista, que el lector debe «leer entre líneas» para hacerse una imagen real del protagonista y comprender que puede que sea un romántico, pero es sin duda un criminal.

Por lo general, el narrador no fiable opera desde la primera persona (narrador protagonista o narrador testigo). David Lodge reflexiona: «Un narrador “omnisciente” indigno de confianza es casi una contradicción en los términos, y solo podría darse en un texto muy heterodoxo y experimental». Sin embargo, los narradores no fiables en tercera persona existen, precisamente, en textos de carácter heterodoxo, en los que al autor se complace en romper con las reglas del juego de la narrativa convencional.

Por tanto, un narrador en tercera persona también puede intentar engañar al lector u ocultar información, especialmente cuando se usa una tercera persona limitada. Es decir, cuando se narra en tercera desde la perspectiva estricta de un solo personaje y este personaje miente o bien tiene una visión sesgada de la realidad y asume como verdad lo que no lo es (por un trauma, por su edad, etc.), podemos considerarlo un narrador no fiable aunque se trate de un narrador en tercera persona.

Resumamos, entonces, las características del narrador no fiable:

- Es un narrador que ofrece una versión de los hechos que el lector tiene motivos para cuestionarse.
- Es un narrador que opera habitualmente desde la primera persona, pero es posible usarlo también con la tercera.
- No necesariamente tiene que ser un mentiroso. Puede ser alguien que distorsione la verdad por diferentes motivos: porque se engaña a sí mismo, porque tiene alguna minusvalía psíquica o sensorial, porque es un niño, porque tiene sus sentidos alterados...

# 1. Tipos de narrador no fiable

Como hemos dicho ya, el narrador no fiable puede ser un mentiroso, pero también puede distorsionar la verdad sin querer, inadvertidamente, por diversas causas. Esta particularidad del narrador no fiable da lugar a que podamos distinguir distintos tipos. Repasémoslos y aprovechemos para ver algunos ejemplos de uso de esta técnica.

## 1.1. Narrador no fiable por engaño

En este caso, el narrador es un mentiroso manifiesto: miente deliberadamente al presentar su historia, ocultando información o distorsionándola con un propósito. En ocasiones el lector es consciente de la mentira ya mientras recibe la historia, pero otras veces solo comprenderá que ha sido engañado al final.

Un ejemplo de narrador no fiable por engaño es el de *Barry Lyndon* (1844), novela de William M. Thackeray. Barry Lyndon, narrador y protagonista de la novela, es un joven ambicioso y sin escrúpulos que se ve obligado a marcharse de su Irlanda natal a causa de un duelo. Lleva a partir de entonces una vida errante y llena de aventuras. Su ambición es alcanzar una elevada posición social, que logrará al contraer un provechoso matrimonio, gracias al cual entra a formar parte de la nobleza inglesa del siglo XVIII, aunque finalmente acabará arruinado y en la cárcel por deudas.

A lo largo de toda la narración el narrador protagonista se presenta como un caballero honorable, un militar valiente y un esposo incomprendido, víctima de las circunstancias; pero a través de sus propias palabras, el lector descubre bien pronto que en realidad es un mentiroso compulsivo, un tramposo, un desertor, un cazafortunas y un maltratador.

Barry logra casarse con lady Lyndon, una inteligente y hermosa aristócrata, coaccionándola y aterrorizándola. Y después se dedica a malgastar su fortuna, que era su verdadero interés. Así nos habla de su matrimonio:

Milady y yo, al cabo de un tiempo, hicimos vidas separadas en Londres. Ella prefería la calma, o más bien era yo quien la prefería, siendo como soy muy amigo de una conducta modesta y serena en las mujeres y de estimular su vocación por los placeres hogareños.

Por ello la animaba a comer en casa con sus damas de compañía, su capellán y un grupo selecto de amigos; la autorizaba a asistir acompañada por tres, a lo sumo cuatro personas decentes y discretas a su palco en la Ópera y el teatro, eso sí, siempre en ocasiones adecuadas; y de modo general rechazaba en su nombre las frecuentes visitas de sus amigos y familiares, prefiriendo recibirlos a lo sumo dos o tres veces por temporada, con motivo de alguna de nuestras grandes recepciones. Además, lady Lyndon era madre, y podía solazarse vistiendo, criando y mimando a nuestro pequeño Bryan, por cuyo bien era justo que renunciara a los placeres y frivolidades de la vida mundana y dejara que esa otra parte de los deberes con los que toda familia distinguida ha de cumplir recayera en mí. La verdad sea dicha, el tipo y el aspecto de lady Lyndon en aquel entonces no eran los más indicados para que su dueño pudiera brillar a su lado en las ocasiones mundanas. Había engordado mucho, era miope, estaba muy pálida, vestía desaliñadamente y parecía siempre embotada. En nuestras conversaciones ostentaba una actitud de estúpida desesperación, o bien hacía esfuerzos, ridículos y torpes, para parecer alegre, lo que resultaba aún más desagradable y explica el que nos relacionáramos solo breve y superficialmente, así como que mis esfuerzos por que saliera a ver mundo o por quedarme acompañándola fueran más bien poco frecuentes. En casa, también ponía a prueba mis nervios de mil maneras. Cuando le pedía (a menudo, es cierto, con algo de rudeza) que animara una reunión con su conversación, ingenio y ciencia, de los que era consumada maestra, o tocando música, pues era una intérprete experimentada, la mayoría de las veces se echaba a llorar y salía de la habitación. Mis invitados, viendo aquello, desde luego pensaban que yo la aterrorizaba, cuando la verdad era que me ocupaba de ella constantemente, como un tutor severo y atento obligado a supervisar a una dama boba, malcriada y pobre de espíritu.

Afortunadamente, sentía mucho cariño por su hijo menor, lo que me permitía controlarla completamente y de manera eficaz, de modo que, si en uno de sus frecuentes berrinches o accesos de altanería (era una mujer insoportablemente altiva, y al comienzo, cuando reñíamos, se empeñaba en humillarme recordándome mi pobreza y baja extracción), si, como decía, cuando discutíamos pretendía llevarse el gato al agua y, reivindicando la preeminencia de su autoridad sobre la mía, se negaba a firmar cuantos documentos yo considerara necesarios para la gestión de nuestra tan considerable como compleja fortuna, no me quedaba más remedio que enviar al señorito Bryan a pasar unos días en Chiswick, y os puedo asegurar que su señora madre no tardaba en ceder y firmar lo que se me antojara someterle. Dispuse que nuestra servidumbre estaría a mi sueldo, y no al de ella; especialmente, procuré que la principal nodriza del niño estuviera no a las órdenes de milady, sino a las mías. La muy casquivana, por cierto, era bien hermosa, rubicunda y desvergonzada, y más de una vez me hizo perder la cabeza. Esta mujer era más dueña del hogar que la pobre de espíritu a quien pertenecía. Dictaba la ley entre los criados, y si se me ocurría prestar excesiva atención a alguna de las damas que nos visitaban, la muy pilla no ocultaba sus celos y se las ingeniaba para ahuyentarlas. Lo cierto es que un hombre generoso acaba siempre perdiendo la cabeza por alguna mujer, y esta en particular ejercía tal influencia sobre mí, que me tenía agarrado por las narices.

Su infernal temperamento (la casquivana en cuestión hacía llamar señora Stammer) y el voluble estado de postración de mi esposa no hacían de mi casa y hogar un lugar especialmente grato; por ello me veía obligado a salir frecuentemente, y como los juegos de azar estaban de moda en todos los clubes, tabernas y reuniones, lógicamente también me vi obligado a retomar mi vieja costumbre y participar como aficionado en juegos en los que en otros tiempos fui invencible en Europa. Pero bien sea porque la fortuna tenga el poder de cambiar el talante de los hombres, o porque su talento se desvanezca al no contar con un compañero con el que formar pareja y se siente a jugar no ya profesionalmente sino, como cualquiera, para pasar el rato, lo cierto es que durante las temporadas de 1774-1775 perdí mucho dinero en White y Cocoa-tree, y me vi obligado a cubrir mis pérdidas con la renta anual de mi esposa, su seguro de vida y más cosas por el estilo. Las condiciones de estos empréstitos, sumadas a los gastos necesarios para mi representación,

## 5. El narrador no fiable

supusieron, desde luego, un considerable desembolso y una no menos considerable merma en la fortuna familiar; eran precisamente algunos documentos de esta índole los que milady Lyndon (por naturaleza corta de miras, tímida y rúcana) a veces se negaba a firmar mientras yo no la persuadiera, como ya he descrito.

Este fragmento basta para comprender la vida de placeres y lujo que Barry Lyndon lleva a costa de la fortuna de su esposa, a la cual mantiene recluida en casa. La narración distorsionada de Lyndon es evidente, pero para reforzarla Thackeray se apoya en las notas de un presunto editor de las memorias de Barry Lyndon, llamado Fitz-Boodle, que hace puntualizaciones como la que sigue:

Según esta extraña confesión, aparentemente el señor Lyndon maltrataba de todas las maneras imaginables a su dama, privándola de visitas, obligándola a renunciar a su fortuna, dilapidando esta en mesas de juegos y tabernas, mostrándose descaradamente infiel con ella.

Como dato curioso sobre las ediciones de Fitz-Boodle, cuando la novela se publicó por primera vez las incluía; sin embargo, en la revisión que Thackeray hizo en 1856, decidió eliminar el personaje de Fitz-Boodle y sus notas al pie. El autor consideró que el público era lo suficientemente maduro para notar por sí mismo la ironía y la monstruosidad de Barry sin necesidad de un intermediario que las señalara. Hoy en día, muchas ediciones modernas recuperan estas notas originales por su valor cómico y crítico

Otro ejemplo de narrador no fiable por engaño lo encontramos en la novela de Agatha Christie *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926).

En la novela, el doctor Sheppard narra, como narrador testigo, la investigación que el célebre detective Hércules Poirot lleva a cabo para resolver un doble misterio: el suicidio de una viuda y el asesinato del rico terrateniente Roger Ackroyd. Sheppard es quien nos conduce por la habitual historia en la que se recaban pistas y se interroga a los implicados, actuando como fiel escudero del detective belga. Pero al final, en una extraordinaria vuelta de tuerca, se descubre que él, el doctor Sheppard, es el asesino.

Este es el momento en el que Hércules Poirot, en el habitual capítulo en el que expone las pistas y deducciones que le han llevado a descubrir quién es el culpable, acusa al doctor Sheppard:

Poirot se detuvo y continuó en voz más alta:

—Hay otro punto. El criminal debía ser una persona que tuviera la oportunidad de retirar la daga de la vitrina. Quizá usted diga con toda razón que cualquiera en la casa pudo haberlo hecho, pero le recordaré que Flora Ackroyd está segura de que la daga no se encontraba en la vitrina cuando la examinó.

Hizo otra pausa.

—Recapitulemos: una persona que estuvo en el Three Boars aquel día, una persona que conocía bastante bien a Ackroyd para saber que había adquirido un dictáfono, una persona que entendía en cuestiones de mecánica, que tuvo la oportunidad de retirar la daga de la vitrina antes de la llegada de miss Flora, que llevaba consigo un receptáculo capaz de contener el dictáfono como, por ejemplo, un maletín negro, y que se encontró sola en el despacho durante unos minutos después de descubrirse el crimen, mientras Parker telefoneaba a la policía. En fin, ¡usted, doctor Sheppard!

Después de este impactante descubrimiento, la novela se cierra con un capítulo final en el que el doctor Sheppard explica no solo sus motivos para el asesinato, sino también cómo ha manipulado el relato que nos ha venido contando para no levantar sospechas sobre sí mismo. Es en este punto donde recae el verdadero interés de esta novela policiaca.

Son las cinco de la mañana. Estoy muy cansado, pero he concluido mi tarea. El brazo me duele de tanto escribir.

Mi manuscrito tiene un extraño final. Pensaba publicarlo algún día como la historia de uno de los fracasos de Poirot. Es curioso cómo se desarrollan las cosas. [...]

Me siento orgulloso de mis dotes de escritor. En efecto, ¿qué puede ser más claro que las frases siguientes?

Habían entrado el correo a las nueve menos veinte. A las nueve menos diez lo dejé con la carta todavía por leer. Vacilé con la mano en el picaporte, mirando atrás y preguntándome si olvidaba algo.

Toda la verdad, ¿lo ven? Pero supongan que pusiera una línea de puntos después de la primera frase. ¿Se habría preguntado alguien qué ocurrió en aquellos diez minutos? Cuando eché una ojeada desde la puerta, me sentí satisfecho. No había olvidado nada. El dictáfono estaba en la mesa, ante la ventana, preparado para funcionar a las nueve y media. El mecanismo era ingenioso, accionado con la máquina de un reloj despertador. Había movido el sillón de modo que escondiera el aparato a las miradas de los que entraran.

Debo confesar que me sobresalté al encontrar a Parker al otro lado de la puerta. He apuntado fielmente este detalle.

Más tarde, cuando se descubrió el crimen y envié a Parker a telefonear a la policía, qué frases tan acertadas: «Hice lo poco que era preciso hacer». Poca cosa: meter el dictáfono en mi maletín y alinear el sillón contra la pared.

Como vemos, Sheppard comenta sus omisiones voluntarias, los huecos que interesadamente ha dejado en la narración.

Christie rompe así el pacto implícito del género policial: el narrador, que debería ser el aliado del lector, resulta ser su oponente; y pone de manifiesto que la primera persona no es garantía de verdad (como ya demostrara Thackeray casi un siglo antes), sino que es, potencialmente, una eficaz herramienta de manipulación.

## 1.2. Narrador no fiable por ingenuidad

Cuando el narrador de una historia es un niño o una persona que tiene sus capacidades mentales limitadas también nos encontramos ante flagrantes faltas de fiabilidad. En este caso, el narrador no miente intencionadamente —como hemos visto en los ejemplos anteriores—, sino que su conocimiento limitado del mundo y de la realidad no le permite comprender de manera cabal lo que sucede. En este caso, el lector comprende mejor que el propio narrador las implicaciones de lo que este cuenta.

Un ejemplo de narrador no fiable por ingenuidad lo encontramos en *Lo que Maisie sabía* (1897), de Henry James. La novela cuenta la historia de Maisie, una niña que a causa del divorcio de sus padres se ve obligada a vivir seis meses con cada uno de ellos y con sus nuevas parejas. Maisie lanza una mirada inocente sobre el complejo mundo de los adultos, que no está capacitada para comprender.

Maisie recibió la información de que un día determinado, que cada vez se aproximaba más, su madre se presentaría en la puerta a recogerla, y esto habría ensombrecido todos aquellos días si la ingeniosa Moddle no le hubiese apuntado en un papel y con letras muy grandes y fáciles los muchísimos placeres de que ella iba a disfrutar en la otra casa. Tales promesas iban desde «el profundo cariño de una madre» hasta «un rico huevo escalfado a la hora del té», pasando por la perspectiva de poder quedarse levantada hasta muy tarde para ver a la dama en cuestión, con sedas y terciopelos y diamantes y perlas, ataviada para salir; de modo que para Maisie fue una auténtica ayuda, al llegar el gran momento, sentir cómo, merced a los buenos oficios de Moddle, le era introducido en el bolsillo aquel papel y allí su propia mano lo asía fuertemente. El gran momento iba a dejarle a ella un vívido recuerdo, el de un extraño arrebató en el salón por parte de Moddle, quien, como réplica a algo que acababa de decir su padre, exclamó a gritos:

—¡Debería usted avergonzarse de sí mismo por completo; debería ruborizarse, señor, de su proceder!

El carruaje, con su madre dentro, esperaba a la puerta; un caballero que se hallaba en el salón, que siempre se hallaba en el salón, se carcajeó con risotadas; su padre, que a ella la había tomado en brazos, le dijo a Moddle:

—¡Mi querida mujer, voy a meterla a usted en cintura dentro de un momentito! —Tras lo cual repitió, dejando ver la dentadura ante Maisie más que nunca mientras abrazaba a ésta afectuosamente, las palabras por las cuales lo había recusado la niñera. En aquel momento Maisie no fue tan enteramente consciente de las mismas cuanto del portento que constituía la súbita falta de respeto y el acalorado semblante de Moddle; mas fue capaz de recordarlas al cabo de cinco minutos cuando, ya en el carruaje, su madre —toda besos, cintas, ojos, brazos, sonidos extraños y perfumes deliciosos— le dijo:

—Y ¿no le envía tu infrahumano papá, precioso ángel mío, algún mensaje a tu amorosa mamá?

Fue entonces cuando Maisie se percató de que las palabras dichas por su infrahumano papá habían sido recogidas, pese a todo, por sus infantiles y desconcertados oídos, de los cuales, ante la solicitud de su madre, pasaron directamente, con su clara voz aguda, a sus infantiles y candorosos labios:

—¡Me mandó decirte de su parte —informó con fidelidad— que eres una puerca repugnante y asquerosa!

Como podemos ver, esta novela es, además, un ejemplo del empleo de un narrador en tercera persona usado para construir un narrador no fiable; James utiliza un narrador omnisciente limitado, ya que toda la historia se filtra a través de la perspectiva y la mirada inocente de Masie, y de esta manera no deja de hacer hincapié en la perplejidad de la niña ante lo que sucede a su alrededor.

La ingenuidad de este tipo de narrador no fiable también puede deberse no a su tierna edad, sino a que sus capacidades mentales están limitadas; en ese caso, el narrador no es un niño, pero tiene una comprensión del mundo semejante, o al menos, no la comprensión de un adulto en plenitud de facultades.

Tal es el caso del protagonista de *El curioso incidente del perro a medianoche* (2003), de Mark Haddon. Su narrador es Christopher Boone, un chico de quince años que padece un trastorno asociado con el espectro autista. Así, Christopher es incapaz de «leer» emociones: no entiende las expresiones faciales, el sarcasmo ni las segundas intenciones; y su visión del mundo es literal, no sabe interpretar el subtexto social.

Por ejemplo, Christopher cree que su madre murió de un ataque al corazón en el hospital; así se lo ha dicho su padre. Un día, buscando un libro en el que trabaja y que su padre le ha quitado, el chico encuentra sobres dirigidos a él guardados en la habitación de su padre. Entonces, a espaldas de su padre, coge una de esas cartas y la lee. En primer lugar se fija en la caligrafía: «Solo conozco 3 personas que hacen pequeños círculos en lugar de puntitos sobre la letra *i*. Y una de ellas es Siobhan, y una de ellas era el señor Loxely, que solía dar clases en el colegio, y una de ellas era Madre».

Me pregunté si debía abrir el sobre, porque era algo que había cogido de la habitación de Padre. Pero entonces pensé que iba dirigido a mí, así que me pertenecía, o sea que abrirlo estaba bien.

Así que abrí el sobre.

Dentro había una carta.

Y esto es lo que estaba escrito en la carta

451c Chapter Road  
Willesden  
Londres NW2 5NG  
0208 887 8907

*Querido Christopher:*

*Siento que haya pasado tanto tiempo desde que te escribí mi última carta. He estado muy ocupada. Tengo un empleo nuevo de secretaria para una fábrica que hace cosas de acero. Te gustaría un montón. La fábrica está llena de máquinas enormes que hacen el acero y lo cortan o doblan para que tenga las formas que necesitan. Esta semana están haciendo el techo para una cafetería de un centro comercial en Birmingham. Tiene la forma de una flor gigantesca y van a cubrirlo con una lona para que parezca una enorme tienda.*

*Además nos hemos mudado al fin al piso nuevo, como podrás ver por la dirección. No es tan bonito como el de antes y a mí no me gusta mucho Willesden, pero a Roger le es más fácil llegar al trabajo y lo ha comprado (el otro sólo era de alquiler), así que podemos conseguirnos nuestros propios muebles y pintar las paredes del color que queramos.*

*Y por eso ha pasado tanto tiempo desde mi última carta, porque nos ha dado mucho trabajo lo de embalar todas nuestras cosas para luego desembalarlas otra vez y me ha sido duro acostumbrarme al nuevo empleo. Ahora estoy muy cansada y tengo que irme a dormir y quiero echar esta carta al buzón mañana por la mañana, así que voy a firmar ya y te enviaré otra carta muy pronto.*

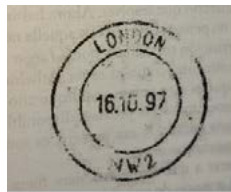
*Aún no me has escrito, así que sé que probablemente aún estás enfadado conmigo. Lo siento, Christopher. Pero todavía te quiero. Espero que no estés enfadado conmigo para siempre. Y me encantaría que fueras capaz de escribirme una carta (¡pero no olvides enviarla a la nueva dirección!).*

*Pienso en ti constantemente.  
Con todo mi cariño,  
Tu mamá  
XXXXXXX*

Entonces me sentí realmente confuso porque Madre nunca había trabajado de secretaria para una empresa que hiciera cosas de acero. Madre trabajaba de secretaria en un gran garaje en el centro de la ciudad. Y Madre nunca había vivido en Londres. Madre siempre había vivido con nosotros. Y Madre nunca me había escrito una carta.

No había fecha en la carta, o sea que no podía deducir cuándo había escrito Madre la carta y me pregunté si alguna otra persona la habría escrito y fingido que era Madre.

Y entonces miré en la parte de delante del sobre y vi que había un matasellos y había una fecha en el matasellos y era bastante difícil de leer, pero decía



Lo que significaba que la carta se había echado al correo el 16 de octubre de 1997, que era 18 meses después de que Madre muriese. [...]

Miré la carta y pensé muchísimo. Era un misterio que no conseguía resolver. A lo mejor la carta estaba en el sobre equivocado y se había escrito antes de que Madre muriese. Pero ¿por qué escribía desde Londres? La vez que más tiempo había estado fuera fue una semana cuando había ido a visitar a su prima Ruth, que tenía cáncer, pero Ruth vivía en Manchester.

Y entonces pensé que quizá no era una carta de Madre. Quizá era una carta dirigida a una persona llamada Christopher, de la madre de ese Christopher.

Estaba emocionado. Cuando empecé a escribir el libro sólo había un misterio que resolver. Ahora había dos.

Decidí que no pensaría más en ello aquella noche porque no tenía la información suficiente y podía Llegar a Conclusiones Erróneas fácilmente, como el señor Athelney Jones de Scotland Yard, que es algo peligroso porque uno debería estar seguro de tener todas las pruebas disponibles antes de empezar a deducir cosas. De esa manera, es mucho menos probable que cometas un error.

Decidí esperar a que Padre estuviera fuera de la casa. Entonces iría al armario de su habitación y miraría las otras cartas y vería de quién eran y qué decían.

Doblé la carta y la escondí debajo del colchón por si Padre la encontraba y se enfadaba. Entonces me fui al piso de abajo a ver la televisión.

Como es lógico, lo que sucede en realidad es que la madre no está muerta; se escapó a Londres con el vecino tras el fracaso de su matrimonio. El padre inventó la muerte para evitar dar explicaciones y ocultó las cartas que la mujer enviaba a su hijo. El lector se da cuenta inmediatamente del engaño y de la infidelidad por el tono afectuoso y cotidiano de las cartas, mientras que Christopher tarda varios capítulos en procesar y deducir la verdad, para lo que le resulta necesario leer varias cartas más:

Entonces dejé de leer la carta porque estaba mareado.

Madre no había tenido un ataque al corazón. Madre no se había muerto. Madre había estado viva todo el tiempo. Y Padre me había mentido sobre eso.

Me esforcé mucho en pensar si había otra explicación pero no se me ocurrió ninguna. Y entonces ya no pude pensar en nada en absoluto porque mi cerebro no estaba funcionando correctamente.

La cabeza me daba vueltas. Era como si la habitación se estuviese meciendo de lado a lado, como si estuviera en lo más alto de un edificio altísimo y un viento muy fuerte balancease el edificio hacia atrás y hacia delante (esto también es un símil). Pero sabía que la habitación no podía estar meciéndose, así que debía de ser algo que estaba pasando dentro de mi cabeza.

Rodé por la cama y me acurruqué hasta hacerme un ovillo.

Me dolía el estómago.

No sé qué pasó entonces porque hay una laguna en mi memoria, como si hubiesen borrado un trocito de la cinta. Pero sé que debió de pasar un montón de tiempo porque más tarde, cuando volví a abrir los ojos, vi que al otro lado de la ventana estaba oscuro. Y había vomitado, porque había vómito por todas partes, encima de la cama y en mis manos y en mis brazos y en mi cara.

Al contrario de lo que sucedía con el doctor Sheppard, el narrador no fiable de *El asesinato de Roger Ackoyd*, en este caso el lector no va por detrás del narrador, quien le revela la verdad cuando lo considera oportuno, sino que descubre la verdad mucho antes que Christopher ,porque une las pistas que él describe sin entender.

### 1.3. Narrador no fiable por autoengaño

En otras ocasiones, el narrador no fiable distorsiona la verdad no en un intento de engañar a nadie, sino porque se engaña a sí mismo. La sinceridad del narrador es genuina, pero su interpretación de los hechos está distorsionada por una necesidad psicológica de alterar la verdad. De este modo, el narrador se engaña a sí mismo, pero, aunque esto sucede, el lector es capaz de percibir la diferencia entre lo que el narrador cree y la verdad de los hechos.

Ya hemos hablado de Nick Carraway, el narrador de *El gran Gatsby* (1925) de Francis Scott Fitzgerald como un narrador no fiable que se autoengaña y cuya historia, por tanto, queda distorsionada. Por admiración (o por amor), Carraway idealiza a Jay Gatsby y le presenta siempre bajo la luz más favorecedora; pero los hechos, la verdadera naturaleza de Gatsby, aparecen expuestos igualmente en la narración y el lector puede comprender la realidad.

Por ejemplo, aunque en el texto no se explicita, la siguiente escena describe el encuentro con algún tipo de mafioso:

Un mediodía clamoroso. Me reuní con Gatsby para almorzar en un sótano bien ventilado de la calle 42. Después de parpadear para dejar atrás la claridad de la calle, mis ojos lo divisaron vagamente en la antesala, charlando con otro hombre.

—Señor Carraway, este es mi amigo el señor Wolfshiem.

Un judío pequeño y chato alzó su enorme cabeza y me observó con dos buenas matas de pelo que crecían exuberantes en cada uno de sus orificios nasales. Al cabo de un momento distinguí sus diminutos ojos en la penumbra.

—... Así que lo observé con calma —dijo el Sr. Wolfshiem mientras estrechaba mi mano con gran seriedad— ¿y qué crees que hice?

—¿Qué? —pregunté cortésmente.

Pero estaba claro que no se dirigía a mí, porque soltó mi mano y apuntó a Gatsby con su expresiva nariz.

—Le entregué el dinero a Katspaugh y le dije: “Oye, Katspaugh, no le pagues ni un penique hasta que cierre el pico”. Y se calló al instante.

Gatsby nos cogió a los dos por un brazo y se dirigió al restaurante, momento en el que el Sr. Wolfshiem se tragó una frase que empezaba a decir y se sumió en una abstracción de sonámbulo.

—¿Una copa? —preguntó el jefe de comedor.

—Este es un buen restaurante —dijo el Sr. Wolfshiem mirando a las ninfas presbiterianas del techo—. ¡Pero a mí me gusta más el de enfrente!

—Sí, una copa —aceptó Gatsby; luego se dirigió al Sr. Wolfshiem—: Allí hace demasiado calor.

—Es pequeño y hace calor, sí —dijo el Sr. Wolfshiem—, pero está lleno de recuerdos.

—¿Qué lugar es ese? —pregunté.

—El viejo Metropole.

—El viejo Metropole —rumió el Sr. Wolfshiem tristemente—. Lleno de rostros muertos y desaparecidos. Lleno de amigos que se han ido para siempre. Nunca olvidaré mientras viva la noche en que mataron allí a Rosy Rosenthal. Éramos seis a la mesa, y Rosy había comido y bebido mucho. Cuando ya casi había amanecido, el camarero se acercó a él con gesto raro y le dijo que alguien quería hablar con él afuera. Rosy dijo: “De acuerdo”, y empezó a levantarse, pero yo le obligué a sentarse de nuevo.

»“Deja que esos desgraciados entren si quieren algo contigo, Rosy, pero que ni se te ocurra salir de aquí”.

»Eran las cuatro de la madrugada, y si hubiésemos levantado las persianas habríamos visto la luz del día.

—¿Salió? —pregunté inocentemente.

—Claro que salió. —La nariz del Sr. Wolfshiem me enfocó indignada—. Ya en la puerta se giró y dijo: “¡No dejéis que el camarero se lleve mi café!”. Cuando pisó la acera, le metieron tres balas en el estómago y arrancaron a toda velocidad.

—Cuatro de ellos acabaron en la silla eléctrica —recordé.

—Cinco, con Becker —sus orificios nasales me señalaron interesados—. Tengo entendido que busca usted una relación comercial.

La yuxtaposición de ambos comentarios resultó alarmante. Gatsby respondió en mi lugar:

—Oh, no —exclamó—. No es este el hombre.

—¿No? —El Sr. Wolfshiem parecía decepcionado.

—Este es un amigo. Ya te dije que hablaríamos de eso en otro momento.

—Disculpe —dijo el Sr. Wolfshiem—. Me equivoqué de hombre.

[...] Mientras estrechaba nuestras manos y se retiraba, su trágica nariz iba temblando. Me pregunté si habría dicho algo que lo hubiese ofendido.

—A veces se pone muy sentimental —explicó Gatsby—. Hoy tiene un día sentimental. Es todo un personaje en Nueva York. Un morador de Broadway.

—¿Qué es? ¿Actor?

—No.

—¿Dentista?

—¿Meyer Wolfshiem? No. Es jugador —Gatsby dudó y luego añadió fríamente—: Es el hombre que amañó la Serie Mundial de béisbol en 1919.

—¿Amañó la Serie Mundial? —repetí.

La idea me dejaba anonadado. Por supuesto, recordaba que la Serie Mundial había sido amañada en 1919, pero si hubiese pensado en eso alguna vez lo habría hecho como algo que había ocurrido sin más, el final de una sucesión de hechos inevitable. Jamás habría pensado que un hombre podría jugar con la fe de cincuenta millones de personas, con la determinación de un ladrón que revienta una caja fuerte.

Nick relata detalladamente esta escena, pero no emite ningún juicio sobre el señor Wolfshiem, ni siquiera cuando Gatsby le explica que es un jugador que amañó las series mundiales algunos años atrás. Cierta ingenuidad (o más bien ceguera involuntaria) le lleva a pensar que la manipulación de las series «había ocurrido sin más» y solo siente una leve alarma cuando Wolfshiem le propone una relación comercial justo después de narrarle el asesinato de un mafioso; obviamente, Nick no quiere verse involucrado en ese tipo de negocios, en los que a todas luces lo está su amigo Gatsby.

Otro ejemplo de narrador no fiable por autoengaño es el del narrador de la novela de Kazuo Ishiguro *Los restos del día* (1989).

Stevens, mayordomo de una gran mansión inglesa, narra sus memorias con la cortesía atenta, aunque distante, propia de su cargo, pero esa cortesía impecable oculta un autoengaño devastador. Ishiguro crea un narrador cuya fiabilidad se va erosionando lentamente ante los ojos del lector; Stevens no miente, se engaña, y el lector va comprendiendo poco a poco la verdad. Aunque el narrador nunca admite que amaba a la señorita Kenton, el ama de llaves, el lector no tarda en comprenderlo; como tampoco admite que lord Darlington, el dueño de la casa señorial en la que servía, colaboró con los nazis. El lector asiste a una tragedia muda: la de un hombre que ha llevado los deberes de su cargo hasta el límite de renunciar a su propia vida y al que una lealtad mal entendida hacia su señor le ha llevado a disculpar hechos moralmente reprensibles.

Pienso que debería volver a tratar el tema del antisemitismo, dado que hoy día se ha convertido en una cuestión bastante delicada, y al mismo tiempo replantear todo lo referente a la actitud de mi señor hacia los judíos. Y permítanme dejar bien claro que, contrariamente a como al parecer se ha dicho, en Darlington Hall nunca se ha discriminado a los judíos que han querido trabajar como empleados. Ésta es una cuestión que me atañe muy de cerca y una aseveración que puedo refutar con absoluto conocimiento de causa. Durante los años que pasé con mi señor siempre hubo muchos judíos entre el personal y permítanme añadir, además, que nunca recibieron un trato distinto por el hecho de ser judíos. Me cuesta realmente comprender las razones que subyacen bajo estas absurdas aseveraciones, a menos que tengan como origen

—lo cual es ridículo— una época, breve e insignificante, allá por los años treinta, en que, durante unas cuantas semanas, mistress Carolyn Barnet ejerció una influencia ciertamente notable sobre mi señor.

Mistress Barnet, viuda de mister Charles Barnet, era a sus cuarenta años una mujer hermosa, y algunos dirían incluso que encantadora. Tenía fama de ser extraordinariamente inteligente, y por aquellos días solía contarse que había llegado a mofarse de más de un docto caballero en alguna cena donde se habían tratado importantes temas de actualidad. Durante sus frecuentes visitas a Darlington Hall, en el verano de 1932 esta dama y mi señor pasaron horas y horas conversando sobre temas de carácter social o político. Y recuerdo que fue mistress Barnet quien condujo a mi señor a una de aquellas «visitas organizadas» en que se recorrían los barrios más pobres del este londinense, y mediante las cuales mi señor conoció los hogares de numerosas familias que padecían la desesperada y lamentable situación de aquellos años. Quiero decir que, con toda probabilidad, fue mistress Barnet quien despertó en lord Darlington su creciente preocupación por las clases más pobres de nuestro país y, en este sentido, no puede decirse que su influencia fuese totalmente negativa. Pero, naturalmente, mistress Barnet también pertenecía a los camisas negras de sir Oswald Mosley, y los escasos encuentros que mi señor mantuvo con sir Oswald tuvieron lugar durante aquellas semanas de verano. Y fue igualmente por aquel entonces cuando ocurrieron en Darlington Hall una serie de incidentes, absolutamente atípicos, que supongo que sentaron los frágiles cimientos en que se basaron tan absurdas aseveraciones.

He empleado la palabra «incidentes», aunque algunos de estos hechos fueran realmente anodinos. Recuerdo, por ejemplo, una cena en la que mi señor, al comentarle una alusión que le habían hecho en un determinado periódico, replicó diciendo: «¡Ah, sí! Se refiere usted a ese panfleto judío», y en otra ocasión, por aquella misma época, mi señor me ordenó no seguir dando donativos a una organización benéfica local que pasaba regularmente por nuestra puerta, alegando que los componentes de la directiva eran «casi todos judíos». Son detalles que he retenido en la mente porque, por aquel entonces, me causaron gran desconcierto, ya que con anterioridad a aquellos hechos mi señor nunca había mostrado aversión alguna por el pueblo judío.

Finalmente, hubo una tarde en que mi señor me pidió que fuera a su despacho. En un principio, nuestra conversación giró en torno a temas de carácter general, como preguntarme si funcionaba bien la casa, y esa clase de cosas. Pero, pasado un rato, me dijo:

—Stevens, hay un asunto que he estado pensando mucho. Sí, mucho. Y he llegado a la siguiente conclusión. Entre la servidumbre de Darlington Hall no podemos tener judíos.

—¿Cómo dice, señor?

—Es por el bien de la casa y en interés de nuestros huéspedes, Stevens. Tras reflexionarlo mucho, es la conclusión a la que he llegado.

—Muy bien, señor.

—Y dígame, Stevens, en estos momentos creo que tenemos algunos a nuestro servicio. ¿No es así? Judíos, quiero decir.

—Creo que entre el personal que tenemos actualmente a nuestro servicio hay dos, señor.

—¡Ah! —mi señor hizo una pausa, mirando por la ventana—, evidentemente tendrá que despedirlos.

—¿Cómo dice, señor?

—Lamentablemente, así es, Stevens. No tenemos otra alternativa. Debemos considerar la seguridad y el bienestar de mis invitados. Le aseguro que he reflexionado mucho sobre este asunto. Es la única solución en interés de todos.

En este pasaje, el mayordomo Stevens rememora el pasado político de lord Darlington y trata de justificar sus acciones antisemitas. Pero a pesar de los atenuantes que él trata de exponer, los hechos hablan por sí solos.

## 1.4. Narrador no fiable por interés propio

Otro caso de falta de fiabilidad tiene lugar cuando el narrador miente o distorsiona la realidad para ocultar (o presentar bajo una luz más favorecedora) algo que lo incrimina o lo avergüenza.

Un ejemplo arquetípico de este tipo de narrador lo encontramos en el Humbert Humbert de *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov.

*Lolita* narra la obsesión de Humbert Humbert, un profesor de mediana edad, por Dolores Haze, su hijastra de doce años. La novela es una confesión escrita desde la cárcel, donde el protagonista relata de forma abiertamente manipuladora su matrimonio por conveniencia con la madre de la niña —con la que se casa para poder tener acceso a la niña—. La trágica muerte de esta poco después y, finalmente, el largo y sórdido viaje que emprende con la menor.

Humbert es un narrador extraordinariamente elocuente que utiliza toda su retórica para justificar su obsesión por una niña de doce años. Con su prosa seductora, culta e irónica pretende deliberadamente enmascarar su crimen. En el siguiente pasaje, el narrador desarrolla el concepto de «nínfulas» y expone una teoría que justifica su atracción —y la de otros hombres— por ciertas niñas de entre nueve y catorce años. El narrador intenta así racionalizar su obsesión describiendo a estas jóvenes como seres de naturaleza demoníaca o mágica que hechizan a hombres mayores, estableciendo de este modo las bases de su justificación narrativa.

Ahora creo llegado el momento de presentar al lector algunas consideraciones de orden general. Entre los límites de los nueve y los catorce años, surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoníaca); propongo llamar «nínfulas» a esas criaturas escogidas.

Se advertirá que reemplazo términos espaciales por temporales. En realidad, querría que el lector considerara los «nueve» y los «catorce» como los límites —playas espejeantes, rocas rosadas— de una isla encantada, habitada por esas nínfulas mías y rodeada por un mar vasto y brumoso. Entre esos límites temporales, ¿son nínfulas todas las niñas? No, desde luego. De lo contrario, quienes supiéramos el secreto, nosotros, los viajeros solitarios, los ninfulómanos, habríamos enloquecido hace mucho tiempo. Tampoco es la belleza una piedra de toque; y la vulgaridad —o al menos lo que una comunidad determinada considera como tal— no daña forzosamente ciertas características misteriosas, la gracia letal, el evasivo, cambiante, anonadante, insidioso encanto mediante el cual la nínfula se distingue de esas contemporáneas suyas que dependen incomparablemente más del mundo espacial de fenómenos sincrónicos que de esa isla intangible de tiempo hechizado donde Lolita juega con sus semejantes. Dentro de los mismos límites temporales, el

número de verdaderas nínfulas es hartamente inferior al de las jovencuelas provisionalmente feas, o tan sólo agradables, o «simpáticas», hasta «bonitas» y «atractivas», comunes, regordetas, informes, de piel fría, niñas esencialmente humanas, vientrecitos abultados y trenzas, que acaso lleguen a transformarse en mujeres de gran belleza (pienso en los toscos pudines con medias negras y sombreros blancos que se convierten en deslumbrantes estrellas cinematográficas). Si pedimos a un hombre normal que elija a la niña más bonita en una fotografía de un grupo de colegialas o *girl-scouts*, no siempre señalará a la nínfula. Hay que ser artista y loco, un ser infinitamente melancólico, con una burbuja de ardiente veneno en las entrañas y una llama de suprema voluptuosidad siempre encendida en su sutil espinazo (¡oh, cómo tiene uno que rebajarse y esconderse!), para reconocer de inmediato, por signos inefables —el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado y otros indicios que la desesperación, la vergüenza y las lágrimas de ternura me prohíben enumerar—, al pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas; y allí está, no reconocida e ignorante de su fantástico poder.

Además, puesto que la idea de tiempo gravita con tan mágico influjo sobre todo ello, el estudioso no ha de sorprenderse al saber que ha de existir una brecha de varios años —nunca menos de diez, diría yo, treinta o cuarenta por lo general y tantos como noventa en algunos pocos casos conocidos— entre doncella y hombre para que este último pueda caer bajo el hechizo de la nínfula. Es una cuestión de ajuste focal, de cierta distancia que el ojo interior supera contrayéndose y de cierto contraste que la mente percibe con un jadeo de perverso deleite.

Otro ejemplo de esta tipología de narrador no fiable, la del narrador que desfigura la verdad en un intento de contar una historia que es importante para él —por eso quiere contarla—, pero en la que se esconde algo que lo abochorna, lo encontramos en la novela de Ian McEwan *Expiación* (2001).

La novela nos cuenta cómo Briony Tallis, a los trece años, malinterpreta una serie de situaciones entre su hermana mayor, Cecilia, y Robbie Turner, el hijo de la criada (que es amante de Cecilia). Cuando se produce la violación de una prima, Briony acusa al hijo de la criada. Robbie, inocente, acaba en prisión y, para redimir su pena, lo envían a combatir en la Segunda Guerra Mundial. La novela se cierra con un epílogo metanarrativo que revela que todo el relato es

una obra de ficción escrita por la propia Briony, quien de mayor ha llegado a ser escritora, para ofrecerles a Cecilia y a Robbie el final feliz que la realidad les negó de forma trágica, en gran parte por su culpa.

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. Una inversión desafortunada. Se me ocurre pensar que en definitiva no he viajado mucho más allá desde que escribí mi pequeña obra. O, mejor dicho, he hecho una digresión tremenda para regresar al punto de partida. Sólo 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. Que las cartas escritas por los amantes están en los archivos del Museo de la Guerra. ¿Cómo podría ser eso un epílogo? ¿Qué sentido o esperanza o satisfacción reportaría a un lector un relato semejante? ¿Quién quisiera creer que Robbie y Cecilia nunca volvieron a verse, nunca consumaron su amor? ¿Quién quisiera creerlo, salvo en nombre del más descarnado realismo? No podía hacerles eso. Soy demasiado vieja, estoy demasiado asustada y demasiado enamorada del jirón de vida que me queda. Me espera una inminente marea de olvidos, y después la inconsciencia. Ya no poseo la valentía de mi pesimismo. Cuando yo haya muerto y los Marshall hayan muerto y la novela se publique por fin, existiremos tan sólo como invenciones mías. Briony será tan imaginaria como los amantes que compartían cama en Balham y enfurecían a su casera. A nadie le importará qué sucesos y qué individuos fueron tergiversados para componer una novela. Sé que siempre hay un cierto tipo de lector que se verá compelido a preguntar: pero ¿qué sucedió realmente? La respuesta es sencilla: los amantes sobreviven y

prosperan. Mientras exista una sola copia, un manuscrito solitario de mi versión definitiva, mi hermana espontánea y fortuita y su príncipe médico sobrevivirán para el amor.

El problema a lo largo de estos cincuenta y nueve años ha sido el siguiente: ¿cómo puede una novelista alcanzar la expiación cuando, con su poder absoluto de decidir desenlaces, ella es también Dios? No hay nadie, ningún ser ni forma superior a la que pueda apelar, con la que pueda reconciliarse o que pueda perdonarla. No hay nada aparte de ella misma. Ha fijado en su imaginación los límites y los términos. No hay expiación para Dios, ni para los novelistas, aunque sean ateos. Esta tarea ha sido siempre imposible, y en esto ha residido el quid de la cuestión. La tentativa lo era todo.

Al finalizar la novela el lector comprende que la narradora ha reescrito los hechos como un acto de redención imposible. Así, McEwan explora las implicaciones éticas de narrar: ¿tiene derecho un escritor a corregir la realidad?

### 1.5. Narrador no fiable por locura o percepción distorsionada

Hay un último tipo de narrador no fiable: aquel que altera los hechos porque tiene sus facultades mentales alteradas, por ejemplo por una enfermedad mental o por el consumo de estupefacientes, como drogas o alcohol.

En este caso el narrador no miente deliberadamente; tampoco podemos achacar la distorsión de la realidad a su corta edad, su inocencia o una necesidad de autoengaño. Lo que sucede es, sencillamente, que la percepción del narrador no funciona.

Un ejemplo canónico en la literatura universal del uso de esta técnica es el relato *El gato negro* (1843), de Edgar Allan Poe. El relato narra, en primera persona, la historia de un hombre que, consumido por el alcoholismo, desciende hacia el delirio. Tras maltratar y asesinar a su mascota, un gato negro llamado Plutón, se obsesiona con un segundo gato, lo que desencadenará una serie de hechos horribles que culminan en el asesinato de su esposa.

Ya desde el primer párrafo, el narrador asegura que los hechos que va a relatar serán tenidos seguramente por una locura, y a él, por un loco:

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de esos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que *baroques*. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes: una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré una vulgar sucesión de causas y efectos naturales.

Pero con su declaración de no estar loco, lo que hace es subrayar ante el lector la posibilidad de que quizá sí lo esté; de hecho, invoca «una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable» que la suya que pueda buscar una explicación racional para los hechos que enseguida narrará. Esa idea de no fiabilidad se ve reforzada cuando pocos párrafos más adelante el narrador nos habla de su relación con el alcohol: «Mi temperamento y mi carácter se alteraron radicalmente por culpa del demonio. Intemperancia. Día a día me fui volviendo más melancólico, irritable e indiferente hacia los sentimientos ajenos. [...] Mi enfermedad, empero, se agravaba —pues, ¿qué enfermedad es comparable al alcohol?».

Los hechos más truculentos que narra siempre sucedieron cuando él estaba borracho: «Una noche en que volvía a casa completamente embriagado, después de una de mis correrías por la ciudad, me pareció que el gato evitaba mi presencia». Y más adelante: «Una noche en que, borracho a medias, me hallaba en una taberna más que infame, reclamó mi atención algo negro posado sobre uno de los enormes toneles de ginebra que constituían el principal mobiliario del lugar».

En este caso, el lector no duda de que los atroces actos cometidos por el protagonista fueron reales, pero sí de su explicación demoníaca y sobrenatural de los acontecimientos, fruto de una mente excitable y alcoholizada.

Otro ejemplo paradigmático de este tipo de narrador es el usado por Bret Easton Ellis en *American Psycho* (1991). La novela narra la vida de Patrick Bateman, un joven, rico y exitoso ejecutivo de Wall Street en el Manhattan de los años 80. Detrás de su fachada de perfección y éxito, Bateman oculta una doble vida como sádico asesino en serie. Si bien en este caso Ellis le da una vuelta de tuerca a la no fiabilidad de su narrador, porque el lector no tiene la seguridad de si los crímenes ocurren en la realidad de la novela o solo en la mente del personaje. Es decir, el narrador puede no estar loco, no ser un psicópata, sino ser simplemente un mentiroso.

La novela tiene entonces dos lecturas posibles. En la primera, Bateman es un asesino real que comete los crímenes que describe, y su narración, aunque perturbadora, está fundamentada en los hechos. En la segunda lectura, todo es fantasía: Bateman es un hombre vacío, atrapado en la carrera de ratas de Wall Street, que imagina los crímenes como válvula de escape. El autor no resuelve nunca esta ambigüedad y el lector no recibe del texto datos que le permitan decantarse por una u otra opción.

En la novela se describen de manera vívida numerosos asesinatos; ¿los comete de verdad Bateman o solo los imagina? Quizá se trate de lo segundo, puesto que el texto nos dice que sufre de otras alucinaciones, como en este fragmento donde cuenta que un cajero automático le ha hablado y que un banco del parque lo persiguió:

La conversación sigue desarrollándose por su propia cuenta, no tiene estructura auténtica ni hay asuntos concretos ni una lógica interna ni sentimiento; a no ser, claro, uno oculto, como de conspiradores. Sólo 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 Sotheby'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. Desintegración —me estoy tomando las cosas con calma—. Sin embargo, la única pregunta que consigo formular, contribuyendo con ella a la conversación, es de preocupación:

—Yo no voy a ir a ninguna parte si no tenemos mesa reservada, conque, ¿tenemos mesa reservada en algún sitio o no?

En esta novela, Ellis lleva al extremo la no fiabilidad del narrador. En la mayoría de narradores no fiables, existe una verdad en la novela que el lector puede reconstruir con mayor o menor esfuerzo. Sin embargo, en *American Psycho* el lector nunca recibe indicios o pruebas que le permitan deslindar la «realidad» de lo que le está contando el narrador.

## 2. Usos y construcción del narrador no fiable

Los ejemplos que acabamos de ver al repasar las distintas tipologías del narrador no fiable nos muestran el que es el principal uso de este narrador: explorar la distancia entre apariencia y realidad. Es decir, con este narrador el escritor explora la diferencia entre la manera en que cada uno de nosotros percibe el mundo y cómo es ese mundo en realidad. Pero lleva esa diferencia al extremo, haciendo que la diferencia entre visión y realidad no sea una mera cuestión de perspectiva o experiencia, sino que exista una brecha profunda y más o menos clara.

En lugar de explicar esa diferencia de forma directa y expositiva, de explicitarla en el texto de forma evidente, el autor construye un narrador que encarna esa visión distorsionada, lo cual resulta mucho más rico y sugerente para el lector.

De nuevo, la del narrador no fiable es una técnica que demanda la participación activa y sagaz del lector, que debe, por un lado, atender a lo que el narrador le cuenta, y, por otro, captar los indicios que le señalan que debe cuestionarse la versión de este. Es por tanto un excelente recurso para captar la atención del lector.

Atendiendo a esto, el escritor puede también tener interés en usar esta técnica para crear contraste entre la realidad y la versión del narrador. También para subrayar la ironía o la tensión entre lo aparente y lo real.

Pensemos en el ejemplo de *Lo que Masie sabía*. Henry James utiliza la visión ingenua de su protagonista para poner de relieve el complejo entramado de hipocresía, engaño, ambigüedad y culpa que constituye el mundo de los adultos. Solo a través de esa mirada inocente se manifiesta con toda su crudeza la péfida realidad de las relaciones entre hombres y mujeres. O pensemos en la ironía intrínseca del texto de *Barry Lyndon*, que puede leerse como una sátira de las costumbres de la época; a pesar de su bajeza, Barry es acogido por la buena sociedad que se rinde ante el dinero.

Un narrador no fiable puede usarse también para construir un personaje que destaque o bien por su villanía (si es un mentiroso o un adicto) o bien por su vulnerabilidad (si distorsiona la verdad por culpa del trauma, la enfermedad, una adicción...). Ya hemos visto al mentiroso Barry Lyndon como ejemplo de villano o al asesino alcohólico de *El gato negro*; mientras que Christopher Boone, el protagonista de *El curioso incidente del perro a medianoche*, o Stevens, el mayordomo de *Los restos del día*, serían ejemplo de narradores que despiertan las simpatías del lector por su fragilidad.

Por supuesto, el narrador no fiable puede usarse igualmente por mero juego, para invitar al lector a divertirse captando las contradicciones entre lo real y lo aparente. E incluso llevar ese juego a lo extremo, como cuando el doctor Sheppard nos engaña de modo flagrante en *El asesinato de Roger Ackroyd*, o la ambigüedad buscada de *American Psycho*.

La clave para construir un narrador no fiable radica en que el texto debe contener suficientes señales para que el lector pueda reconstruir la verdad. Si esos indicios no están, el juego se pierde: el lector no tendrá suficientes recursos

para leer entre líneas. Pero, por otro lado, si esos indicios son demasiado obvios, la tensión desaparece, el juego con lo implícito se perderá. El arte está en buscar el equilibrio: dejar pistas, sembrar dudas, invitar a releer.

Hay un adagio de D. H. Lawrence que puede aplicarse especialmente al narrador no fiable: «Confía en el cuento, no en quien lo cuenta». Esto es, mientras que «quien cuenta» puede mentirnos o estar equivocado, los hechos, lo que sucede, la acción, son los que suelen contener la verdad; ateniéndose a ellos el lector no se perderá. De modo que, para usar un narrador no fiable, debemos asegurarnos de que los hechos apunten hacia la verdad, por mucho que la voz del narrador pueda distorsionarlos.

Hemos de darle al lector todos los materiales para que llegue por sí solo a la conclusión de que el narrador miente —si es el caso— o está equivocado, por más que esté convencido de estar contándonos la verdad.

Repasemos algunos medios para subrayar esa diferencia entre lo que el narrador nos dice que sucede y lo que en realidad sucede.

### 2.1. Crear una brecha entre lo dicho y lo mostrado

Hemos dicho que, cuando narra un narrador no fiable, hay una brecha entre lo que dice y la realidad de los hechos. Una manera de subrayar esa brecha consiste en describir una situación de una forma, pero que los detalles que la constituyen cuenten otra historia. Como en este pasaje de *Barry Lyndon*:

No me gusta presumir, pero sería injusto obviar que entablé una relación muy cercana con el coronel de los Cravates, a quien ensarté con mi bayoneta, y que rematé a un pobre portaestandarte, una criatura apenas, menudo y pequeño, tanto que hubiera bastado para despacharlo al otro mundo con golpearle con mi coleta en vez de partirle la crisma con la culata de mi mosquetón. También maté a otros cuatro oficiales y soldados, y además hallé en un bolsillo del portaestandarte un monedero con catorce luses de oro y una cajita de plata llena de confites, el primero

de cuyos descubrimientos era un regalo muy de agradecer. Si todo el mundo relatara sus batallas con mi misma llaneza, la verdad no saldría tan mal parada.

En este fragmento, Lyndon hace gala de sinceridad al relatar su participación en una batalla durante las guerras napoleónicas. Pero el hecho de que narre que mató a culatazos un portaestandarte que era apenas un niño, al que además robó, arrebató todo rastro de heroicidad a su acción. El narrador apunta «no me gusta presumir», aunque en su relato fanfarronea —«También maté a otros cuatro oficiales y soldados»—; eso, sumado al despojo de los caídos, nos muestra que una cosa es lo que Barry dice y otra la que sucede.

## 2.2. Contradicciones internas

Otro modo de construir un narrador no fiable es hacer que afirme una cosa para que luego, y como sin darse cuenta, diga exactamente lo contrario. El lector es capaz de reparar en la contradicción evidente y sacar sus propias conclusiones.

Eso es lo que sucede en el pasaje que ya hemos visto de *Los restos del día*. En él, Stevens comienza diciendo que en Darlington Hall nunca se discrimina a los judíos:

Y permítanme dejar bien claro que, contrariamente a como al parecer se ha dicho, en Darlington Hall nunca se ha discriminado a los judíos que han querido trabajar como empleados. Ésta es una cuestión que me atañe muy de cerca y una aseveración que puedo refutar con absoluto conocimiento de causa.

Y acto seguido relata una conversación con lord Darlington en la que este le dice que «por la seguridad y el bienestar» de sus invitados» deben despedir a cuantos empleados judíos haya en la casa.

## 2.3. Exceso de justificación

Una locución latina nos dice «*Excusatio non petita, accusatio manifesta*»; o, lo que es lo mismo, quien se excusa, se acusa. Cuando el narrador se explica demasiado, la insistencia en su propia inocencia o cordura logra precisamente que la pongamos en duda.

Ya hemos visto un ejemplo con el narrador de *El gato negro*, de Edgar Allan Poe:

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño.

## 2.4. Reacciones de los otros personajes

Las reacciones del resto de los personajes son también un modo eficaz de marcar la diferencia entre la visión distorsionada del narrador y la realidad de los hechos. Cuando se usa un narrador no fiable, con frecuencia los demás personajes actúan de forma que no encaja con la versión del narrador, de modo que el lector puede ver la fisura.

En *El gran Gatsby*, Nick nos habla de la fastuosidad y el lujo de la vida de Gatsby, pero ni la una ni el otro le han abierto las puertas de la buena sociedad, que lo desprecia. Gatsby es un nuevo rico que ha hecho su fortuna de modo turbio y las buenas familias del entorno lo saben, aunque Nick parece obviarlo.

Hay una escena en la que Tom Buchanan (el marido de Daisy) hace una vista a Jay Gatsby en compañía de una pareja. Todos demuestran de manera más o menos velada su desprecio por Jay, incluso marchándose sin esperarle, a pesar de que lo han invitado a cenar.

Era un grupo de tres a caballo: Tom, un hombre llamado Sloane y una hermosa mujer con ropa de montar marrón que ya había estado antes allí.

—Cuánto me alegro de verles —dijo Gatsby, de pie en su porche—. Me alegro de que hayan venido.

¡Como si a ellos les importase!

—Siéntense. Ahí tienen cigarrillos y puros —se movió con rapidez por la habitación, haciendo sonar los timbres del servicio—. Dentro de un minuto les traerán algo para beber.

Estaba profundamente afectado por la presencia de Tom. Pero no se quedaría tranquilo hasta haberles ofrecido algo, pues se daba cuenta de que era lo único que los había llevado hasta allí. El Sr. Sloane no quería nada. ¿Un refresco de limón? No, gracias. ¿Una copa de champán? Nada, gracias... lo siento.

—¿Ha sido agradable el paseo a caballo?

—Por aquí hay muy buenas carreteras.

—Supongo que los automóviles...

—Sí.

[...]

El Sr. Sloane no participó en la conversación y se recostó altanero en su silla. La mujer tampoco abrió la boca hasta que inesperadamente y después de dos copas se volvió cordial.

—Vendremos todos a su próxima fiesta, señor Gatsby —sugirió—. ¿Qué le parece?

—Por supuesto. Para mí será un placer recibirlos.

—Encantados —dijo el Sr. Sloane, sin gratitud—. Bueno, creo que deberíamos volver a casa.

—Por favor, no tengan prisa —pidió Gatsby. Había recuperado el control y quería ver a Tom más tiempo—. ¿Por qué... por qué no se quedan a cenar? No me extrañaría que viniera alguien más desde Nueva York.

—Venga usted a cenar conmigo —dijo la dama con entusiasmo—. Vengan los dos.

Aquello me incluía. El Sr. Sloane se puso en pie.

—Vamos —dijo. Pero sólo a ella.

—Lo digo en serio —insistió la mujer—. Me encantaría que vinieran. Hay sitio de sobra.

Gatsby me miró inquisitivamente. Quería ir y no se daba cuenta de que el Sr. Sloane había decidido que no fuera.

—Me temo que yo no puedo ir —dijo.

—Pues venga usted —insistió ella concentrándose en Gatsby.

El Sr. Sloane le susurró algo al oído.

—No llegaremos tarde si nos vamos ya —porfió ella en voz alta.

—No tengo caballo —dijo Gatsby—. Montaba cuando estaba en el Ejército pero nunca llegué a comprar un caballo. Tendré que seguirles en mi coche. Discúlpenme un minuto.

Los demás salimos del porche, donde Sloane y la mujer mantuvieron una exaltada conversación a un lado.

—¡Por Dios! Creo que ese hombre va a venir —dijo Tom—. ¿No se da cuenta de que ella no quiere que venga?

—Ella dice que quiere que vaya.

—Celebra una cena con mucha gente y él no conocerá a nadie —frunció el ceño—. Me pregunto dónde diablos habrá conocido a Daisy. Hombre, a lo mejor soy un poco anticuado, pero las mujeres andan por ahí demasiado sueltas para mi gusto. Conocen a toda clase de tipos raros.

De repente, el Sr. Sloane y la dama bajaron las escaleras y montaron en sus caballos.

—Vamos —le dijo el Sr. Sloane a Tom—. Se nos hace tarde. Tenemos que irnos —y luego a mí—: Dígale que no pudimos esperar, haga el favor.

Tom y yo nos estrechamos la mano, con los otros intercambié un frío saludo con la cabeza, y se marcharon todos rápidamente, al trote por el camino, desapareciendo bajo el follaje de agosto en el momento en que Gatsby, con el sombrero y un ligero abrigo en la mano, salía por la puerta principal.

## 2.5. El lenguaje como síntoma

El narrador usa eufemismos, hipérboles o un vocabulario que delata su estado mental o sus prejuicios sin que él lo advierta.

Hemos visto ya el «No me gusta presumir» de Barry Lyndon, cuyas palabras delatan una y otra vez que justamente presumir es lo que le gusta, pues es un fanfarrón.

O pensemos en el Humbert Hymbert de *Lolita*, que inventa incluso una palabra, «nínfula», para describir a las niñas objeto de su deseo; si cambia el nombre, altera también la percepción del lector sobre el hecho. Con su cultura y sofisticación, que se reflejan en un lenguaje bellamente trabajado, convierte su relato en un instrumento de manipulación que logra que el lector olvide la distancia crítica; con su lenguaje, Humbert seduce el lector.

## 2.6. El giro retrospectivo

Una opción interesante consiste en revelar, solo al final, que la historia no es como se nos ha contado, que el narrador sabía más de lo que admitió o que ocultó información de manera activa. Esto obliga al lector a releer el texto con nuevos ojos, o al menos a repensar toda la historia.

Hemos visto ejemplos de este uso en *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, donde solo al final descubrimos que el asesino es el propio doctor Sheppard, el narrador que nos ha venido contando la historia. O en *Expiación*, donde en un capítulo final sabemos que lo que hemos leído es una novela escrita por Bryoni Tallis en un intento de dar un final feliz a una historia de amor que fue desgraciada por su culpa.

La suma de todos estos recursos —o la elección inteligente de algunos de ellos— será la que ayude a construir esas dos historias de las que el lector es consciente: la que el narrador relata y la que los hechos y acontecimientos narrados presentan por sí mismos. Comparando una y otra el lector tiene la capacidad de comprender que hay motivos para dudar de la veracidad del narrador. También comprenderá hasta qué punto debe desconfiar de su versión, así como los motivos que lo llevan a exponer la realidad de manera distorsionada: error, prejuicio, interés, locura...