

*Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre*¹

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión en torno a las estrategias de la voz narrativa en la novela contemporánea, en relación con los cambios en el contexto general de nuestra época y con las nuevas actitudes epistemológicas (indeterminación, relativismo, incertidumbre) que conducen a una revisión de la figura tradicional del narrador omnisciente.

Palabras clave: novela contemporánea, narrador, voz narrativa, punto de vista, incertidumbre.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une réflexion sur les stratégies de la voix narrative dans le roman contemporain en tenant compte des changements qui se sont produits dans le contexte général de l'époque actuelle et des nouvelles attitudes épistémologiques (indéterminisme, relativisme, incertitude) qui auront contribué à la révision de la figure traditionnelle du narrateur omniscient.

Mots clé: Roman contemporain, narrateur, voix narrative, point de vue, incertitude.

ABSTRACT

This paper suggest a though about the strategies of the narrative voice in the contemporary novel, in relation to the general context of our age and to the changes in the epistemological attitudes (indetermination, relativism, incertitude) that lead to a review of the traditional omniscient narrator figure.

Key words: Contemporary novel, narrator, narrative voice, point of view, incertitude.

¹ Una primera versión de este artículo ha sido publicada en *Revista de Lengua y Literatura Española*, Asociación de Profesores de Español Francisco Quevedo, 2001, 1: 9-32.

Las llamadas «poéticas de la modernidad» se distinguen, según una de las opiniones críticas más consensuadas, por la autoconciencia teórica que lleva al escritor a replegarse reflexivamente sobre el proceso compositivo de la obra, y a analizar sus mecanismos representativos e interpretativos, haciéndose cuestión de cómo se conoce y se refiere el mundo narrado en la novela. Siendo la voz narrativa el dispositivo retórico que establece quién cuenta y desde dónde en un relato, no resulta sorprendente que ésta se haya constituido —como observa Nora Catelli— en una de las piedras de toque de la destreza narrativa contemporánea, erigiéndose en principio constructivo que determina la configuración del mundo referido en la novela, y constituyéndose en un problema fundamental para la comprensión de la misma (1997:185). Se explicaría así uno de los rasgos definitorios de la narrativa del siglo xx: su inclinación a crear dispositivos cada vez más complejos y singulares para el despliegue de la voz y de la perspectiva en la ficción. Sin pretender cubrir la totalidad del campo literario, ni establecer una cadena de causas y efectos, las páginas que siguen se proponen analizar las razones del auge de su prestigio como factor constructivo en la novela contemporánea y apuntar, sobre el fondo de su evolución general, algunas de las estrategias discursivas que dan cuenta de esa relación cuanto menos problemática del narrador con su narración, que acaso esté llamada a constituirse —como sugiere Dominique Rabaté— en rasgo distintivo de nuestra modernidad (1999:24). Pero conviene antes delimitar qué se entiende técnicamente por voz narrativa.

LA VOZ NARRATIVA Y LA TEORÍA LITERARIA

En términos generales, podríamos definir la voz narrativa como el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración. En él se asienta la fuente enunciativa u *origo* del discurso narrativo mediante la figura del narrador, proyección ficcional del autor real en el texto, que se erige como locutor de la voz narrativa, como autor ficticio del discurso y, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado. La puesta en escena enunciativa de esa voz permite asimismo delimitar la posición de la misma con respecto al universo de la ficción, y encuadrar la perspectiva o el punto de vista desde el cual se percibe y aprehende el mundo ficcional representado en la novela.

Si la cuestión de la perspectiva narrativa es tan antigua como la propia creación literaria, sí es nueva, en cierto modo, la reflexión teórica que ésta ha suscitado desde la última parte del siglo xix, coincidiendo con la «crisis» de las poéticas realistas. Reflexión que iniciaron los propios novelistas y que prolongaron y sistematizaron, a lo largo del siglo xx, estudiosos y teóricos de la literatura. Desde entonces, infiere Percy Lubbock, «toda cuestión de método, en el terreno narrativo, debe ser presidida por la cuestión del punto de vista, de la relación en la que se coloca el narrador ante su historia» (1957: 18).

La abundante literatura teórica que se ha generado en torno a ella, desde las observaciones de Flaubert y James hasta los estudios más recientes, ha ido configurando una intrincada red de clasificaciones y modelos que, superponiéndose unos con otros, nos ofrecen el repertorio de las distintas posiciones enunciativas y perceptivas que la instancia narradora puede adoptar en la ficción. Hay quienes han optado por deslindar los aspectos relativos a la instancia de enunciación de aquéllos que conciernen al punto de vista. Esta línea parte de la propuesta —ya clásica— de Genette partidario de mantener la estricta separación entre la voz y el aspecto o focalización, categorías que en su formulación más simple se resumen respectivamente a través de las preguntas de ¿quién habla? (la instancia que narra) y ¿quién ve los hechos?, ¿desde qué perspectiva los enfoca? (la instancia que percibe) (1972).

La primera pregunta abre un arco de posibilidades que atañen a la persona verbal y a la figura discursiva que pueden intervenir en la puesta en escena enunciativa de la novela. En lo que se refiere a la persona gramatical que asume la narración, los tratadistas postulan la existencia de una dicotomía de la que resultan dos tipos de ficción: aquellas que cuentan la vida de los personajes como las de terceros (los relatos en tercera persona), y aquellas que atribuyen al personaje la persona gramatical del narrador (los relatos en primera persona)². La voz narrativa se define asimismo en función de las relaciones de identidad o no identidad entre autor, narrador y personaje, dando lugar a un abanico cerrado de posibilidades, según el narrador se identifique o no con el autor real, o con el personaje. Así, la elección de la persona gramatical y de la figura discursiva que asumen la narración determina la posición del narrador respecto del mundo de la ficción y define su relación de exterioridad o de pertenencia al mismo, y de participación o no-participación en la historia como personaje, ya sea en calidad de personaje lateral o de protagonista³.

La situación del narrador respecto del mundo de la ficción condiciona el punto de vista de aquél, pero instancia narrativa y punto de vista no son necesariamente coincidentes. Por punto de vista se entiende el foco de percepción que remite a la instancia perceptiva a través de la cual se enfoca el mundo de la ficción, que no tiene por qué corresponderse con la instancia que narra. Las posibilidades de focalización narrativa se reducen a un repertorio mayoritariamente consensuado en tres tipos dominantes: la focalización cero u omnisciente, si nos acogemos a la terminología de Genette, la externa en la que el narrador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en su conciencia, o la interna, que se ajusta a la perspectiva del personaje, y puede ser fija o variable,

² Los casos de narración en segunda persona pueden considerarse como variantes de uno de estos dos tipos, orientadas a producir dinámicas dialógicas o efectos de desdoblamiento polifónico de la voz narrativa y, en algunos casos, a conseguir un mayor efecto de implicación por parte del receptor en el proceso enunciativo.

³ Según Genette (1972), el narrador puede situarse fuera de la ficción (extradiegético) o dentro de la ficción (intradiegético); y puede identificarse o no con los personajes de la ficción (homodiegético o heterodiegético).

según sean uno o varios los personajes desde los que es enfocado el mundo ficcional⁴.

A esta línea cabría oponer otras propuestas descriptivas en las que las categorías de voz y punto de vista quedan religadas y delineadas sus posibles combinaciones. Tal sería la opción de Nelson Friedman (1955), que propone una clasificación en siete tipos, ateniéndose a las posibles combinaciones de ángulo de visión, participación en la historia, grado de conocimiento y persona gramatical utilizada. En esta misma línea se inscribe la ambiciosa propuesta de Franz Stanzel (1971) quien, sin utilizar directamente las categorías de voz y perspectiva, establece tres tipos de situaciones narrativas en función del rasgo que a su juicio define universalmente las ficciones narrativas: el de transmitir o mediatizar palabras, pensamientos, sentimientos. Así, o bien la transmisión corre a cargo del narrador que impone su perspectiva «autorial», o bien se efectúa a partir de un personaje «reflector» desde una perspectiva «figurativa o personal» recogida por el narrador, o, por último, el propio personaje asume la función de narrador y nos refiere el mundo ficcional desde la perspectiva del Yo.

A todo ello cabe añadir que voz y punto de vista pueden ser objeto de variaciones o alternancias a lo largo del relato, siendo los cambios de anclaje enunciativo o de foco de percepción —como afirma Jean-Michel Adam— casi inherentes a los textos narrativos aun en los más contundentes representantes del realismo (1999:63). La convención literaria admite como recurso legítimo que un narrador extradiegético en tercera persona ponga en escena a otros enunciadores, por medio del discurso directo, indirecto o indirecto libre, y adopte distintos puntos de vista (el autorial y el personal, por ejemplo en las vertiginosas transiciones de Stendhal) o incluso todos los puntos de vista posibles (como hace Flaubert, en *Mme Bovary*, donde el ambiguo «nosotros» del primer capítulo cede la palabra a un narrador impersonal y aparentemente externo a la ficción, que alterna visiones «por encima», «con» y «desde fuera», fluctuando entre perspectiva objetiva y subjetiva). Como ha mostrado Dorrit Cohn, los procedimientos que ofrece la retórica ficcional para alternar las voces y los puntos de vista de los sujetos de ficción no son exclusivos de las narraciones en tercera persona y hallan su correlato en los textos en primera persona (1979:112).

La alternancia de puntos de vista y de voces narrativas incide en la forma de la novela, actuando éstos como principios compositivos que delimitan el contenido y la configuración de la misma, determinando las leyes de coherencia interna y de verosimilitud que rigen la narración en función de lo que desde el ángulo y el narrador escogidos puede decirse, verse o saberse. La función del punto de vista como factor central en la composición del relato ha sido ampliamente analizada por Boris Uspenski (1973) que incorpora su estudio al de

⁴ «Por encima», «con», «desde afuera» en términos de Jean Pouillon (1970), lo que según el esquema de Todorov se corresponde con las siguientes situaciones: narrador > personaje, narrador = personaje, narrador < personaje (1981) y con las perspectivas autorial, actorial y neutra de Linvelt (1971).

una «poética de la composición», desglosando los distintos niveles textuales sobre los que incide el problema de la perspectiva: la perspectiva espacial y temporal, la perspectiva psicológica (según el punto de vista sea objetivo o subjetivo), la perspectiva discursiva o fraseológica (las características del discurso según el tipo de narrador o de punto de vista), y la perspectiva ideológica que rige la visión conceptual del mundo en una parte o en la totalidad de la obra literaria. La noción de punto de vista se entiende así no sólo en su acepción técnica o estratégica — como punto de mira o ángulo de visión que condiciona la configuración del mundo ficcional— sino también en su acepción ideológica: como el sistema de juicios, conceptos y valores que sustentan una visión del mundo.

Como se desprende de esta escueta reseña, en las estrategias de configuración y desenvolvimiento de la voz narrativa en la novela intervienen distintas opciones que pueden ensamblarse dando origen a multiplicidad de posibilidades narrativas, cuya estricta delimitación en una taxonomía cerrada por parte de la poética narratológica no parece una cuestión zanjada. Pues, dejando de lado las limitaciones intrínsecas a toda clasificación, el arte del relato no sólo transgrede estas divisiones, sino que suele usar la transgresión para renovar y dinamizar sus fondos creativos.

Ante la extraordinaria flexibilidad inventiva de la novela moderna, conviene acaso —como sugiere Paul Ricoeur (1984:139)— sustituir el celo taxonómico por una propuesta abierta, de carácter tipológico, y examinar las nociones de voz y punto de vista como rasgos autónomos y distintivos, susceptibles de articularse en situaciones narrativas concretas y singulares, que se definen no tanto por el lugar que ocupan en los modelos teóricos preestablecidos, como por la función que cumplen y los efectos que promueven en cada obra literaria.

En relación con esto último, parece necesario examinar las nociones de voz y punto de vista desde el problema de su funcionalidad y precisarla algo más. Pues si, como se ha dicho más arriba, ambas categorías interactúan para realizar una misma función —la de narrar— hasta el punto de volverse indiscernibles (no hay voz sin perspectiva, ni punto de vista que no arraigue en una voz), es posible, no obstante, sugerir una diferencia que nos ayudará a ordenar el campo de análisis. El punto de vista, en la medida en que delimita el campo de visión y de conocimiento, actúa —como también se ha dicho más arriba— como principio compositivo en la novela, y afecta a los problemas de la representación del mundo ficcional, cuyo contenido y configuración dependerán de lo que desde allí se ve, se sabe o puede ser sabido. Por su parte, la voz narrativa, en la medida en que se dirige al lector⁵, nos traslada al ámbito de la situación comunicativa en la que se definen las condiciones de enunciación-recepción que rigen el contrato de lectura, y afecta a los problemas de la comunicación propios de la obra literaria, habilitando el espacio de «transición»

⁵ Sobre la lectura como respuesta a la voz narrativa, ver M. Valdès (1982:23).

entre «configuración y refiguración», entre «el mundo del texto y el mundo del lector» (Ricoeur, 1984, II: 148). Desde este planteamiento, la voz narrativa respondería simultáneamente a dos funciones: una de orden compositivo o representativo y de carácter interno, que remite a una *poética de la composición*, como estudio de los recursos de la configuración narrativa propios del relato de ficción, y otra de orden comunicativo y de carácter externo, que remite a una *retórica de la ficción*⁶, como estudio de los procedimientos persuasivos desplegados por el narrador para conseguir una determinada actitud receptiva por parte del lector. De este modo, quedarían anudados en torno a la voz narrativa tanto los problemas relativos a la configuración y representación del mundo ficcional, como aquéllos que conciernen a la comunicación y transmisión de la obra literaria. Problemas que la literatura contemporánea, desde la autoconsciencia teórica que la caracteriza, ha entrañado en el centro de su reflexión, haciéndose cuestión tanto de su proceder representativo e interpretativo como de las estrategias comunicativas y receptoras propias del texto literario.

De todo ello se puede inferir que en el diseño de la situación narrativa desde la que una voz y una mirada construyen y refieren el mundo ficcional, se configuran no sólo los criterios de articulación y de recepción del texto, también se establecen y ensayan las condiciones y los límites de la experiencia del conocimiento y de la inteligibilidad del mundo, los problemas de su representación y de su transmisión verbal, que la literatura contemporánea, afianzando su territorio en ese espacio de lo virtual legitimado ya por Aristóteles como forma de conocimiento, ha interiorizado como una de sus cuestiones más propias.

CAMBIOS DE VISIÓN

La casa de la ficción —decía Henry James— *no tiene una sino un millón de ventanas, más bien un número incontable de posibles ventana*. La novela, como indagación y refiguración de la experiencia humana de la realidad, no ha cesado, desde finales del XIX, de multiplicar y diversificar esas ventanas, ensayando —y sigo con la metáfora de James— *nuevas aperturas o formas literarias* para mirar y descifrar el mundo (1994:110).

Como recoge Villanueva (1994:24), uno de los rasgos más determinantes en la renovación técnica de la novela de este siglo residiría en la redefinición de la posición y relación entre el observador y lo observado, lo que Michel Raimond cifró en *los escrúpulos del punto de vista* o Andrés Amorós llamó *la limitación del autor*. Frente al narrador clásico de la ficción decimonónica —*que*

⁶ Empleo este término en el sentido que le da W. Booth en *Retórica de la ficción*, definiendo su objeto como «el estudio de la técnica de la ficción, desde el ángulo del arte de comunicar con los lectores» y de «los recursos retóricos de los que dispone el autor de epopeyas, novelas, relatos, cuando trata de imponer, consciente o inconscientemente, su mundo ficticio a su lector» (1974:10).

abre todas las ventanas o más bien levanta todos los tejados— y su infalible, dogmática y cuasi divina omnisciencia capaz de traspasar los velos de las mentes, profetizar el futuro y recomponer el pasado, la novela contemporánea recupera las visiones parciales, limitadas, incompletas y escrupulosas de observadores apostados en los ángulos más sesgados e inestables, pero acaso también más verosímiles. Desde ahí, las voces se vuelven dubitativas, escépticas, a veces oscilantes y poco fiables, se impregnan de relativismo y de incertidumbre, y problematizan el proceso mismo de narrar y las condiciones de representación y de comprensión del mundo referido en la novela.

Según entiende Raymond (1966:134), desde el momento en que la ficción narrativa renuncia al narrador omnisciente para favorecer la parcialidad o la pluralidad del punto de vista, la crisis de la novela queda abierta, favoreciendo el despliegue de procedimientos técnicos que se emancipan de las convenciones compositivas al uso y redefinen las condiciones de recepción del lector y de su colaboración interpretativa. Pero es conveniente observar que la llamada crisis de la novela realista y naturalista no refleja únicamente el consciente distanciamiento autocrítico de los recursos narrativos estatuidos por aquélla, sino que da cuenta, acaso también, de la quiebra de una visión del mundo que alcanzaría en la estética realista su más cabal plasmación: la concepción que forjó la Modernidad y que garantizaba una realidad objetiva ahí afuera y un sujeto cognoscente capaz de describirla y comprenderla enteramente. Como muestra de lo que digo, me remitiré a la conocida definición que Zola propone del arte realista en *La novela experimental: La obra de arte es un fragmento de la Creación visto a través de un temperamento. Partimos de hechos verdaderos, los cuales conforman nuestra base indestructible; pero para mostrar el mecanismo de tales hechos, es menester que mostremos y dirijamos los fenómenos; ésa es la sola parte de la invención y del genio en la obra de arte.*

Se advertirá que en esta reflexión se recoge no solo una concepción de la novela, sino también una visión del mundo correlativa de esa poética naturalista o realista, asentada sobre la creencia —sancionada por la ciencia positivista— de que hay una realidad objetiva ahí fuera, una *base indestructible* conformada por *hechos verdaderos* (la creación, la naturaleza) y un sujeto aquí dentro, un «yo» que observa el mundo y traduce el *mecanismo de tales hechos*, sometidos a leyes rigurosas y universales. Como apostilla Félix de Azúa, *esto es lo que ha enseñado la metafísica desde Descartes y lo que mantiene la ciencia, prácticamente hasta el positivismo* (1995:241). Observemos también que, siendo así las cosas, al artista, digamos al novelista, le corresponde mostrar ese orden objetivo, debiendo para ello *dirigir los fenómenos*, reordenándolos, con el fin de evidenciar la infalible concatenación de causas y efectos que rigen la verdadera realidad de nuestro mundo. El narrador realista se comportaría así como un historiador —*historiador del presente* en palabras de Balzac— que pretende —alentado por el positivismo imperante— lograr una representación veraz, «real» de los fenómenos, asumiendo con tal fin los recursos propios del discurso historiográfico; entre ellos, la figura del narrador omnisciente en tercera persona y

la enunciación histórica, que la novela realista decimonónica incorpora como una de sus convenciones más fuertes.

El siglo xx supone un cambio profundo de perspectiva. Con el desarrollo de la autoconciencia literaria, se inicia por parte de los escritores un cuestionamiento de los procedimientos del arte realista y de la legitimidad de su fundamentación epistémica. La idea de que el realismo es un efecto de lenguaje está ya implícitamente presente en Flaubert, que forjó con *Mme Bovary* la obra más perfecta del realismo objetivo, sin dejar por ello de exhibir sus artificios y evidenciar su condición de monumental embuste⁷. Y es igualmente significativo —y premonitorio de algunas inferencias de la teoría literaria contemporánea⁸— el hecho de que Flaubert acabe renunciando al Realismo con *Bouvard y Pecuchet* en nombre de la insuficiencia de la razón humana para acceder a una verdad que explique la totalidad del mundo, dando así por zanjado el proyecto realista de representar cabalmente la realidad, irónicamente metaforizado en la vana e infinita tarea a la que se dedicarán los dos copistas *sine die*. La toma de conciencia de la literatura como *arte de la ficción* —según el famoso título de James— acabaría minando desde dentro la motivación realista hasta volverse contra ella y desmontarla. Desde esa vigilancia crítica de las formas, la verosimilitud acabaría revelándose no tanto como semejanza con lo verdadero, sino como semblanza o apariencia de verdad. Si lo verosímil no es sino semblanza de verdad ¿qué es entonces la ficción sino la habilidad de *hacer creer* mediante la cual el artificio es tomado por testimonio auténtico sobre la verdad y sobre la vida?

El abandono del proyecto naturalista y, con él, de la concepción de la literatura como *copia* de la naturaleza, se impone con los modernismos finiseculares en su ambición de consagrar el arte —según la consigna de Mallarmé— como *un milieu, pur, de fiction*, y se expande con la crisis representacional de las artes de principios del siglo xx. De un tiempo a esta parte, la novela contemporánea habrá dado cuenta, por múltiples caminos y con distintas gradaciones, de la exigencia de reformular una poética realista adecuándola a esa conciencia del lenguaje que la literatura y el pensamiento contemporáneo han incorporado como una conquista irrenunciable.

Pero la cuestión de la representación y del desciframiento de la realidad no sólo deja abierto el problema del modo de la referencia. El objeto y el sujeto de esa representación y de ese desciframiento se han vuelto igualmente problemáticos desde que la filosofía, consciente desde Nietzsche de habitar un gran pantano hecho de palabras, renunciara al ideal de un sujeto omnisciente capaz

⁷ Releáse, como botón de muestra, la descripción de la gorra de Carlos Bovary en el primer capítulo: el efecto realista y objetivo que produce la prosa de Flaubert enmascara la descripción de un objeto inverosímil, un objeto imposible o «irreal».

⁸ Véase, a este respecto, la teoría de Barthes sobre el realismo como «efecto» de discurso en «El discurso de la historia» y «El efecto de realidad», (1987) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 163-177 y 179-188 respectivamente.

de comprenderlo todo, y asumiera con Heidegger la ausencia de un asidero fijo, de un terreno estable y neutral desde donde indagar filosóficamente. O desde que la ciencia descubriera en su campo de estudio zonas de indeterminación y conjetura, y formulara los principios que pronto devendrían consignas de moda para diseñar la ambigüedad presente, abierta al relativismo, la indeterminación, la incertidumbre y el caos.

*Nuestro trabajo no consiste en descubrir cómo es la naturaleza, sino en determinar qué podemos decir sobre ella*⁹. En esta declaración de principios, que no pertenece a un novelista, sino a un físico contemporáneo, se vislumbra una actitud epistemológica que ya forma parte de nuestra cultura: el reconocimiento de los límites del conocimiento del hombre sobre sí mismo y sobre el mundo y la consiguiente reducción del territorio y de las posibilidades de lo cognoscible. Al proyecto totalizador de la Modernidad sucede, como uno de los rasgos más significados del pensamiento contemporáneo, la relativización de la realidad empírica y el escepticismo ante cualquier tentativa de explicación global o totalizadora. A la indeterminación epistemológica que algunos saludan como la traza más definitoria de nuestra contemporaneidad, habrán contribuido la desaparición de los grandes sistemas universales de conocimiento propios del siglo XIX, la rapidez y contundencia de los cambios epistemológicos en las ciencias humanas y naturales, y las transformaciones materiales, técnicas y sociales de la cultura contemporánea que redefinen la concepción del individuo y de su relación vital y cognitiva con el mundo.

La relación entre el observador y lo observado se modifica. *Vía epistemológica o vía civilización* —constata Alejandro Gándara— *el convencimiento de que hay algo ahí afuera, objetivo y compartido, se diluye en una marea de subjetividad, de redefinición constante, de horizonte lineal, de puesta en cuestión de todo lo existente* (1997:114). Se borran las fronteras entre sujeto y objeto de observación, amalgamándose escenario con observador, y se reconoce el condicionamiento que sobre lo observado ejerce el observador. *El mundo adquiere su sentido, su amorfa, pero no por ello menos absoluta realidad, a través del observador, de sus percepciones* —apunta Sánchez Ron (1997:173). Privado de la certeza de que exista una verdad objetiva «ahí afuera» a la espera de ser traducida en leyes matemáticas o en sistemas y conceptos filosóficos, el hombre moderno se enfrenta a la movilidad y a la ambivalencia del mundo con su subjetividad como único punto de apoyo desde donde conferirle orden y sentido.

Pero si el descrédito de las verdades absolutas parece legitimar aquéllas que nacen y se sustentan en el Yo de cada conciencia individual, también la noción de sujeto, tal y como la había concebido la Modernidad, descubre sus propios límites. El Yo kantiano, autoconsciente, libre y responsable de sus actos, se desdibuja cuando Nietzsche y Freud constatan que el plano de la conciencia, ahí donde la razón ejecuta sus operaciones de nítida geometría, no es más que una

⁹ R. Penrose citado por A. Escotado (1999:42).

parte ínfima de una actividad pulsional que tiene lugar, en gran medida, de manera inconsciente. Como escribe Wellmer, *la unidad y autotransparencia del «sí mismo» resulta ser una ficción. El sujeto descentrado del psicoanálisis es, en otras palabras, un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales más bien que señor de ellas* (1988:117). El triple determinismo anunciado por Freud, biológico, económico y psíquico, refuta el ideal de un individuo capaz de construir libre y reflexivamente su propia identidad y de diseñar y encauzar un proyecto vital individual y colectivo, erosionando irremisiblemente la seguridad y la estabilidad de un sujeto del pensar y del ser, *presunto dueño de la verdad y la norma que había sido adoptado como punto de arranque de la Modernidad occidental* (Del Prado, J, Picazo, D. Bravo, J., 1994:52). Al sujeto estable, *fuerte*, que cree saber objetivamente qué es la realidad, correlativo al pensamiento de la objetividad (Vattimo, 1991:25) sucede, en la época contemporánea, la reivindicación de un *sujeto débil*, desposeído de asideros fijos, de *fundamento y estabilidad*, que se enfrenta a la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de las imágenes y concepciones del mundo, a la ambivalencia de la identidad del sujeto y de la existencia humana, asumiendo el envite de valores inexactos, inciertos y variables, pero acaso también —como diría Savater— más humanos (1990).

LA NOVELA Y EL PRINCIPIO DE INCERTIDUMBRE

La escritura contemporánea no ha renunciado a ese poder de la ficción, reconocido por nuestra tradición de cultura, para representar una experiencia de la vida, iluminar el aspecto del mundo y desentrañar las claves de su sentido. *Todavía se trata de representar la realidad*, pero como dice Octavio Paz, *nuestra realidad ha cambiado* (1990:40). *En la literatura como en la metafísica* —constata Claude-Edmond Magny—, *el siglo xix cree todavía en la posibilidad de alcanzar una verdad absoluta, válida para todos los hombres* (1950:127). Nuestro siglo cambió este escenario. Frente a la mirada confiada que asumía un mundo de verdades objetivas y concebía lo real como algo completo, coherente y lleno de sentido, el pensamiento contemporáneo, y con él la literatura, han puesto bajo sospecha la existencia de un modelo estable de realidad que se supone objetivo y compartido por una colectividad, y de un sujeto capaz de comprenderlo y explicarlo todo. *No existe ninguna razón* —decía Borjes— *para que un hombre culto de este siglo o de cualquier otro, pueda comprender el universo* (Vazquez, 1985: 103).

Observaba el escritor Michel Butor que la novela, precisamente por su naturaleza de creación ficcional, y a diferencia del texto histórico que hace operar su lenguaje sobre la realidad *actual*, *es el terreno fenomenológico por excelencia para estudiar de qué manera la realidad se nos aparece o puede aparecerse* (1969:34). Ante la indeterminación, la fragmentación, la virtualidad indefinida de posibles sentidos que se entranan en lo real, la novela contempo-

ránea ensaya estrategias representativas y constructivas que expresan un cambio en la actitud epistemológica del narrador, el cual asume la incertidumbre que resulta de las dificultades de describir y conocer cabalmente ese escenario que llamamos realidad, analizando las condiciones de representación y comprensión del mundo por medio de la ficción.

En líneas generales, podría decirse que las llamadas poéticas modernistas centran la incertidumbre epistemológica en los modos de la representación ficcional, abandonan la representación mimética de una realidad supuestamente objetiva, sometida a leyes rigurosas, delegando en el sujeto la tarea de conferir orden y significado a un mundo que ya no obedece a modelos estables compartidos por una colectividad. Como observa Domingo Ródenas *el sujeto en su búsqueda cognitiva se sitúa en el centro de la novela del primer tercio de siglo, se interroga sobre cómo ese sujeto conoce la realidad y la representa, enfrentándose a problemas de orden epistemológico* (1998:17). Las formas literarias problemáticas y anticonvencionales que proponen los grandes modernistas —Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Musil...— expresan la exigencia de reinterpretación de una realidad que se ha vuelto igualmente problemática. De las grandes sumas modernistas en su intento de recomponer la multiplicidad y la fragmentación de la realidad, *En busca del tiempo perdido* nos ofrece una de las versiones más optimistas, en la que el Yo narrador intenta recuperar, en un proceso de búsqueda epistemológica casi épica, la completud representativa y la omnisciencia interpretativa, y restituir el sentido cabal de una vida y una identidad aun no verdaderamente vividas y aprehendidas. La moderna mitología laica del *Ulysses* y el despliegue incesante de voces y perspectivas narrativas expresan la voluntad de recomponer como totalidad estética la vida fragmentada y agónica del hombre actual, o dicho en palabras de Eliot, de *controlar, ordenar y dar significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea* (Faulkner, 1987:104). Hallaríamos en ambos casos una de las más persistentes versiones de la acción artística del Modernismo: la del artista que aplica orden e infunde significado a un magma socio-histórico caótico e incomprensible. En *El Proceso* de Kafka, la experiencia subjetiva de conocimiento y explicación de la realidad humana se paraliza ante la constatación de un extravío fatal, retrayéndose el impulso cognitivo al verse éste confrontado a un mundo incompleto y refractario a la inteligibilidad, que sólo puede ser *expuesto* pero ya no descifrado.

La incertidumbre epistemológica se propaga en la narrativa de la segunda mitad del siglo xx, intensificando sus efectos que trascienden el cuestionamiento de los modos de la representación (¿cómo representar la realidad?) y arraiga en el sujeto, el lenguaje y la propia realidad para interrogar su estatus ontológico (¿qué existe realmente que podamos representar? ¿qué son el sujeto y la realidad sino ficción?).

Desalojado de los *puntos de vista supremos y totalizadores* (Vattimo, 1986:67) desde los que interpretar el mundo, despojados del bastión de una identidad estable y segura, el Yo plural de la postmodernidad pone en cuestión

su capacidad para proyectar orden y sentido sobre una realidad que se concibe como construcción ficcional promovida por la acumulación de discursos e interpretaciones. No se trata ya de describir o representar el mundo sino, como diría Italo Calvino, la espesa nube de ficciones que rodea al mundo. Con la intensificación de la conciencia del lenguaje, se difuminan los límites entre la realidad y la ficción, y se expande la sospecha de que la realidad tal y como la conocemos, no es sino una construcción discursiva, una representación del lenguaje. El punto álgido de esta tendencia lo marca la *metaficción postmoderna*¹⁰ en la que se disuelven los géneros y las jerarquías tradicionales de la significación, las diferencias canónicas entre realidad y ficción, lector y autor, artista y crítico, y se proclama la diseminación del sentido en una intertextualidad lúdica que celebra la deriva de la interpretación en la semiosis infinita.

Si la realidad es ficción ¿dónde queda el lugar de la ficción de arte en relación a otros discursos, a otras representaciones que cómo ésta pretenden referirla? El vacío de autoridad del sujeto y del mundo exterior fuerza el repliegue de la obra sobre sí misma, sobre sus recursos creativos y cognitivos, y favorece la abierta ostentación de la autoconsciencia enunciativa. Como entiende Frank Kermonde, la *introversión* de la novela moderna enraiza en el sentimiento de *crisis* que afecta a *las relaciones entre literatura y universo real* (1983:93). Uno de los criterios de valoración de la obra de arte será su capacidad de poner en tela de juicio su propia condición, mediante la ironía y la relativización de los recursos y los géneros literarios, la autorreferencia y la abierta ostentación de sus artificios y convenciones. El cuestionamiento de la literatura se sitúa en el centro de la escritura que expresa las dudas del narrador acerca de su labor representativa, de su proceder cognitivo, de la función y los poderes de la ficción literaria. La conciencia autorreflexiva de la literatura contemporánea dará lugar a poéticas que desde el escepticismo, la ironía o la parodia, retoman el proyecto realista de dar cuenta de lo real para desmontarlo y readecuarlo a la nueva realidad. Poéticas que incorporan la incertidumbre, el desorden, la fragmentación como principios compositivos de un trabajo narrativo que, sin renunciar al proyecto de un conocimiento, se efectúa desde la certeza del carácter limitado y subjetivo de toda interpretación, renunciando a ofrecer una visión acabada, una formulación plena y definitiva de aquello que constituye lo real.

Desde la vocación compiladora y sumatística que la sustenta, *Las Geórgicas* de Claude Simon dan cuenta de la voluntad de dominio del caos de la historia por parte de la escritura. El desdoblamiento polifónico de la instancia de escritura que actualiza todas las posibilidades de voz y perspectiva narrativa, la inserción indiscriminada de materiales heterogéneos por su procedencia y tipología, o la obstinada autorreferencia a las deficiencias de la narración y a la indecisión del narrador, expresan la voluntad de aproximarse a la complejidad de lo real, adecuando las formas de la narración a la naturaleza incierta, inde-

¹⁰ El término y la definición canónica pertenecen a Linda Hutcheon (1988).

terminable, del objeto de referencia. La aproximación a la completud representativa e interpretativa se ensayan desde la fragmentación y la discontinuidad, el desorden y la polifonía que potencian en el texto la germinación de otros textos y discursos, la propagación de voces y perspectivas narrativas que van desplegando, en una tarea *ad infinitum*, los inagotables horizontes de sentido de la historia.

Ninguna historia puede ser contada afirma *El Supremo* de Roa Bastos. La tarea de totalización y recomposición de la historia se acomete, en este texto, desde la paradoja de contar lo incontable (y entendamos «incontable» en el doble sentido de la palabra: lo que es innumerable, por infinito, e inenarrable, por escapar a los cauces de la narración convencional). La vocación a la completud representativa e interpretativa que encarna el Supremo, quien en su totalitarismo discursivo se apropia de los privilegios cognoscitivos del narrador omnisciente, se auto-impugna desde la cabal demostración de la imposibilidad de una representación y de un conocimiento absolutos: *Lo que es enteramente visible, nunca es visto enteramente, siempre ofrece alguna cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin* (1978:329). La imposibilidad de decirlo y conocerlo todo se infiere del carácter infinito —innumerable, inenarrable— que la realidad alcanzaría desde un punto de vista supremo e ilimitado. Aquello que se quería contar enteramente se vuelve así incontable, no se puede decir la totalidad del mundo porque ello nos enfrentaría a un infinito de posibilidades, de versiones, de interpretaciones, de puntos de vista. *El universo es inconocible* —escribe Borjes en su *Vindicación de Bouvard et Pécuchet*— *por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin* (1986:262). Desde la melancolía de una recomposición improbable del sentido y del orden del mundo, las *Ficciones* borgianas despliegan estrategias que desplazan y erosionan los límites de la propia literatura. Ante la imposibilidad de describir el mundo en toda su extensión, cabe imaginar esa capacidad de concebir la totalidad de lo posible en todas y cada una de sus virtualidades, cabe elucubrar con la posibilidad de que ese texto, completo e infinito a la vez, ya haya sido escrito; se le hace existir por medio de la alusión, la crónica, la exégesis o la noticia crítica. La literatura ya no tiene que recubrir todo lo existente o todo lo posible. No haría falta escribir la gran suma, no sería necesario escribir realmente la enciclopedia de Tlön o los libros de la biblioteca de Babel; bastaría con imaginar y dar testimonio de la existencia de un texto o una prodigiosa —y abominable— biblioteca que lo contengan.

De la incertidumbre modernista que se centra en los modos del conocimiento y de la representación artística del mundo (¿cómo conocer y representar lo real?), a la incertidumbre postmodernista que cuestiona la posibilidad misma de conocer y representar el mundo en razón de la inconsistencia de aquél y del sujeto (¿qué existe realmente que podamos representar? ¿qué son el sujeto y la realidad sino ficción?), las formas de la novela actual darían cuenta de una evolución que afecta —como veremos en las líneas que siguen— a la situación y a los poderes del narrador.

PROCEDIMIENTOS DE LA VOZ NARRATIVA

En lo que se refiere a las estrategias técnicas que la voz narrativa desenvuelve en la ficción contemporánea, no es difícil relacionar los cambios que en ésta se perciben con las actitudes epistemológicas a las que acabo de referirme. Sin pretender dar cuenta de la totalidad de las formas de la ficción, me limitaré a abocetar las grandes líneas de esa renovación con el fin de inscribir en ellas algunos de sus rasgos más significativos.

Escritores y críticos coinciden en analizar la evolución de la novela de este siglo *como una subjetivización progresiva de la realidad* (Cohn, 1994:21) o paulatino avance hacia lo que Thomas Mann denominó *principio de interiorización*, que habría de desplazar las aventuras del héroe público —tradicionalmente narradas en tercera persona— por las peripecias del héroe privado o doméstico —que reinstituye la narración en primera persona. En esta evolución se dibujaría el paulatino desplazamiento del acontecimiento exterior o social —novela del aprendizaje y de la conquista social— al acontecimiento interior —novela de la interioridad y de la introspección, del aprendizaje subjetivo.

Según ha comprobado Dorrit Cohn, el fenómeno de interiorización de la voz narrativa traza, en su evolución, un arco que progresa de la presencia más fuerte y visible de un narrador externo que se exhibe en su tarea de organización e interpretación del relato —narrador extradiegético omnisciente en tercera persona— hasta la «realización autónoma de un texto» en el que aparentemente desaparece toda instancia narrativa externa para presentar sin mediación alguna la voz y el punto de vista del personaje (1994:12).

En los términos concretos de las formas narrativas que afectan a ese fenómeno de interiorización de la voz y del punto de vista en la ficción, puede decirse que el cambio de estrategia es reseñable y múltiple. Me limitaré aquí a señalar cuatro movimientos narrativos en los cuales se aprecia la manera problemática en que los narradores se enfrentan a la experiencia del conocimiento y de la inteligibilidad del mundo narrado en la ficción.

Los límites de la omnisciencia

Con el desarrollo de la autoconciencia crítica del sujeto narrador y la observación reflexiva de sus funciones y recursos, surgió, a finales del siglo XIX, una influyente poética del punto de vista y de la voz narradora, que habría de cuestionar la figura del narrador autorial, de omnisciencia editorial —en términos de Friedman— y de sus privilegios cognoscitivos, favoreciendo la exploración de otras formas de narración en tercera persona.

De un tiempo a esta parte, la teoría literaria no ha dejado de ocuparse de esta cuestión, poniendo en evidencia las paradojas que entraña semejante artificio narrativo. De una parte —observan los tratadistas— el narrador omnisciente propio de las novelas decimonónicas dispone de un punto de vista al que

se atribuye, desde las convenciones del realismo, el máximo efecto realista, cuando, desde una perspectiva epistemológica propiamente «realista», es más verosímil un sujeto narrador que esté implicado existencialmente en el mundo narrado del que refiere aquello de lo que tiene conocimiento, directa o indirectamente. Y, por otra parte, se le supone «objetivo», cuando, como constata Bajtin, en él se asienta la visión de máximo subjetivismo, ya que en ella predomina una sola conciencia, la del autor, que se impone jerárquicamente por encima de todo otro elemento del texto (1989).

Frente a la «ausencia de focalización» propia del narrador realista, el cual, como infiere Genette, no *focaliza*, es decir *no observa, no aprehende ni percibe*, sino simplemente *sabe* (1972:127), la novela modernista incorpora el punto de vista como principio constructivo que determina la configuración del universo diegético, y como problema fundamental para la comprensión del mismo.

Como observa Villanueva, el narrador tipo del ideal objetivista correlativo de las visiones deterministas propias de la novela del XIX se vuelve inadecuado para expresar el relativismo subjetivo modernista y el principio de indeterminación que invade la novela del siglo XX.

El abandono de la omnisciencia editorial favorece la exploración de otras posibilidades de narración en tercera persona, que recogen y prolongan las propuestas de James, partidario de la ocultación del narrador, y el ideal objetivista de Flaubert de estar en la obra como Dios, presente en todas partes y visible en ninguna. Según Booth (1970), a partir de éste toda una corriente cifró la narración en las posibilidades descriptivas o mostrativas de una mirada imparcial o impersonal (omnisciencia neutral de Friedman) que libera al texto de la retórica propia del narrador, de sus valoraciones morales o correctivas y de su interpretación conjetural o evaluativa de aquello que relata. Así, disponiendo de una visión ilimitada que le permite focalizar los procesos de pensamiento de sus personajes, el narrador de omnisciencia neutral renunciaría a su prerrogativa de explicarlo todo, sustituyendo la tradicional función de *narrar* por la de *mostrar*. Persiste, por tanto, en esta situación narrativa, la voluntad de completud representativa, pero no así la omnisciencia interpretativa que tradicionalmente garantizaba una percepción omnicomprendiva del argumento, promovida y encauzada por las intervenciones directas de la voz autorial. Tal es el modo de narración que encontramos en *Las cosas* de Georges Pérec, donde el narrador se comporta como un observador neutral y describe, con espíritu «sociológico», el mundo cotidiano de unos personajes que quedan definidos por sus gestos, por sus acciones, por los objetos que los rodean, absteniéndose de juzgar o interpretar aquello que refiere. Esta actitud narrativa implica un deseo de objetivación del personaje de ficción y de distanciamiento y despersonalización por parte del narrador corroboradas discursivamente por la presencia intermitente de la ironía.

Ésta línea nos conduce hasta la forma más extremada de narración en tercera persona, designada por Friedman como el modo cinematográfico o cámara, que se corresponde con la focalización externa, y en la que las secuencias del relato no muestran rastro del autor. Esta tendencia, de amplia vigencia hasta los

años 50, instituye a un narrador externo, impersonal e imperceptible, sólo capaz de mostrar objetos perceptibles, no pudiendo focalizar los procesos de conciencia de los personajes, y ateniéndose, por consiguiente, a las limitaciones cognoscitivas propias de una instancia modelizante que opera con «categorías humanas», que «no sabe» independientemente de la observación. A ella se adscribe el neorrealismo norteamericano y buena parte de la llamada «novela experimental», ya sea en su versión fenomenológica o behaviorista, cuya estrategia representativa consiste en frustrar la expectativa de una configuración inmediatamente comprensible de la historia, delegando en el lector la tarea de reconfigurar el significado de la obra. Así sucede en *La Celosía* de Alain Robbe-Grillet, que ilustra como caso extremo la literatura objetiva de *l'école du regard*, donde una mirada estrictamente descriptiva, aséptica e hiperrealista, se limita a «registrar» minuciosamente todo aquello que aparece en su campo de visión, abriendo un espacio de objetivación entre el lector y el mundo representado. Se observará que, en este tipo de relatos, la situación del narrador respecto de la ficción se hace problemática en razón, precisamente, de esa neutralidad. Pues no se sabe si se trata de un narrador extragiegético y objetivista, o de un personaje narrador inmerso en el mundo de la ficción, que refiere estrictamente aquello que ve. Si optamos por esta segunda posibilidad, el hiperrealismo de la descripción podría atribuirse a una subjetividad patológica que pertenece a un sujeto omnipresente aunque siempre invisible (el marido celoso que espía a los supuestos amantes). En este sentido, *La Celosía*, como otros textos contemporáneos, puede leerse como una narración enteramente objetiva de tipo behaviorista, o como una novela puramente subjetiva. La incertidumbre afectaría, en estos casos, tanto al significado último de lo que se describe —que el lector deberá recomponer— como al origen y al enclave de la voz que profiere el discurso.

La inhibición por parte del narrador de sus tradicionales privilegios cognitivos, así como el enrarecimiento de la modulación autorial, abren un espacio de objetivación y de distanciamiento entre el lector y el mundo representado, y acentúan el papel organizativo e interpretativo del lector, del que depende, por tanto, la coherencia última del texto que recibe. Se advertirá, asimismo, que en la ocultación del narrador que se retira, dejando sólo al lector ante el mundo narrado, reside uno de los rasgos más representativos de la nueva relación que aquél instituye, inhibiéndose del antiguo pacto de confianza que garantizaba al receptor de la novela un sentido aplazado pero certero al argumento que leía, y una serie de indicios —diseminados en injerencias y comentarios— que guiaban y orientaban su lectura. En la quiebra de esa tradicional relación de confianza se inaugura lo que Nathalie Sarraute llamó *la era de la sospecha*.

El narrador equívoco

La tendencia a subvertir o a renovar paródicamente los estereotipos y los procedimientos retóricos estatuidos por la convención promueve, en muchos

casos, un distanciamiento irónico o crítico respecto de la figura tradicional del narrador omnisciente y de las convenciones de su proceder discursivo. El narrador omnisciente, modelo postulado desde la concepción que pensó con mayor optimismo la cuestión de la representación, toma conciencia de sus limitaciones, se vuelve autocrítico y equívoco. Podría decirse que la novela contemporánea recupera la figura de un narrador omnisciente «no fiable» (*unreliable*, según Booth), cuando no insolvente, *que no actúa según las normas* que establece la ficción (1961:159) desconcertando las expectativas lectoras, que se distancia de su propia tarea al relativizarla o impugnarla desde el propio quehacer narrativo por medio de la ironía, la parodia, la autocrítica o la abierta ostentación de sus artificios narrativos.

Las formas de desautorización de la figura del narrador omnisciente clásico son múltiples y de distinta gradación: desde las versiones paródicas de las tradicionales intromisiones evaluativas propias del narrador realista (recuérdese la coloración autoirónica de los comentarios morales que se permite el narrador de *Muerte en Venecia*, o el «pastiche» que Gide nos ofrece en *Los falsos monederos*, de los análisis psicológicos propios de sus antecesores realistas), a la tematización autoparódica de los procedimientos técnicos característicos de la voz omnisciente y de sus habituales maniobras. Pensemos en la segunda parte del *Ulysses*, cuando el narrador nos presenta a Bloom y, acometiendo una focalización interna, abre el personaje y nos muestra su «interioridad»: lo que aparece son vísceras, olores, grasas —su pasión por los higadillos.

La inserción de reflexiones autocríticas o paródicas sobre la propia escritura y sobre la poética subyacente, o la representación especular dentro de la novela del narrador y de sus procedimientos, constituyen otras vías de relativización de la figura autorial. Así, por ejemplo, *El Supremo* de Roa Bastos, desvela su *modus operandi* reformulando paródicamente la célebre metáfora stendhaliana de la novela como espejo que se desplaza a lo largo de un camino: *Cuando fijé la fórmula mi propio pensamiento era un prisma y un espejo-embudo. Hasta el último grano de polvo se reflejaba en él* (1978: 579). La tematización irónica de los recursos técnicos propios del narrador omnisciente tiene por efecto el debilitamiento de la autoridad y de la eficacia persuasiva de la instancia narradora y el consiguiente distanciamiento del lector inducido a poner bajo sospecha la «solvencia» de la misma.

Puede decirse que el narrador no fiable propio de la novela contemporánea subvierte las convenciones retóricas propias de la voz omnisciente, ya sea exhibiendo el carácter artificioso de sus procedimientos, o distanciándose críticamente de su narración, con la consiguiente suspensión de la ilusión de realidad por parte del lector. Y puede darse también que ese narrador autocrítico ponga en cuestión su autoridad como fuente de información omnisciente, impugne o incluso se retracte de su propia narración, como hará finalmente el «compilador» de *Yo, el Supremo*, quien —haciéndose eco de las palabras del también equívoco narrador de *El hombre sin atributos* de Musil— cierra la obra afirmando que *la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En*

consecuencia, los personajes y los hechos que figuran en ella han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector (1978: 609).

Junto a los procedimientos de desautorización del narrador omnisciente que se acaban de reseñar, cabría indicar otra actitud narrativa, orientada a quebrar la confianza del lector, no menos extendida en la novela contemporánea: la del narrador que, aunque omnisciente, incumple las normas convencionales en lo que respecta a la administración y transmisión de su saber, desconcertando así las expectativas de lectura establecidas en el pacto de lectura. Al narrador digno de confianza (*reliable*) que garantiza un sentido aplazado pero certero al argumento que estamos leyendo, se opone el narrador no fiable, que no dice todo lo que sabe, o que, como diría Borges, narra los hechos como si no los entendiese del todo (1989, II:359). Se abandona así —como observa Darío Villanueva— *uno de los ademanes más típicos del narrador realista decimonónico, que se esfuerza por acortar distancias con el lector, invitándolo a pasear cómodamente por su novela, instruyéndolo y guiándolo con sus explicaciones, y orientando la lectura de la obra que tiene entre manos*. (1994:45). La desaparición del *narrador-guía* trae consigo la decepción de las expectativas rituales de lectura y la suspensión del convencional pacto de confianza que preside la narración clásica, dejando al lector en la incertidumbre, invitándole insidiosamente a renunciar a la función que Enrich Auerbach otorga a la narración, *la de conferir significado y orden a nuestras vidas*. El lector se vería así desalojado de su posición confortable, perdido y abandonado a su suerte en el mundo de la ficción, desconcertado en cuanto al sentido final de la lectura.

Como ejemplo de esto último, me remitiré a la apertura descriptiva de *Volverás a Región* de Juan Benet, donde un narrador omnisciente y omnipresente nos introduce por el intrincado laberinto de su fantasmática comarca, desplegando un discurso descriptivo que lleva hasta sus últimas consecuencias la exigencia de precisión informativa propia del código realista. Desbordado ante tal profusión de informaciones, el lector, como el viajero que se adentra en Región, y así lo profetiza la voz anticipadora y fatalista que preside la narración, *no será nunca capaz de encontrar el sendero acertado* (1981:52), quedando perdido, abandonado a su suerte —si no repelido por un texto tan inexpugnable como el espacio que describe. Lectura y viaje se vuelven sinónimos, lo mismo que texto y laberinto. Y se podría entender que ese personaje abandonado a su suerte, que no llegará a ninguna parte, es la metáfora del lector abandonado por el narrador, y de la ruptura del tradicional contrato de lectura sobre el que reposa la novela realista. Se observará, de otra parte, que el exceso de celo naturalista en las iniciales descripciones espaciales de Región, la inflación informativa, las continuas injerencias y comentarios que desbordan el código realista por saturación, contrastan con las elipsis, las informaciones omitidas, las contradicciones y los vacíos que socavan la narración de la vida de sus habitantes. Podría por tanto decirse que al administrar la transmisión de su saber, el narrador omnisciente subvierte las condiciones de legibilidad del texto, desmantelando las convenciones de un código de

lectura «realista», situación que, en este caso, puede explicarse desde las categorías de la carencia (el texto dice menos de lo necesario para su comprensión) o de la exuberancia (el texto dice más de lo necesario para su comprensión).

Perspectivismo relativista

A las situaciones narrativas que se construyen en torno a la opción de la tercera persona, habría que oponer una segunda vía: la presentación de una voz en primera persona que asienta la perspectiva subjetiva como único instrumento de verdad y conocimiento.

Como observa Javier Del Prado *la novela europea del siglo xx recupera, por múltiples caminos, la instancia narrativa de la primera persona como uno de los indicadores más eficaces del realismo relativista de la modernidad* (1994:228). Emancipada del dogma de la objetividad, el realismo modernista percibe como más verosímil el testimonio en primera persona de un personaje implicado existencialmente en el mundo narrado, que refiere aquello de lo que tiene conocimiento directa o indirectamente. La apariencia autobiográfica de la voz actúa persuasivamente sobre el lector como garantía de la veracidad del relato. Al proporcionar a la voz narrativa un asentamiento «realista» desde una lógica de la verosimilitud —un Yo habla de lo que ha vivido o presenciado—, la narración en primera persona se ha instituido en la novela contemporánea como un recurso fuerte para «naturalizar» el procedimiento narrativo y conseguir un alto efecto de credibilidad.

La narración en primera persona se ofrece como un conjunto de virtualidades narrativas en la que tienen cabida distintas estrategias de focalización, desde la perspectiva del narrador único, hasta la alternancia de voces narradoras en las novelas polifónicas que despliegan múltiples focos de perspectivas o de visión, como ocurre en *Cicatrices* de Juan José Saer o en *Los mendigos* de Louis-René Des Forêts. De otra parte, la perspectiva puede ser la del propio héroe narrador-protagonista (Yo protagonista en términos de Friedman), una de las figuras de narrador más frecuentes desde la novela picaresca, tomado de la novela de aprendizaje social y trasladado al relato del aprendizaje subjetivo (el narrador de *Viaje al fin de la noche* de Céline), o puede ser la de un personaje no-protagonista, un narrador-testigo (como el de *Funes el memorioso* de Borges). El proceso subjetivo de recomposición y representación de la realidad puede asimismo dar lugar a dinámicas dialógicas que se expresan mediante el empleo de la segunda persona (pensemos en el *vous* de *La modificación* de Michel Butor), el desdoblamiento del Yo narrador en distintos locutores que establecen un diálogo (como ocurre en *Enfances* de Nathalie Sarraute), o incluso en distintos narradores que dan origen a distintas narraciones. Tal sería el caso de *W o el recuerdo de infancia* de Georges Pérec, en el que se alternan dos relatos aparentemente distintos y atribuibles a una misma instancia de escritura desdoblada: un relato autobiográfico en el que el Yo biográfico da cuenta, no de

los recuerdos de infancia sino de su ausencia, y un relato de ficción que intenta suplir ese vacío mediante la construcción de una identidad ficcional, un Yo literario e intertextual, inmerso en una aventura de búsqueda de identidades.

De ente ficticio y pieza del engranaje de la ficción, el personaje-narrador se convierte en vía de acceso cognitivo a la realidad. Al arrebatarse al narrador la visión omnisciente para devolver la palabra narrativa a una relatividad epistemológica, la novela de la voz interior nos sitúa ante la incertidumbre de un narrador consciente del carácter hipotético de sus representaciones y de la parcialidad de su punto de vista, que reflexiona sobre su capacidad para interpretar correctamente aquello que refiere. Lo objetivo deja paso a lo virtual, lo que podría ser o haber sido, dando entrada a la dinámica de conjeturas y refutaciones que amplía la dimensión digresiva de la novela y propicia la incursión del ensayo en la narración.

Si bien es la visión «desde dentro» o interna la que de forma más «natural» se adecua a las narraciones en primera persona, cabría, no obstante, señalar que ésta no es incompatible con los otros tipos de focalización. Como observa Dorrit Cohn (1979:170-175), la voz en primera persona puede adoptar, particularmente en un relato de tipo retrospectivo, una perspectiva omnisciente, como llega a ser el caso del Yo narrador de Proust en *En busca del tiempo perdido*, que es también una búsqueda de la completud representativa y cognoscitiva. Construida a partir de ese Yo central, la novela no hará sino multiplicar y diversificar los ángulos de visión, multiplicando las perspectivas subjetivas, espaciales y temporales, para desplegar una sucesión potencialmente infinita de *planos descubiertos uno tras otro por la vida*. La historia del Narrador es pues la historia de sus puntos de vista sobre el mundo que se van corrigiendo y reemplazando unos por otros, en busca de una verdad siempre en fuga. Pero a ese saber ulterior que procuran el cambio de ángulo de visión o el paso del tiempo, se suma en la obra de Proust, el saber que libera el acto mismo de escribir, en un proceso en el que el pasado es revivificado desde el presente y desde la perspectiva siempre cambiante de ese Yo temporal que se va alimentando, a medida que escribe, de experiencia existencial personal, ensanchando el horizonte de su observación reflexiva y profundizando en él. Así visto y mostrado, el mundo se carga también de sentido, abriéndose en toda la extensión de sus posibles significados. De tal suerte que lo que se obtiene finalmente, es una visión ilimitada, virtualmente inagotable, o como diría su contemporáneo Paul Valéry un *infinito en potencia* que es la propiedad que tienen todos nuestros recuerdos de combinarse entre sí. Existe una clausura retórica en la búsqueda en el momento de recapitulación final que, tras la aceleración en cascada de los recuerdos involuntarios, desemboca en una meditación sobre el tiempo que se retroproyecta sobre todo lo anterior y lo ilumina, haciendo visibles los hilos que religan transversalmente cada fragmento y sustentan la unidad del conjunto. Esa clausura, en la que se comprende no sólo el sentido cabal de una existencia sino también el de la obra que da cuenta de ella, es la de un narrador que ha recompuesto, a partir de unos fragmentos, una totalidad, y a partir de un punto de vista limitado una visión ilimitada y omnicomprendiva, podríamos decir, omnisciente.

Al proyecto totalizador y omnicompreensivo que queda cumplido en la *suma proustiana*, se contraponen la opción narrativa que sustenta un texto como *El extranjero* de Albert Camus, en el que se cruzan una voz y un punto de vista aparentemente incompatibles: la narración en pasado perfecto y en primera persona, propia del relato subjetivo autobiográfico, que suele implicar una focalización interna, adopta, no obstante, una focalización externa, neutra u «objetiva», que convencionalmente corresponde a la narración en tercera persona. Nos encontramos pues ante una «paradoja técnica»: una descripción aparentemente objetiva o «behaviorista» escrita en primera persona, en la que el narrador protagonista relata su propia existencia como lo haría alguien desde fuera: no sabemos lo que piensa o siente Meursault o si siente o piensa cosa alguna. Paradoja técnica que —como observa Claude-Edmond Magny— ya habían utilizado los novelistas americanos contemporáneos a Camus: Cain en *El cartero siempre llama dos veces* y *Serenata*, Hammet en *Cosecha roja*. (1949:74-46). Lo novedoso de *El Extranjero* es que esa disonancia entre punto de vista e instancia de enunciación sostenida a lo largo de todo el relato va más allá del simple «tour de force» estilístico. Contraviene, bien es cierto, toda una tradición literaria que asienta la explicación del personaje sobre la lógica de las motivaciones y presenta sus acciones como una sucesión lógicamente trabada e inteligible en términos de causa-efecto. Pero sobre todo, la técnica narrativa de *El extranjero* expresa una particular concepción del hombre y de su relación con la realidad, y plantea el problema de la inteligibilidad de sus acciones, de la posibilidad de atribuir un significado a su existencia. La mirada objetiva que Meursault aplica al relato de sus propias acciones —hablando de sí mismo como si fuera otro, un desconocido, un «extranjero»— se ofrece —en palabras de Sartre— *como un cristal transparente a las cosas y opaco a las significaciones* (1978:99-1221). Se podría decir que esa mirada define un modo de aproximación cognitiva al mundo: es la perspectiva de un sujeto que se ve incapaz o que renuncia a imponer un orden, un significado y una finalidad a una vida que carece de ellos. En este sentido, cabría atribuir la paradójica «objetividad» de Meursault a una actitud de honestidad epistemológica: el *ejercicio de objetividad* que sustenta su narración obedecería a una exigencia de rigor en la búsqueda de la exactitud, de la verdad, que permite decir sólo lo que se sabe, y obliga a callar lo que no se puede comprender.

Paradojas de la voz interior

Se observará, por último, que en las situaciones narrativas que optan por dar la voz al personaje se abren dos posibilidades en cuanto al modo de representación de esa voz: o bien el personaje asume la función de narrador y actúa como tal, como sucede en los casos que acabamos de examinar, o bien (este sería el cuarto movimiento) el personaje no es consciente de su funcionalidad narrativa pues otro transcribe por él esa voz interior por la que transcurren sus

pensamientos. Esta situación narrativa ha dado origen al monólogo interior, considerado como uno de los modos más emblemáticos de la representación de la subjetividad de la modernidad.

Como procedimiento narrativo llamado a instituirse en un género discursivo autónomo, el monólogo interior se inscribe en la confluencia de dos tendencias dominantes de la novela moderna aparentemente inconciliables: si por un lado supone la culminación del proceso de interiorización de la voz narrativa al que se referían Woolf y Mann, realiza, de otra parte, el ideal de la *retórica de la disimulación* postulada por Flaubert y James, cuya cima sería esa obra que pareciera no haber sido escrita por nadie.

El reflejo directo de la conciencia del personaje aparece en el estilo indirecto libre que utilizaron Flaubert, Galdós, Clarín, James y Zola, modalidad que se corresponde con *el monólogo narrado* (en términos de Cohn) o *monólogo referido* (según Genette), y se expande hasta instituirse como género discursivo autónomo en las distintas modalidades del *discurso interior citado* (Cohn) de Joyce, Woolf o Faulkner, que presenta, sin la mediación de una instancia narrativa externa, la voz y el punto de vista del personaje.

Desde los textos fundacionales hasta las más recientes versiones (*La ruta de Flandes* de Claude Simon o *Exhortación a los cocodrilos* de Lobo Antunes), el monólogo interior citado responde a una retórica específica, de la que la teoría literaria ha dado cumplida cuenta: discurso en presente y en primera persona que más que como relato o historia debe entenderse como una suerte de *hablar interior*, en términos de Genette (1981:234), que recoge el flujo inmediato de la conciencia, como una verbalización de percepciones, sentimientos, recuerdos aprehendidos en una organización sintáctica lo suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad entre lo que se narra y el momento de su plasmación verbal.

Y nos encontramos aquí con otra de las paradojas de nuestra intrincada modernidad que Nora Catelli describe con su habitual nitidez: *la ficción narrativa del presente alcanza sus más profundos visos de realidad en la representación de una figura solitaria que discurre en pensamientos que jamás podría comunicar* (1997:187). Puesto que la capacidad de percibir de modo directo lo imperceptible no tolera forma alguna —ni explícita ni implícita— de fundamentación epistémica, la convención literaria admite una *fantasía irrealista* (Reiz de Rivarola, 1987:136) mucho más drástica que la representada por la omnisciencia de la novela decimonónica, con la consecuencia paradójica de la obtención de una ilusión de realidad mucho más intensa. Habría pues que interpretar los casos de relato sin narrador a la manera del *discurso inmediato* al que se refiere Genette como relatos sin un narrador externo introductor de los discursos de los personajes, aunque no exentos de una instancia de escritura que asume la función de dar manifestación textual a ese *hablar interior*.

La ficción narrativa contemporánea no ha hecho sino ahondar en esa paradoja, como puede deducirse de su inclinación a crear voces que no se asientan en ubicaciones satisfactorias desde el punto de vista de la verosimilitud del dis-

positivo de enunciación, que atraviesan y corrompen la fijeza de una perspectiva estable y coherente. El efecto de «naturalización» de la voz que la modernidad literaria atribuye a la narración en primera persona se erosiona cuando el discurso es proferido desde una situación narrativa ambigua o insostenible según los cánones de la verosimilitud. ¿Desde dónde y cómo se escribe el monólogo de Quentin en *El Ruido y la Furia* puesto que el suicidio ya ha tenido lugar? ¿O los pensamientos de la madre, desde la tumba, en *Mientras Agonizo*? ¿Desde dónde o cómo Meursault, el narrador de *El extranjero*, refiere su historia, cómo puede un hombre muerto narrar en presente los acontecimientos más recientes a su muerte en un texto que no es un diario? ¿Cómo nos llega la voz de un muerto, cuándo y de qué modo ese testimonio ha podido ser escrito? La misma imposibilidad de delimitar certeramente quién habla y desde dónde se plantea en algunos textos de Samuel Beckett, como *Lo innombrable*, que borra desde su arranque inicial todo punto de referencia en cuanto al origen y al enclave enunciativo de la voz que profiere el discurso. Situación asimilable a la que se produce en otros tantos relatos de Thomas Bernhard (véase, por ejemplo, *El Naúfrago*) en los que la indeterminación de la situación narrativa arruina la credibilidad del discurso, desautoriza a la voz misma que nos habla y descompone todo cuadro de enunciación y de focalización estable y coherente (Rabaté, 1999:69-75).

De todo esto se podría inferir que la escritura narrativa contemporánea se halla dividida entre la exigencia de un asentamiento verosímil de la voz que narra (tendencia perceptible en el reajuste de la figura del narrador omnisciente o en el fenómeno de interiorización de la voz), y la desconstrucción de esa ilusión realista, que lleva a construcciones inexplicables desde la lógica de la verosimilitud, a voces imposibles, insituables y erráticas, que desbordan todo marco enunciativo convencional. En estos últimos casos, la incertidumbre o la indeterminación afectan no sólo a las posibilidades cognoscitivas del narrador, a su capacidad para representar e interpretar el mundo que refiere, sino también a la autoridad misma de la instancia narrativa, al origen y a las posibilidades de existencia de la voz que profiere el discurso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J.-M. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona: Ariel.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BENET, J. (1981). *Volverás a Región*, Barcelona: Destino.
- BOOTH, W (1961). *The rhetoric of fiction*, Chicado-London: Chicado-Press.
- (1970) «Distance et point de vue», *Poétique*, 4, 1970, pp. 511-524.
- BORGES, J .L. (1989). *Obras Completas*, Barcelona: Emecé.
- BUTOR, M. (1969). *Essais sur le roman*, Paris: Gallimard.
- CATELLI, N. (1997). «El punto de vista en la novela», *La novela del siglo xx y su mundo*, Escuela de Letras, n.º 11 y 12, pp. 183-196.

- COHN, D. (1979). *La transparence intérieure*, Paris: Éditions du Seuil.
- DE AZÚA, F. (1995). *Diccionario de las artes*, Barcelona: Planeta.
- DEL PRADO, J. BRAVO, J., PICAZO, D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*, Universidad de Castilla la Mancha.
- ELIOT, T. S. (1987). «Ulysses, Order and Myth», W. Faulkner, *Selected Essays*, London: Batsforg.
- FRIEDMAN, F. (1955). «Point of view in fiction. The development of a critical concept», P. Sterik (ed.), *The theory of the novel*, New York: The Free Press.
- GÁNDARA, A. (1997). «Los espacios sin sitio. Nuevas formas de la descripción», *La Novela del siglo XX y su mundo*, *Escuela de Noche*, 11 y 12, pp. 103-121.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil.
- HUTCHEON, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*, Nueva York y Londres: Routledge.
- ESCOHOTADO, A. (1999) *Caos y Orden*, Madrid: Espasa Calpe.
- JAMES, H. (1994). «Prólogo a Retrato de una dama», *El futuro de la novela*, Madrid: Anthropos.
- KERMONDE, F. (1983) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa.
- LINVELT, R. (1971). *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, Paris: Corti.
- LUBBOCK, P. (1957). *The craft of Fiction*, New York: The Viking Press.
- MAGNY, C.-E. (1950). *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris: Seuil.
- PAZ, O. (1990). *La otra voz*, Barcelona: Seix Barral.
- POUILLON, J. (1970). *Tiempo y novela*, Buenos Aires: Paidós.
- PROUST, M. (1975). *À la recherche du temps perdu*, Paris: La Pléiade.
- RABATÉ, D. (1999). *Poétiques de la voix*, Paris: José Corti.
- REIZ DE RIVAROLA, S. (1987). «Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional», T. Todorov, *La crisis de la literariedad*, Barcelona: Taurus, pp. 125-154.
- RICOEUR, P. (1984). *Temps et récit*, vol. II, Paris: Éditions du seuil..
- ROA BASTOS, A. (1978). *Yo El Supremo*, Madrid: Cátedra.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Ediciones Península.
- SÁNCHEZ RON, J. M. (1996). «Los reinos del observador», *La Novela del siglo xx y su mundo*, *Escuela de Noche*, 11 y 12, pp. 172-182.
- SARRAUTE, N. (1956). *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris: Gallimard.
- SARTRE, J.-P. (1976). *Situations I*, Paris: Gallimard.
- SAVATER, F. (1990). *Humanismo impenitente*, Barcelona: Anagrama.
- STANZEL, F. (1999). *Narrative Situations in the novel*, Indiana: University Press.
- TODOROV, T. (1981). «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, Paris: Seuil.
- USPENSKI, B. (1973). *A Poetics of composition*, Bloomington: Indiana University Press.
- VALDÉS, M. (1982). *Shadows in the cave. A phenomenological approach to Literary Criticism on Hispanic Texts*, Toronto, University of Toronto Press.
- VATTIMO, G. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- (1991). *En torno a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- VÁZQUEZ, M. E. (1985). *Borges: Images, dialogues et souvenirs*, Paris: Seuil.
- WELLMER, A. (1988). «La dialéctica de modernidad y postmodernidad», J. Picó (ed.), *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid: Alianza.