



Algunas cuestiones sobre la voz narrativa y el punto de vista

Conferencia a cargo de María Teresa Andruetto. 23-08-05

Módulo 2: "Teoría y análisis de textos literarios". Tema 3: La voz en la literatura infantil y juvenil.

Compartiré con ustedes hoy algunas anotaciones, siempre parciales, siempre precarias, sobre este tema, porque aunque me aproximo a cuestiones teóricas, es desde el propio lugar de escritura y desde los conflictos e inquietudes que las cuestiones sobre el narrador presentan a quien escribe historias, que voy a hablar/leer esta mañana aquí.

Componer un texto narrativo implica, de entrada, tomar una decisión sobre el punto de vista –dice María Filinich- Es precisamente la adopción de un ángulo de observación de los sucesos por parte de un sujeto de enunciación lo que confiere a una serie de hechos el carácter de historia. Porque –ahora continuo yo- como sucede en la cultura desde la prohibición del incesto, la resolución de una historia se asienta en buena medida en la prohibición, en la selección, en el recorte y en la renuncia. Es bueno entonces saber que optar por un narrador es al mismo tiempo una decisión y una renuncia, aceptación de los límites y de las leyes del narrar, porque es precisamente la sujeción a una ley lo que hará que una historia pueda nacer desde el caos.

1.

Para que la narrativa sea posible, es decir para que podamos acceder a los hechos que se nos cuentan es indispensable entonces la figura del narrador. Así, un narrador es, en principio, la persona verbal a través de la cual se ejerce el acto de contar. Pero, no tardamos en verlo, un narrador es mucho más que eso, es por sobre todo la conciencia del relato, la conciencia a través de la cual pasan los hechos contados. Así, en el

acto narrativo que es el cuento (o la novela), el narrador cuenta, lo que es decir *da cuenta* de su particular modo de ver esos hechos, ya que las cosas no son lo que son de un modo absoluto sino que, podríamos decir siguiendo la frase popular, son según el cristal con que se miran. Un narrador es entonces la conciencia (la ideología en su sentido más amplio) por la que pasan unos hechos, por lo cual ese narrador ostenta un saber (y un poder) sobre lo narrado y sobre el narrario, en tanto éste no tiene otro modo ni otro camino de acceso a lo narrado, más que ése.

2.

Podríamos clasificar gruesamente a los narradores según la persona verbal utilizada, como narradores en primera, en segunda, en tercera persona. Sin embargo, bastaría echar mano a los dos o tres primeros ejemplos que encontremos para comprobar cómo lo sencillo puede volverse infinitamente complejo, infinitamente rico en matices, según quién y cómo use la palabra *yo*, una palabra que lo abarca todo: conciencia, ideología, sentimientos, conocimientos, lenguaje, cultura, espacio geográfico, tiempo histórico, capacidad de comprensión, singularidad sobre todo pero también pluralidad, distancia con lo contado, posición/ afinidades/ diferencias respecto de lo contado y tantos otros matices y aspectos.

No quería un solo recuerdo de mi vida anterior. Lo que sí, había guardado una mini negra killer total, un par de pantalones, las tres remeras que me hacían flaca y unas bombachas sucias que encontré a último momen-

to. Lo demás no me interesaba. Tenía que guardar espacio para mis objetos preferidos: el autógrafo de los menudo, que custodiaba celosamente desde los siete años, mis dos álbumes con fotos de Ricky y la botella de agua mineral Villavicencio, de las de vidrio, que él me había dado en persona en la disco Gualeguaychú-Pamela. Un poster de la Teleclick, tamaño doble, donde se le ve la pierna entera y parece desnudo, mi medallita de la virgen de Lourdes y el pañuelo blanco con la "E" a un costado y con la transpiración de Ricky impregnada a fuego en la tela. Eso y el teléfono de Nélica Doménico era todo lo que necesitaba.

.....
.....

pensé que me iba a deshidratar. Había perdido litros llorando y no paraba de hacer pis, con la nariz tapada y haciendo fuerza con las piernas, tratando de mantener el equilibrio para no tocar el inodoro. Agotada. Entonces entró Titina, la vendedora de la disquería Chorus, a los saltitos, como si fuera una aparición en forma de conejo. Falsa como siempre y con las uñas larguísimas y prolijas haciendo juego con la chomba.

Esperanza, ¿qué hacés acá?, me dijo sorprendida y gangosa con voz de que se meaba.

Me voy a Buenos Aires, le confesé, a tener un hijo de Ricky Martin, y me arrepentí al instante de habérselo dicho.

Este párrafo que les traje, ejemplo de narrador en primera persona, pertenece a *La asesina de Lady Di*, de Alejandro López, editado por Adriana Hidalgo. Si bien no ha sido editado en el circuito de literatura juvenil (descreo bastante de esas clasificaciones), creo que merecería estarlo, mejor dicho, creo que los jóvenes merecerían acercarse a esta novela durísima en la que lo que parece una historia de adolescentes capricho-

sas, va derivando –de un modo almodovariano- hacia el suspenso y el terror.

La narradora –Esperanza-, una adolescente obsesionada por tener un hijo de Ricky Martin, sale de Gualeguaychú abandonando a la madre y al padrastro para intentar realizar su sueño en Buenos Aires. Su decir es un sistema inagotable –muy bien ensamblado- de citas televisivas y de saberes aprendidos en revistas del corazón. Pero pronto lo banal se vuelve complejo, o mejor dicho, pronto se muestra lo complejo que es la banalidad, porque en el mundo de Esperanza –en la profundidad su Yo- las fotos del diario, la televisión, la guía telefónica, la noticia radial constituyen sus únicas posibilidades.

3.

Voy a leerles algo que dice acerca del yo la poeta austriaca Ingeborg Bachmann. Lo dice en Problemas de la Literatura Contemporánea:

Del Yo querría hablar, de lo que se esconde detrás de un Yo.

(...) Yo le digo a Usted. Si yo digo eso a una persona individual, parece estar bastante claro qué yo se mueve ahí y qué se quiere decir con la frase en que aparece el Yo que dice algo así. Pero basta que usted se levante solo ahí arriba y diga a muchos abajo: Yo les digo a ustedes, para que entonces el Yo cambie imprevistamente, se escape del que habla, se haga formal y retórico...(...)...

Qué es entonces el Yo, qué podría ser? Una constelación cuyo lugar y cuyos caminos nunca se establecen del todo y cuyo núcleo nunca se reconoce en su composición. Miríadas de partículas que constituyen el yo y al mismo tiempo parece como si el yo fuera una nada...

El yo de la gente de al lado y el yo de César y el yo de Hamlet y el de los psicólogos y el de los filósofos y el de los analistas y los infinitos yoes autobiográficos o ficcionales...

Hay muchos Yo y no hay ningún acuerdo sobre el Yo, como si nunca hubiera

de haber acuerdo sobre las personas, sino sólo esbozos siempre renovados...

Algo semejante podríamos decir sobre el narrador en tercera, si sorteamos la sencilla convicción de que podría dividirse simplemente en narrador en tercera omnisciente, clásico, poseedor de un saber entero/completo sobre el mundo narrado y narrador en tercera, de aparición muy posterior en el tiempo, que focaliza en un personaje y tiene un saber limitado a éste y que participa de muchos de los aspectos y complejidades del narrador en primera.

4.

La tradición oral, lo mismo que la literatura narrativa de carácter sagrado, implica la existencia de un narrador cuya autoridad no sea puesta en duda. En la tradición oral el narrador trabaja a partir de la tradición, en la literatura sagrada, el narrador es el inspirado a quien Dios le ha insuflado el conocimiento, pero siempre es depositario de toda la verdad y tiene la última palabra sobre la historia.

En un pueblo de Kateraka vivía un barataka llamado Luntaka, quien tenía un discípulo llamado Kuntaka, que era tan tonto como tragón. Un día, en ocasión de una fiesta, Kuntaka había recibido como limosna treinta y dos pasteles. Mientras volvía a su casa le acometió el hambre y entonces pensó: de estos pasteles, mi maestro me dará la mitad que me corresponde, de manera que puedo comerme mi mitad. Y así se comió dieciséis pasteles. Luego siguió razonando de ese modo: ahora me dará la mitad de éstos. Voy a comerme inmediatamente mi mitad, que son ocho pasteles. Se comió los ocho pasteles y así continuó hasta que sólo le quedó medio pastel, que entregó a su maestro.

Este le dijo: Pero, qué es esto? Nuestro hijo espiritual no te ha dado más que medio pastel, o tú te has comido la mitad?

El discípulo respondió: Tu hijo espiritual te aprecia y por ello me ha dado

treinta y dos pasteles, pero yo me los he comido.

Al oírlo, el maestro dijo: ¡¿Cómo has hecho eso?!

Y entonces el discípulo, en presencia del maestro, se tragó la última mitad de pastel y dijo: ¡Pues así es como lo he hecho!

Recogido en fábulas Hindúes. Editorial Astri, Barcelona.

5.

En la mayoría de las obras narrativas para adultos del siglo XIX los escritores no aparecen muy preocupados por el problema del narrador (el novelista cuenta y da por supuesto que unos lectores lo leerán y eso basta). La conciencia acerca de la figura del narrador se acrecienta notablemente en torno a Freud y al descubrimiento del inconsciente, sin los cuales no podrían explicarse ni Joyce, ni Hermann Broch, ni Kafka, ni Faulkner, por dar sólo algunos ejemplos, y desde entonces ya no cesa de complejizarse, paralela a la convicción cada vez más potente de que no existen verdades absolutas, que cada uno de nosotros construye su pequeña verdad.

En lo que hace a la literatura destinada a niños y jóvenes, como sucede en otras cuestiones, esta preocupación y esta conciencia es mucho más tardía y más aún lo es en nuestro país, donde la narración de historias de largo aliento, más allá de algunas honrosas excepciones, ha comenzado hace pocos años.

6.

Hasta la ruptura epistemológica que significó la finalización de la edad media (la revolución copernicana, la caída de un mundo teocéntrico y de una concepción trascendente de la vida, la aparición del humanismo, todo lo cual conforma una de las crisis mayores en la historia del hombre) el narrador en tercera omnisciente fue,

prácticamente, el único modo de contar: el hombre no conocía, casi diríamos, otro modo más que éste. Narrador en tercera omnisciente o un narrador/un yo autobiográfico (primera persona, no ficcional, adherida al autor, que narra lo que le había sucedido a él)

Por esa razón y por la cosmovisión que sostiene, al narrador omnisciente, aquel tipo de narrador primigenio, el narrador del *illo tempori*, nos llevará siempre a hechos sucedidos – o como si sucedieran- en el tiempo del Mito o en los comienzos de la Historia (tan en los comienzos que los hechos son imprecisables en el tiempo e indefinidos en el espacio) y resultará de gran eficacia para el relato épico y para el desarrollo de lo heroico, así como será parte constitutiva del género maravilloso (también de lo maravilloso contemporáneo, incluso en buena medida de lo que llamamos el realismo mágico). Se trata, hoy como ayer, de un narrador que posee un saber total sobre lo contado, un narrador que a la manera divina sostiene un mundo donde luchan el Mal y el Bien, un mundo de fuerzas antagónicas donde, después de muchas adversidades, el triunfo del bien puede ser garantizado. Un narrador en fin en el que podemos confiar, razón por la cual aparece con mucha frecuencia (aunque no siempre con la misma eficacia) en la literatura destinada a chicos y jóvenes.

Dice Marisa Filinich:

asumir una perspectiva frente a lo narrado no sólo significa instalar el lugar del yo sino que implica, además, señalar el lugar que se pretende que ocupe el tú para observar y valorar los sucesos narrados.

El narrador omnisciente, un narrador que en buena medida se acompaña por verbos en pretérito imperfecto, que aportan un matiz de durabilidad en el pasado y de acción de efecto inacabado, impreciso, remite –como decíamos- a un tiempo lejano, ya

perdido, un tiempo atravesado por las fuerzas del bien y del mal, atravesado también por el asombro y por la magia y fuertemente anclado en una dimensión ética de la existencia. Se trata de un narrador que reclama un tú lleno de fe, un tú que acepte sin remilgos el mundo narrativo que se le ofrece, un tú lleno de asombro y credulidad, de casi tanta fe como aquellos hombres que cubiertos apenas por pieles o desnudos se sentaban en torno al fuego a oír las primeras historias.

*Dice también Filinich: al referirnos al sujeto de la enunciación aludimos a la presencia de **esa estructura dialógica que sostiene todo discurso y que podría parafrasearse mediante la cláusula "Yo te digo que..."**, la cual puede anteponerse a cualquier enunciado.*

En relación a esto voy a leer el comienzo de *Los días del venado*, espléndido ejemplo de esa modalidad de narrador en tercera, donde se puede ver el saber total sobre lo narrado, la instalación en el *illo tempori* y la presencia de un universo de características épicas y éticas.

Antes de iniciar la parte uno, del primer tomo, en una suerte de prólogo, un narrador en primera persona introduce a la saga, diciendo [Yo digo que] *ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio... No queda ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo, sin embargo yo [ese narrador que se esconde en la palabra yo para contar la saga]... narraré ahora estos hechos, en lenguas humanas, detalladamente.*

Pero si todo discurso se sostiene en una estructura dialógica que podría parafrasearse mediante la cláusula "Yo digo que", podríamos decir que aquí hay un:

['Yo digo que' un Yo dice que] *ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo...*

Leo ahora el comienzo de ese prólogo:

Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. Y aun cuando pudieran adentrarse en cuevas sepultadas bajo nuevas civilizaciones, nada encontrarán.

Lo que voy a relatar sucedió en un tiempo lejanísimo, cuando los continentes tenían otra forma y los ríos tenían otro curso. Entonces, las horas de las Criaturas pasaban lentas, los Brujos de la Tierra recorrían las montañas Maduinias buscando hierbas salutíferas, y todavía resultaba sencillo ver a los lulus, en las largas noches de las islas del sur, bailando alrededor de sus cosas....(...)...Estos son los hechos que ahora narraré, en lenguas humanas, detalladamente.

Tras lo cual el narrador da comienzo a la saga, ya instalado en el narrador en tercera:

-Será mañana- canturreó Vieja Kush cuando escuchó el ruido de los primeros truenos. Dejó a un costado el hilado en el que trabajaba y se acercó hasta la ventana para mirar el bosque... (...)...

Como había sucedido en todos los inviernos recordados, regresaba a la tierra de los husihuilkes otra larga temporada de lluvias. Venía del sur y del lado del mar arrastrada por un viento que extendía cielos espesos sobre Los Confines y allí los dejaba para que se cansaran de llover...

Entre otros rasgos, en ese prólogo donde un narrador en primera se pone en evidencia –y más precisamente en la inserción de un narrador en otro:

Yo digo que un Yo todopoderoso y sabedor de todo lo sucedido –es decir un Dios- dice que va a contar en lenguas humanas, detalladamente, la saga de los Confines

podemos ver un fuerte giro hacia la contemporaneidad, la marca de un escritor de nuestros días, en el uso de un narrador clásico.

7.

Si el narrador de los cuentos maravillosos ostenta un saber total sobre los hechos y reclama un tú lleno de fe, el narrador de lo fantástico tiene un saber siempre recortado y provisorio (una tercera focalizada o, con mayor frecuencia, una primera persona) y reclama un tú capaz de dudar. Es ésa la condición que constituye al género nacido en la cúspide del pensamiento racionalista del siglo XIX.

Es lo que sucede, por ejemplo, en *La sobrevida*, cuento que está en *Ángeles y diablos*, de Jorge Accame, Editorial Alfaguara, donde el amigo de la secundaria desaparecido en el setenta y seis (pero no es absolutamente seguro que haya desaparecido, porque la lista del periódico alteraba su apellido y en lugar de Angel Gambari aparecía un Angel Gambaro) se le aparece al narrador en un ómnibus de línea en Buenos Aires.

Lo observé el tiempo que duró el viaje. El no me reconoció y yo no le hablé. Tuve el impulso de permanecer a su lado hasta que se bajara y de seguirlo para saber adónde se dirigía, pero abandoné el colectivo en al parada del cine.

He tratado de adivinar las razones que me llevaron a no descubrirme, a no abrazarlo. Después de tantos años de aguardar que alguien dijera que estaba vivo, habría sido sencillo en ese momento obtener la prueba irrefutable que creía necesitar.

Tal vez el cuento – sobre todo en el caso en que el autor hubiera querido soste-

nerlo dentro de lo fantástico, como se viene prometiendo- debiera haber terminado en este punto, es decir en la vacilación entre creer o no creer que se trata del amigo asesinado por los militares.

El cuento, sin embargo, continúa, ofreciéndole certezas al lector, que inclinan definitivamente la balanza hacia la seguridad de que no se trata de él sino de otro, acaso parecido, o de una suerte de alucinación del narrador, inclinando -con la explicación final- el relato hacia el género de lo extraño, vecino de lo fantástico pero menos sugerente y ambiguo.

Continúo la lectura:

Algo es seguro: jamás nos encontramos y aquel día de septiembre estuvo a punto de romperse la fantasía trabajosamente construida con la posibilidad de su muerte. Si hubiéramos hablado, un pozo habría surgido bajo mis pies.

Llamé a dos antiguos compañeros de colegio para no soportar la historia solo. Uno se sorprendió, aunque no tanto como yo esperaba. El otro me escuchó con paciencia, después me dijo que no era posible porque el gobierno había devuelto finalmente su cadáver y él mismo había estado en el entierro.

Más férreamente sostenido en un narrador propio del género fantástico, está *El Tálliem Real*, un cuento de Estela Smania incluido en la antología de Sudamericana titulada *15 de espanto*, en el que la narradora fervorosa lectora en la infancia y devenida luego escritora, alter ego de la autora (*Tomo en la punta de los dedos el paquete envuelto en papel madera y leo "Para Estelita, escrito en azul con esa letra redonda, casi de niña, que conozco bien)* ve materializarse -en la herencia que le deja la bibliotecaria- un libro inventado que jugó a pedirle a la bibliotecaria, el que ahora quizás escribirá, acaso el que estamos leyendo:

Rompo el envoltorio y aparece un libro de tapas rojas con letras grandes y do-

radas: El Tálliem Real. Lo abro. En la primera hoja, en una ficha de cartulina, se anuncia: Ciencia-Ficción. Y están mi nombre, el lugar donde nací, el día y el año de la edición: 2020, después cientos de hojas en blanco que me aturden hasta hacerme tambalear.

Lo tiro lejos como si se tratara de un bicho.

Hace tiempo que pasó lo que pasó pero, de vez en cuando, siento un escalofrío, como si alguien hubiera abierto una puerta y un viento helado se colara por el hueco. Me parece, entonces, que una presencia invisible me acompaña, me vigila, casi me toca, mientras escribo.

8.

En el caso de las narraciones en tercera persona no omnisciente, y también por supuesto en el caso de los relatos en primera persona, el narrador tiene un saber y un poder parcial sobre los hechos, como tendría un personaje y como también tenemos las personas. Por supuesto que apenas dicho esto se abre otra vez una infinidad de matices, según quién sea ese Yo que se convierte en sujeto de enunciación o según quien sea ése en el que focaliza el narrador. Parafraseando a Ingeborg Bachmann, podríamos decir:

Quién es ese Yo en el que el narrador en tercera focaliza? Miríadas de partículas lo constituyen y al mismo tiempo parece que él fuera una nada....

La presencia de esa estructura dialógica que sostiene todo discurso y que podría parafrasearse mediante la cláusula "Yo te digo que...", de la que habla Filinich y que se antepone a cualquier enunciado, puede adquirir derroteros inesperados y encabalgamientos que mediatizan (y por lo tanto dotan de mayor ambigüedad y riqueza) en sucesivas capas más y más lo narrado, tal como sucede en *El cuento de Navidad de Auggie Wren*, escrito por Paul Auster y editado por Sudamericana.

El cuento comienza: *Este cuento me lo contó Auggie Wren*, es decir comienza citando a un narrador del cual el narrador que tenemos entre manos se nos ofrece como intermediario. Lo que es decir: voy a contarles a ustedes un cuento que me contó Auggie Wren.

En términos de Filinich:

[Yo digo que] *este cuento me lo contó Auggie Wren*.

Pero enseguida el narrador saca otra capa: *Como Auggie no queda muy bien, o por lo menos no tan bien como él quisiera, me pidió que no usara su nombre verdadero. Más allá de eso, todo el asunto de la billetera extraviada y la mujer ciega y la cena de Navidad es tal cual él me lo contó*. Es decir:

[Yo digo que] este cuento me lo contó una persona [si es que alguien en verdad me contó esto, si es que no se trata de un invento mío, porque yo me dedico justamente a inventar historias] cuyo nombre no quiero decirles, pero aunque les estoy mintiendo en este punto, en todo lo demás les diré la verdad.

Acto seguido el cuento discurre en cuestiones sobre la amistad entre el tal Auggie quien —ya se nos ha dicho— no se llama así y el narrador de nuestro cuento, el que está por ser contado, el cuento de navidad que anuncia el título y que el narrador —es lo que nos promete— empezará a contarnos ni bien dé por concluido el relato de su amistad con el hombre que él (para no darle su nombre verdadero) llama Auggie quien le vende cigarrillos y revistas. El relato (el cuento previo al cuento de navidad que anuncia el título) se adentra en la historia de las fotografías que el mal llamado Auggie le muestra a nuestro narrador, y que obtuvo durante doce años, siempre a la misma hora, en la misma esquina y hacia la misma vista.

El progresivo mirar los personajes de las fotos (todas iguales, pero si se mira bien todas distintas) pasando desde lo indiferenciado hasta la revelación (en un sentido no sólo fotográfico) de sus *estados de ánimo, como si incluso se pudiera imaginarles historias, como si se pudiera penetrar en los dramas encerrados en sus cuerpos*, es al mismo tiempo la descripción de lo que sucede con el ejercicio de mirar a la hora de escribir. Mirar. Mirar intensamente hasta percibir allí lo único, lo particular. Mirar — como decía Pizarnik— hasta pulverizarse los ojos.

En la página 14, en la mitad exacta del texto, nuestro narrador hace saltar otra capa y se revela como un alter ego del autor (información que se reafirma en las líneas finales, cuando Auggie le llama sencillamente Paul): vive en Nueva York, un hombre del New York Times lo llama para preguntarle si estaría dispuesto a escribir un cuento de Navidad, él batalla con fantasmas de escritores navideños como Dickens y O’Henry y se despacha con reflexiones metaliterarias: *La sola frase “cuento de Navidad” me traía asociaciones desagradables, evocaba espantosas efusiones de sensiblería y sentimentalismo hipócrita. Incluso en sus mejores versiones, los cuentos de Navidad... reflexiones que remiten todas a la imposibilidad de cumplir con el encargo que le ha hecho el hombre del periódico. Y es entonces, cuando ya lo creíamos olvidado, que reaparece Auggie Wren diciendo:*

*-Un cuento de Navidad? ...(...)...
¿Eso es todo? Si me invitas a almorzar, te contaré el mejor cuento de Navidad que jamás hayas escuchado. Y te garantizo que cada palabra es cierta... (...)... y se lanzó a contarme la historia.*

Y lo que sigue es —en primera persona— el cuento de Navidad que promete el título: la historia de un ratero patético que olvida su billetera en el negocio de Auggie. Y del propio Auggie

quien un día de Navidad decide hacer una buena obra y devolverle al ladrón su billetera. Pero no encuentra al ladrón, sino a su abuela quien cree (o finge creer) que su nieto ha regresado a visitarla. También el visitante finge ser el nieto, le narra sus mentiras (mentiras que dan cierta felicidad, como los cuentos) que ella juega a creer (más o menos como nosotros, cuando leemos). Finalmente en el baño de la abuela del ladrón, el falso Auggie, encuentra una cámara de fotos, roba una y con ese gesto empieza su pasión por la fotografía.

Le mentí y después le robé. No sé cómo pueden decir que fue una buena obra dice Auggie casi al final, poniendo en evidencia dos saberes centrales en la construcción de la literatura: saber mentir, saber robar. Robo y mentira, apropiación y ficción recorren el libro de Auster: el narrador que se evidencia como Paul, se apropia de la experiencia y del relato que cuenta Auggie para escribir el cuento que le han encargado. Auggie se apropia de la cámara que ha robado un ladrón para llevar a la práctica su pasión por las fotos. Miente el narrador acerca de la identidad de quien le cuenta la historia, miente (aunque jure decir la verdad) quien narra, le miente Auggie a la abuela haciéndole creer que es su nieto, y miente ella haciendo que cree, mientras el narrador Paul y el narrador inserto Auggie juran –como se jura en los cuentos- que nada es cuento, que todo es la pura verdad.

Todo el asunto...(...)...es tal cual él me lo contó, dice el narrador llamado Paul. *Te garantizo que cada palabra es cierta,* dice el narrador llamado Auggie. *Le mentí y después le robé,* dice Auggie. *Todo por el arte, eh Paul?*

Es por esas razones - mentira y robo- que Auggie puede usar su cámara y Paul puede escribir su cuento. Ahora también nuestro cuento.

9.

En el caso de un narrador en tercera no omnisciente, la idea capital es (Roland Bourneuf/ R  al Ouellet- La Novela, Editorial Ariel): *  El narrador está dentro o fuera de la historia que cuenta?*

  Qu   tan adentro?   Qu   tan afuera?
  Hasta dónde debe/puede/quiere quien escribe hacer que el narrador en tercera acerque el ojo al personaje focalizado?

Las más de las veces el grado de acercamiento o de distancia que el narrador mantiene respecto de la historia es el efecto que garantiza el éxito de la narración. Grado de acercamiento o de distancia que en el proceso de escritura no siempre obedece a una decisión teórica previa sino que más bien cae como una intuición, o más aún como algo que el oído capta del mundo circundante y que deviene en comienzo de una voz narrativa de cuyo hilo hay que empezar a tirar.

10.

A la hora de escribir una historia, una vez decidida la voz narrativa y el punto de vista desde el cual narrar, se vuelve fundamental el control de esa voz narrativa como una unidad (hecha de cohesión, de coherencia ideológica, psicológica, social, cultural, ling  stica) de todo lo contado para que no se interponga nuestra propia voz ni interfieran otras voces posibles ni otros posibles saberes o poderes sobre lo narrado. Hiperconciencia también acerca de las posibilidades, tonalidades y límites que cada tipo de narrador ofrece.

Algunos narradores son más difíciles de sostener con elegancia a todo lo largo de un cuento o de una novela. El narrador en segunda persona, por ejemplo, a menudo demanda verbos en futuro, y nos lleva con frecuencia a un matiz imperativo, a lo indefectible, a cierta condición de inevitabilidad de los hechos narrados. Cuestión que puede venir a entorpecer o a entorpecer lo contado, según el proyecto de escritura que tengamos.

Suceden cuestiones similares en otras exploraciones narrativas poco usuales,

tales como un narrador impersonal sostenido por verbos en infinitivo a la manera de un instructivo (un ejemplo muy interesante es el cuento Antieros de Tununa Mercado) que acaso también puede llevarnos a ese callejón narrativo que –de no tener quien escribe un manejo excepcional de su herramienta- puede convertirse en callejón sin salida.

El fragmento que voy a leerles (comienzo y final del texto) y que pertenece a Antieros (tomado del libro *Canon de Alcoba*, Tununa Mercado, Ada Korn editora) no es precisamente un intento fallido, sino más bien lo que una modalidad de narrador puede alcanzar en manos diestras, hasta hacer que una cierta especie de instructivo doméstico devenga despliegue de erotismo:

Comenzar por los cuartos. Barrer cuidadosamente con una escoba mojada el tapete (un balde con agua debe acompañar ese tránsito desde la recámara del fondo y por las otras recámaras hasta el final del pasillo. Recoger la basura una primera vez al terminar la primera recámara y así sucesivamente con las otras. Regresar a la primera recámara, la del fondo, y quitar el polvo de los muebles con una franela húmeda pero no mojada. Sacudir las sábanas y cobijas y tender la cama...(…)...Reducir aún más los fuegos, casi hasta la extinción y, como vestal, pararse en medio de la cocina y considerar ese espacio como un anfiteatro; añorar la alcoba, el interior, el recinto cerrado, prohibidos por estar prisioneros del orden que se ha instaurado unas horas antes. Untarse todo el cuerpo con la mayor meticulosidad, hendiduras de diferentes profundidades y carácter, depresiones y salientes; girar, doblarse, buscar la armonía de los movimientos, oler la oliva y el comino, y el caraway y el curry, las mezclas que la piel ha terminado por absorber trastornando los sentidos y transformando en danza los pasos cada vez más cadenciosos y dejarse

invadir por la culminación en medio de sudores y fragancias.

11.

El punto de vista desde el cual se cuenta una historia es lo más importante en esa historia, lo primero a decidir, lo que determinará todo el resto, cada palabra, cada puntuación que ahí vaya. Me atrevería a decir que el punto de vista y la voz nacen siempre –por lo menos así me sucede a mí a la hora de escribir- con la historia misma. Me parece que una historia no es tal por separado *sino a través de* su narrador y su punto de vista. Que nosotros la separamos a los efectos de transmitir el proceso de escritura o de lectura, pero que ambas cuestiones - lo narrado y el punto de vista- son todo una sola misma cosa.

12. *¿dónde colocar el ojo?*

El punto de vista está constituido por la siempre particular voz que narra, por la distancia, vinculación, grado de compromiso y ángulo de mirada que el narrador tiene con respecto a lo narrado, más eso inapresable (lo más difícil de alcanzar en la narrativa) que es el tono, acaso el estado íntimo y el grado de subjetividad con que quien escribe una historia pretende que el narrador narre lo narrado.

El tono: estado, sutileza, espiritualidad que el narrador imprime de un modo sutil, casi invisible (como una lluvia de polvo) sobre lo narrado.

13.

El tono va siempre en estrecha relación con el narrador elegido y con el punto de vista y se manifiesta –como todo en un texto- en las palabras elegidas y en su especial, particular, combinatoria.

Al respecto, recuerdo muy bien el tiempo que me tomé en elegir los nombres de los personajes en los cuentos de *El anillo encantado*: resulta obvio que es muy diferente el efecto de llamarlos Longobardo, Ifigenia, Sadha o Talafú, a llamarlos Juan, Alicia, María o Mirta. Tampoco, entre los nombres occidentales, contem-

poráneos y familiares da igual llamar a un personaje Juan o María, apelando quizás a lo arquetípico –pienso en *Juan-cito y María*, los personajes de Javier Villafañe- que llamarlos Susana o Rubén. Porque, como en aquel cuento de Iris Rivera, cada palabra tiene su peso y su poder y le corresponde a quien escribe aprender a sacar partido de ellas.

Recuerdo también por la misma época el tiempo dedicado a elegir nombres de lugares, para que los cuentos no perdieran cierto tono de exotismo y arcaísmo que yo buscaba.

Hacia pocos días que Longobardo había ganado la batalla de Silecia, cuando los príncipes de Isabela decidieron organizar un baile de disfraces en su honor.

El baile se haría la noche de Pentecostés, en las terrazas del Palacio Púrpura, y a él serían invitadas todas las mujeres del reino.

Longobardo decidió disfrazarse de corsario para no verse obligado a ocultar su voluntad intrépida y salvaje....

Estaba en el proceso de escritura de ese libro cuando leí la palabra Silecia (una antigua región geográfica europea que ahora no podría decir dónde estaba) en *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino y decidí incorporarla.

Si se trataba de una noche especial, ¿qué nombre darle a esa noche?. Poner una fecha (el baile se haría la noche del veinticinco de agosto, por ejemplo) hubiera cambiado radicalmente el tono, porque el asombro y la maravilla requieren de lo difuso y de lo impreciso. Si una fecha no, entonces un nombre. ¿La fiesta de Navidad, la fiesta de Reyes? Tal vez eso sonara demasiado común y, ya se sabe, la capacidad de maravillarnos se acrecienta frente a lo ajeno, lo exótico, lo desconocido. ¿El día de las bodas del príncipe o el aniversario de creación del imperio? No, porque el héroe –el rey de la fiesta- debía ser Longobardo. Entonces apareció ese nombre del calendario cristiano (es la conmemoración cristiana del Espíritu Santo) que ya casi nadie registra: *la noche de Pentecostés*.

14.

Podemos ver el tono poético del narrador en tercera en *Un cuento por donde pasa el viento* (Cecilia Pisos, Editorial Sudamericana) tono al que se ingresa y del que se sale, en contrapunto, con suave ironía, de modo que el tú que por momentos está lleno de fe, por momentos se retira, sonríe y reflexiona sobre ese tipo de cuentos. Podemos ver esto ya desde el pequeño párrafo introductorio que nos advierte acerca de la diferencia entre lo que leeremos y los cuentos tradicionales de princesas:

En este cuento hay un ogro que guarda una torre. En la torre hay una princesa gordita y llena de moños. Y en el corazón de la princesa, un príncipe enamorado.

Lo que inmediatamente muestra el envés de los cuentos de maravilla tradicionales, al mismo tiempo que la ironía –aquella sonrisa de la razón- hacia ellos (por lo de la princesa gordita, digo). A partir de allí, lo clásico (el tono poético) y lo contemporáneo (la ironía sobre lo poético) alternan y se sostienen -con pericia oscilante- lo primero en las convenciones temporales y espaciales (*muchos años atrás, con sus manos como garras/ El tiempo pasaba, la princesa/ Un día el ogro ya había contado/ El príncipe salió al galope en su caballo*) y lo segundo en la desmesura y en la incorporación de elementos foráneos al illo tempori (*la princesa baldeaba cada mañana la terraza de la torre con sus lágrimas/ el príncipe la miraba desde la carpa/tomaba matecitos de menta*)

12.

La parodia requiere del yo que narra un tono que presupone que comparte con el tú que recepta un saber previo. Es lo que sucede en el narrador redondo y sin fisuras que utiliza Ema Wolf en *Barbanegra y los buñuelos* (Kapelusz, colección La Manzana Roja), narrador en tercera focalizado en el personaje de Doña Trementina Barbanegra, que relata al mismo tiempo que las aventuras del pirata apasionado por los buñuelos, la pa-

rodia de una historia de piratas, un tipo de relato que –se supone– conocen por igual narrador y narratario, tanto como el autor y el lector. En términos de Filinich:

[a vos que conocés tan bien como yo las historias de piratas y que sabés que los piratas son valientes, hoscos, machistas y astutos, yo te digo que] *Lo que nadie sabe es que a bordo del barco del pirata Barbanegra viajaba su mamá.*

Doña Trementina Barbanegra –así se llamaba– subió a bordo del Chápiro Verde el día en que su hijo se hizo a la mar por primera vez, y sólo para alcanzarle el tubo de dentífrico concentrado que el muy puerco se olvidaba.

El Chápiro Verde soltó amarras y nadie notó sino hasta tres días después que la señora había quedado a bordo. La encontraron dándole consejos al cocinero de cómo preparar la salsa tártara en un molde de budín inglés.

-¡Madre!- dijo Barbanegra al verla.

-¡Hijo!- dijo Trementina.

Y se quedó.

El amanecer, el mediodía y el crepúsculo la encontraban en cubierta sentada sobre un barril de ron antillano, atenta al laboreo de las velas, vigilando los borneos del viento y desparramando advertencias a voz en cuello.

13.

Una configuración especial de la figura del narrador es la que piden las novelas construidas a partir de cartas o restos de información u otras modalidades fragmentadas que el lector debe ligar hasta construir, quizás más que en cualquier otra modalidad narrativa, lo que Umberto Eco llama los “capítulos ausentes”. Es el caso de *Interland*, de David Wapner, editorial Sudamericana, que aporta al campo de la literatura infantil argentina una estructura original. La novela narra de modo fragmentado y sin linealidad temporal, la historia de una ciudad situada junto al río Grün, que en 1845 fue

sepultada por una lluvia de arena roja. El narrador funciona como un recopilador y traductor de documentos encontrados por arqueólogos. Así se va armando como un rompecabezas, la vida, la historia y las costumbres de ese pueblo nada convencional. Es muy interesante el uso que Wapner hace del ensayo, de las reflexiones, los documentos, las notas al pie y las citas de escritores ficcionales, cartas, canciones, partituras musicales y poemas, recursos estos que hasta entonces no habían entrado como parte de una ficción en los libros argentinos para chicos. Con todo esto la narración adquiere un estilo de género documental, que a su vez echa un manto de ironía sobre la búsqueda de la verdad y sobre el afán de documentar.

Así por ejemplo podemos advertir una sucesión de narradores internos al texto, tales como los narradores de las diversas cartas, o los de los ensayos de autores ficcionales incluidos (Ej.: *Olaf Rasmusen explica cómo se cría ganado y aves en la pradera de Grünestig y de qué modo se los aprovecha*, y tantos otros)

De modo que la premisa que opera como sustrato de todo texto narrativo, aquel “Yo digo que” podría entenderse aquí como un

[Yo digo que] un narrador que firma David Wapner, que escribe un prólogo sobre Interland y cuenta con la asistencia de otro denominado corresponsal absoluto, narran y recopilan lo que otros (August Lumer, Renata Ludmiller, Karl Mendel alcalde de Westgrünland y tantos otros) a su vez narran acerca de una ciudad del centro de Europa sepultada por una lluvia de arena roja, a mediados del siglo XIX.

14.

Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene vida en el cuento, decía Horacio Quiroga en su De-

cálogo, en un tiempo en el que la narratología como disciplina aún no se había inventado. Es que *seleccionar un narrador no sólo significa instalar el lugar del yo sino que implica, además, señalar el lugar que se pretende que ocupe el tú para observar y valorar los sucesos narrados*, como dice Filinich.

Se trata entonces de una puesta en escena de un acto de comunicación que involucra el objeto y el sujeto de la percepción, sujeto a la vez constituido por el yo que percibe y el tú que se prefigura.

Podemos ver muy claramente esto en este fragmento de *Manolito Gafotas*, de Elvira Lindo:

Después del portazo de mi abuelo pensé que mi madre se iba a enfadar, porque si hay algo que a ella no le gusta en la vida es que le lleven la contraria. Así que el Imbécil y yo nos quedamos muy callados porque en esos momentos es muy fácil que te la cargues por lo que sea; como estornudes un poco fuerte se te puede caer el pelo, y no precisamente por el estornudo. Pero no, mi madre no se enfadó, siguió quitando la mesa como si tal cosa. Ya lo dijo mi padre un día del año pasado: “Ella es imprevisible.”

La madre imprevisible no volvió a nombrar el cumpleaños de mi abuelo, y el famoso día A (A de Abuelo) se acercaba peligrosamente. La víspera de aquel miércoles misterioso, mi madre me llamó a su cuarto y cerró la puerta. Yo me eché a temblar inmediatamente y le dije:

—Yo no lo hice con mala intención, fue el Imbécil que sacó los polvorones del mueble-bar y quería ver cómo se espanzurraban si los tirábamos por el balcón. Resultó que el que tiré yo fue el que le cayó a la Luisa en la chepa.

—No te llamaba por eso, Manolito.

Hay veces en la vida que me precipito a la hora de pedir disculpas, y ésta había sido una. Por primera vez en la historia no me llamaba para echarme una bronca terrorífica; me dijo que iba a celebrar

el cumpleaños de mi abuelo por encima del cadáver de quien fuera.

—Pero si él no quiere...

—Lo que él quiera o no quiera a nosotros no nos importa.

Así es mi madre, ni el Papa es capaz de hacerla cambiar de planes. Me gustaría a mí que viniera el Papa a decirle a mi madre si tiene que celebrar o no un cumpleaños. Mi madre es la máxima autoridad del planeta, eso lo saben hasta extraterrestres como Paquito Medina.

Mi madre trazó un plan, un plan perfecto, el plan más perfecto que una madre ha trazado desde que existe vida en el globo terráqueo. El plan consistía en lo siguiente:

a) Me iría con mi abuelo a llevar al Imbécil al médico. ¿Qué por qué llevábamos al Imbécil a médico? Porque tenía mocos, pero daba igual, si no hubiera sido por los mocos hubiera sido por otra cosa, porque el Imbécil no sale del médico; es el típico niño que lo coge todo. ¿Por qué? Porque chupa toda la caca del suelo. Pero vamos a dejar esa historia. Si te contara las guarrerías que hace el Imbécil no podrías volver a comer en tu vida.

Por mi parte, en *Veladuras*, intenté darle la voz a Rosa Mamaní, quien narra confusamente su historia y su dolor a un tú que prefiguré como adulto, mujer, agente de salud, a quien la narradora asigna el nombre de doctora, en un lugar de La Quebrada, donde ella hace veladuras, técnica mediante la cual repara y ornamenta imágenes de santos para el taller de unas monjas.

Leeré un fragmento, donde pueda verse, junto al yo que narra, ese tú a quien el yo narrador destina su relato, con el deseo y la necesidad de ser comprendida:

Cuando vi a Gregoria, camino a San Pedrito, otra vez se me vinieron encima los recuerdos. La vi de espaldas, un poco

achaparrada, pero era ella y llevaba a un niño de la mano.

Era de mañana, como las diez. Yo había ido a San Salvador a llevar estos ángeles que estoy reparando y a mostrar cómo habían quedado las pátinas. Como le digo, por el camino a San Pedrito la vi, subiendo el cerro, mientras arreaba a un niño de la mano. Un momento nomás y luego me distraje y entonces ella se volteó hacia alguna parte y dobló en una calle y la perdí.

Cuando olvidé por fin mis extraños, quise apurarme y alcanzarla, pero ya no estaba en ningún sitio. Pensé primero si de verdad la habría visto, o si soy yo que a veces me pierdo en estos pensamientos, pero después me pregunté: ¿Cuántos años tendrá ese niño, Rosa?

Lo pensé un rato y me contesté que cinco. Y entonces me dije:

Es ella.

No le vi la cara, porque estaba de espaldas, pero sí las piernas y el cuello, y me fijé también en el pelo, como me fijaba antes, como la miramos aquella tarde mi hermana y yo, desde la ventana de nuestra casa, en Córdoba, viendo cómo se llevaba sus cosas.

En ese tiempo, ella tenía el pelo pesado, brillante, y le caía sobre la espalda hasta la pollera. Se lo corría de la cara con un amago, era como un vicio que tenía de tirarse el pelo hacia atrás, porque sabía que a mi padre y a nosotras nos gustaba. Luego venían las piernas flacas y un poco cortas y el cuerpo de colla, como tiene mi hermana y como acá tienen todas las mujeres.

Ahora el pelo ya no le cae hasta la pollera y me parece que tampoco tiene el brillo que tenía en aquel tiempo. Lo lleva atado en la nuca y también lleva sombrero de ala ancha. Yo, de atrás que estaba, le miré el cuello y la espalda y vi la mano que tomaba al niño y la manta de llama que llevaba y entonces supe que era ella, nomás la que era, como era antes.

No sé qué diría ahora mi padre si la viera, porque me parece que ha cambiado mucho, el andar que antes tenía se ha vuelto seguro, firme, y hasta me parece que no le ha quedado nada del miedo de aquel tiempo, y muy poco, por no decir nada, de la vergüenza que le daba mirar a la gente a los ojos.

Todo eso me parece que se le ha ido, que no le ha quedado ni siquiera un ramalazo, y que ahora todo lo que tiene el andar, el pelo recogido y el sombrero negro de ala- es del modo y la manera que tienen las mujeres de acá.

15.

Lo arquetípico es una revalorización del lugar común, convertido en hito, en punto fijo. Lo arquetípico remite a un mundo bipolar, necesita de un narrador de poder y saber absolutos, como sucede también en el narrador en tercera omnisciente. Pero a menudo se trata de un narrador con mayor presión sobre el tú, porque lo que persigue no es tanto encantar o asombrar al otro, como convencerlo. Como todos los narradores, tiene sus beneficios y sus riesgos y su eficacia depende en buena medida de lo que pretendemos provocar en el receptor.

Se trata de un género –no olvidamos que pertenecen a él las parábolas, los sermones, y muchas fábulas y relatos filosóficos- que lleva consigo –a veces expresa, a veces escondida- la intención moral. Sin embargo, justo es decirlo, sus relatos categóricos (pese al rechazo militante que hemos tenido por las moralejas en la literatura infantil nacional) además de ejemplificar, ponderar o condenar, pueden ser también alcanzados por la belleza.

Leeré un fragmento de un conocido cuento contemporáneo que opera sobre ese esquema: *El hombrecito vestido de gris*, de Fernando Alonso, Editorial Alfaguara.

Había una vez un hombre que siempre iba vestido de gris. Tenía traje gris, tenía sombrero gris, tenía una corbata gris y un bigotito gris. Tenía un traje gris, tenía un sombrero gris, tenía una corbata gris

y un bigotito gris. El hombrecito vestido de gris hacía cada día las mismas cosas. Se levantaba al son del despertador. Al son de la radio hacía un poco de gimnasia... (...)

Así de rutinaria sigue la vida de nuestro hombrecito que –narra el narrador- *era gris solo por fuera*, pues soñaba con ser cantante de ópera. Famoso....(...) *se emocionaba. Se le hinchaba el pecho de notas musicales, parecía que le iba a estallar.* Hasta que cierta vez fue descubierto por un director de orquesta y lo contrataron para el teatro de la Opera y el hombrecito triunfó y dejó de ser gris.

Se trata, quién lo duda, de un narrador sobreprotector (sobreprotector del personaje y sobreprotector del narratario, reflejo quizás también de una posición sobreprotectora del autor para con el lector), un narrador que opera más o menos así:

[Yo te digo que] había una vez un hombre vestido de gris que fue gris hasta que se decidió a ser él mismo, a mostrar lo que sentía, y las cosas le fueron bien, más que bien, y entonces comenzó a ser colorido y exitoso.

En un punto del cuento, cuando el hombrecito vivía con la boca tapada por un pañuelo para no cantar, apenas antes de que lo descubriera un director de orquesta, el narrador interviene de un modo explícito en un texto en cursiva:

La historia termina así –dice- Así de mal. Así de triste. La vida pone, a veces, finales tristes a las historias. Pero a muchas personas no les gusta leer finales tristes; para ellos hemos inventado un final feliz

Lo que vendría a ser más o menos esto: [Yo te digo que] esta historia termina así, porque la vida suele ser así, pero hay personas a las que no les gusta leer finales tristes. Seguramente vos, lector, sos una de esas personas. Entonces para vos, para que no te pongas triste porque para triste ya está la vida, hemos inventado un final feliz.

A lo que sigue la última página del cuento, donde se narra el éxito de nuestro hombrecito que dejó de ser gris.

Página y cuento que concluyen con otra fuerte intervención del narrador en la palabra ¿FIN? puesta entre signos de interrogación, lo que vendría a ser algo así como:

¿ A vos lector te parece que acá terminan las cosas? No creés que lo mismo que hizo el hombrecito podrías hacer vos? ¿No te parece que si te dedicás a hacer lo que te gusta, tal vez alguien te ve o te escucha y te contrata y entonces te volvéis feliz y exitoso? Las dos cosas juntas, lector, porque en este mundo, para ser feliz, hay que ser exitoso.

16.

En *La llave de Josefina* (Sacá la lengua, Iris Rivera, Colección Cuenta Conmigo, Editorial El Ateneo) la dilación de la historia, hace que el narrador se preocupe por el lector (“*hay gente que no tiene paciencia para leer historias*”) y en el cuento *Siete Vidas* una madre gata muy ocupada, deja a cargo de la narradora el cuidado de un gato descarriado y la narradora, aunque se queja, se siente obligada a colaborar, porque de no ocuparse del gato se quedará sin cuento.

Ambos ejemplos, no muy habituales en nuestra literatura para chicos, muestran el juego entre los personajes y un narrador que sube –por así decirlo- a lo narrado, esfumando los límites de lo ficcional y develando el artificio de la ficción.

17.

Lazarillo de Tormes es un claro ejemplo –un ejemplo absoluto- del narrador dentro de la historia, en el que protagonista y narrador se identifican. Y entre nosotros un libro que le rinde homenaje: *Aventuras y desventuras de casi perro del hambre*, de Graciela Montes (Los libros de Boris, Editorial Colihue).

Con respecto a estar dentro o fuera de la historia, hay un cuento –un maravilloso cuento- de Raymond Carver: *Caballos en la niebla* (*Tres rosas amarillas*, Editorial Anagrama) en el que el narrador protagonista trabaja en el filo entre quedarse y ser parte de la historia o salirse de ella, entre mirar desde adentro o desde fuera los hechos del relato podríamos también decir, y que convierte a eso mismo en materia del relato.

No es un dato menor que el narrador protagonista, el que se conflictúa en torno a estar dentro o fuera de la historia, sea en este caso un escritor. Un escritor que narra la noche en que su mujer se va de la casa. Y todo el cuento oscila en torno a las dificultades que él tiene acerca de estar/seguir presente en la historia y en la vida de su mujer o en salirse de esa historia/quedar fuera de ella, que es finalmente lo que su mujer le reprocha y lo que hace, en definitiva, que lo abandone. Les leo el párrafo final:

...Podría decirse, por ejemplo, que tomar una esposa es dotarse de una historia. Y si ello es así, debo entender que yo estoy ahora fuera de la historia. Como los caballos y la niebla. O podría decirse que mi historia me ha dejado. O que he de seguir viviendo sin historia. O que la historia habrá de prescindir de mí en adelante, a menos que mi mujer escriba más cartas, o le cuente sus cosas a una amiga que lleve un diario. Entonces, años después, alguien podrá volver sobre este tiempo, interpretarlo a partir de documentos escritos, de fragmentos dispersos y largas peroratas, de silencios y veladas imputaciones. Y es entonces cuando germina en mí la idea de que la autobiografía es la historia de los pobres desdichados. Y de que estoy diciendo adiós a la historia. Adiós, amada mía.

Así, como el narrador protagonista de Carver somos y hacemos a la hora de escribir. Una historia nos desvela hasta que descubrimos el punto de vista y la estrategia más eficaz. No hay –a priori un narrador mejor que otro- pero sí hay, para cada historia, un narrador/una voz/una mirada capaces de dar los mayores frutos. ¿Narrar desde fuera de la

historia? ¿Narrar como quien ha sido abandonado por una historia? ¿Narrar una historia que ha prescindido de su narrador? ¿Narrar lo que de una historia ha quedado en cartas o en diarios íntimos? ¿Narrar el relato que un amigo del protagonista hace de la historia? ¿Narrar tantos años más tarde, volver, interpretar a partir de fragmentos dispersos, de silencios, de veladas imputaciones? ¿Apropiarse de la historia? Encontrar esas estrategias es el mayor desafío para quien escribe, porque si no se encuentran, hay que renunciar a esa historia, hay que decirle adiós.