

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för romanska språk
Spanska avdelningen



NARRACIÓN CAÓTICA DE UN MUNDO CAÓTICO
Un análisis de voces y perspectivas narrativas en tres novelas
argentinas contemporáneas

Charlotte Lindström

D-uppsats
2003

Handledare:
Fil dr. Andrea Castro

Índice

Prólogo.....	2
1 Introducción.....	2
1.1 Método y disposición	5
2 Marco teórico.....	6
2.1 La narración y sus componentes narrativos	6
2.2 Modos narrativos	7
2.3 El narrador	8
2.3.1 El narrador externo	9
2.3.2 El narrador personal.....	10
2.4 El focalizador	11
3 El corpus del estudio	12
3.1 <i>El fin de la historia</i> de Liliana Heker.....	12
3.2 <i>A veinte años, Luz</i> de Elsa Osorio.....	14
3.3 <i>Un hilo rojo</i> de Sara Rosenberg.....	15
4 Análisis	17
4.1 El narrador externo	17
4.1.1 Con la focalización como fuente de ambigüedad.....	17
4.1.1.1 Focalización externa.....	18
4.1.1.2 Focalización interna.....	20
4.1.1.3 Focalización variada.....	22
4.1.1.4 Focalización doble o ambigua	24
4.1.2 El narrador externo que se asoma en la ficción	25
4.1.3 La incertidumbre de la identidad del narrador	27
4.2 El narrador personal	30
4.2.1 Narración retrospectiva	31
4.2.2 Narración a través del monólogo	35
4.2.3 Narración a través del diálogo.....	38
5 Discusión final.....	39
Bibliografía	43

“Un buen marido judío como el
suyo, le decía la madre a mi madre,
me contaba mi madre – dijo Diana.”
(de *El fin de la historia*)

Prólogo

Hace algún tiempo un amigo mío me habló de una novela que a él le había causado gran impresión. La novela narra una historia que se desarrolla durante el tiempo de la dictadura militar en la Argentina de los años 70. A la vez que me recomendó la novela me advirtió de que había ciertas dificultades para seguir la historia por su técnica narrativa. Teniendo presente esta advertencia comencé la lectura a un ritmo bastante más lento de lo habitual. Al tiempo que la historia me iba captando, me iba intrigando la manera de narrar y más de una vez tuve que parar y preguntarme ¿y ahora, quién está hablando? Más tarde leí otras dos novelas argentinas, que se desarrollan en la misma época, con una problemática parecida, y experimenté de nuevo esta confusión a la hora de intentar identificar al narrador. Si la primera novela me ocasionó algunas dificultades, con la segunda no capté el hilo hasta llegar a las últimas páginas y con la tercera solamente me iba enterando por trozos hasta que la leí por segunda vez. Una pregunta iba tomando forma: ¿por qué me es tan importante saber quién está narrando y por qué se crea esa confusión al no reconocer la voz? Una posible respuesta es que si no sabemos quién está narrando no sabemos cómo valorar lo que se está contando. Como en la vida misma, necesitamos en nuestro trato con la literatura, saber quién nos habla y de dónde viene la información, para formarnos una idea propia acerca de lo que se cuenta.

1 Introducción

En este trabajo vamos a analizar las voces y perspectivas narrativas en tres novelas argentinas contemporáneas. Tres novelas escritas por mujeres sobre mujeres. Tres novelas con un marco histórico común: la dictadura militar en la Argentina de los años 70. Sobre esta base real se van desarrollando los relatos, cada uno narrando y a la vez reconstruyendo la historia de un personaje femenino durante esa época. Las novelas tratadas son *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *A veinte años, Luz* (1998) de Elsa Osorio y *Un hilo rojo* (1998) de Sara Rosenberg.

Son tres novelas distintas pero con ciertas similitudes tanto en el contenido como en la técnica utilizada para narrar las historias. Una de estas similitudes la vamos a estudiar aquí y

es la utilización de varios narradores y diferentes perspectivas, lo cual crea una polifonía textual que puede llegar a desconcertar al lector menos atento.

Nuestro objetivo es investigar cuáles son los narradores; queremos describir las diferentes voces narrativas, averiguar a quiénes pertenecen y a quiénes se dirigen. Estudiaremos además la focalización, es decir, las diferentes perspectivas utilizadas por los narradores, las cuales, junto con la variación de voces, contribuyen a crear la ambigüedad que nos dificulta la identificación del narrador. Sin embargo, no son solamente las diferentes voces y perspectivas en sí las que crean ambigüedad, sino también cómo se juega con ellas. Al comparar el uso de voces y perspectivas en las tres novelas, antes mencionadas, esperamos poder sacar algunas conclusiones sobre las funciones que pueden tener los diferentes narradores y focalizadores, más el efecto conseguido al variarlos.

Consideramos que el narrador constituye la instancia narrativa situada entre el autor y la historia. Dependiendo del tipo de narrador, su sitio puede estar más cerca del autor o más cerca de la historia. Un narrador externo se confunde más fácilmente con el autor, mientras que un narrador personal parece tener vida propia. Esta idea nos induce a preguntar si el hecho de ceder la voz a los personajes, que sean ellos los que actúan de narradores, puede funcionar como una estrategia por parte del autor para distanciarse de lo que está contando. El dejar que sean los personajes quienes lleven la narración, como si fueran testigos, crea cierta sensación de verosimilitud. Como son participantes en la historia que se narra, no nos esperamos que sean imparciales. Cada personaje cuenta su versión y a través de ellas tenemos que reconstruir la historia. El narrador está, de esta manera, distante del autor y no se confunde el uno con el otro. En una presentación de *A veinte años*, Luz la escritora Luisa Valenzuela opina que al dejar que se oigan todas las voces en vez de que haya un narrador omnisciente, la autora no cae en la trampa de jugar a Dios. Lo cual quiere decir que no hay nadie que desde arriba imponga su juicio sobre los hechos y demás personajes. Además, la mezcla de hechos históricos y hechos ficticios contribuye a esa sensación de verosimilitud.

Trabajamos sobre la hipótesis de que la variación de voces y perspectivas no sólo es una figura estilística sino que cumple también otro propósito. Creemos que la técnica narrativa utilizada en las tres novelas es significativa para el tema tratado, que existe cierta concordancia entre lo que se cuenta y cómo se lo cuenta. En las tres novelas hay alguien, un narrador y/o personaje de la historia, que intenta reconstruir la vida de un personaje, y a través de ordenar los datos sueltos procura crear un conjunto. O, mejor dicho, da las piezas para que el lector las ordene, y le de sentido a la historia. La información viene llegando de diferentes sitios y no siempre en orden cronológico, por lo cual le toca al lector ser activo y crear su

propio orden. De la misma manera, la historia de la Argentina de esa época se tiene que reconstruir a través de testimonios de sobrevivientes y otros testigos, porque lo que ocurrió en estos años no está oficialmente escrito en ningún lado. Falta documentación, la mayoría de los desaparecidos siguen desaparecidos y todavía queda mucho por saber.

En *A veinte años*, Luz encontramos a Luz, narradora y asimismo personaje, que intenta buscar la verdad sobre su propio origen. Para ello toma la ayuda de distintos personajes-narradores que dan su versión de lo que pasó. En *Un hilo rojo* tenemos también un narrador que, participando en la historia, intenta reconstruir la vida de un personaje. Sirviéndose de los testimonios de amigos y conocidos del personaje, el narrador va juntando la información con el fin de hacer una película sobre ella. De la misma manera aparece un narrador-personaje en *El fin de la historia* que recoge datos para reconstruir la vida de un personaje, aquí para escribir un libro sobre el objeto de su investigación.

A lo largo de los relatos vamos conociendo a los personajes, tratados desde diferentes perspectivas. Cada uno expone su punto de vista, a la vez que nos da una imagen de la Argentina de entonces y de sus habitantes durante esa época. Esta manera, algo caótica, de contar las historias se puede comparar con la situación caótica que viven los personajes, como clandestinos y ‘subversivos’ en una dictadura militar. La información no llega a la gente, hay que buscarla. ¿En quién se puede confiar y quién dice la verdad? La mejor manera de averiguar la verdad es hablar con diferentes personas y es justamente lo que se hace en las novelas. A través de diferentes narradores y desde varias perspectivas se cuentan las historias.

Tanto en *A veinte años*, Luz como en *Un hilo rojo* los hechos son contados como si fueran normales, sin que el narrador exprese emoción ante lo que narra. La situación civil durante la dictadura y las agresiones de los militares se reflejan sin descripciones detalladas. Esta manera, aparentemente fría, de narrar causa, sin embargo, un impacto fuerte. En cambio, en *El fin de la historia* las descripciones son más detalladas, sobre todo las de los métodos de tortura, aunque también son relatadas con cierta frialdad. No entramos en la conciencia de las víctimas, no se expresa lo que están experimentando, pero sí lo podemos imaginar. Como lectores sentimos una necesidad de desviar la vista ante las descripciones – contadas con pocas palabras – casi tan brutales como los propios hechos.

Durante el trabajo de esta tesina hemos tenido que modificar nuestra opinión sobre las similitudes entre las novelas – que no son tantas. Es verdad que tratan una época común y que en las tres se aprovecha una técnica narrativa que admite la existencia de varias voces y perspectivas. Sin embargo, son diferentes historias, estructuradas de diferentes maneras y, como veremos a través del análisis, con un manejo diferente de los narradores, de los

focalizadores, de los personajes y de más elementos que influyen en la narración para crear la polifonía que hemos tomado como punto de partida para nuestro trabajo.

1.1 Método y disposición

Para realizar este trabajo hemos leído, releído y vuelto a leer las tres novelas con las que trabajamos, buscando narradores y focalizadores, y además los factores que nos han ocasionado dificultades para identificar el narrador. Creemos conveniente dejar claro aquí que consideramos también narrador a todo personaje que narra parte de la historia, siempre y cuando interpretemos que su función es la de narrar. El siguiente paso ha sido analizar los diferentes narradores, intentando caracterizarlos según los criterios del marco teórico. Hemos hecho una primera distinción entre el narrador externo y el narrador personal (Bal 1995:128) y para ampliar las descripciones hemos intentado aplicar los conceptos de Genette (1989:299-302) – narrador hetero- o homodiegético e intra- o extradiegético –. Al mismo tiempo hemos analizado también al focalizador, puesto que las diferentes perspectivas juegan un papel importante en la función del narrador.

Sin embargo, como dijimos, no es sólo la variedad de voces y perspectivas en sí lo que ocasiona problema para identificar al narrador. Hay varias maneras de enmascarar al narrador o hacerle transgredir las convenciones, creando así cierta dificultad para determinar de dónde viene la voz. Hemos estudiado diferentes ejemplos donde se puede dudar sobre la identidad del narrador, para después mostrar lo que ocasiona esta ambigüedad, es decir, cómo se lo crea.

En el capítulo 2 explicaremos nuestra interpretación de las teorías sobre el narrador, en las que basamos nuestro trabajo. Empezaremos por discutir lo que entendemos por narración y así situaremos al narrador dentro de la narración. A continuación describiremos los diferentes tipos de narrador y comentaremos su función y asimismo la del focalizador. En el capítulo 3 haremos una presentación del material que forma la base de la tesina. Concentrándonos en las estructuras de las novelas haremos un resumen del contenido de cada una para que el lector pueda seguir nuestra argumentación más fácilmente.

Llegaremos a lo que es el análisis del material en el capítulo 4. Ese capítulo está dividido en dos subcapítulos, uno dedicado al narrador externo y el otro al narrador personal. Cada uno de estos subcapítulos están subdivididos a su vez según los diferentes tipos de narración que llevan a cabo los respectivos narradores. En el capítulo 5, la discusión final, haremos un resumen de nuestro análisis donde también discutiremos los resultados y nuestras

preguntas iniciales acerca de la función del narrador y asimismo de la variación de voces y perspectivas.

2 Marco teórico

Empezaremos este capítulo aclarando y delimitando algunos términos y conceptos que utilizaremos al hablar de la narración. A continuación presentaremos y discutiremos los diferentes niveles en la narración, y los modos narrativos. Esto último nos conduce por un lado al narrador, sus diferentes características y funciones, y por otro lado al focalizador.

2.1 La narración y sus componentes narrativos

Los términos utilizados para describir el texto y su contenido los definimos siguiendo a Genette (1980:27) de la siguiente manera: Cuando hablamos de la *historia* nos referimos al contenido, es decir, a lo que se cuenta, mientras que el concepto *relato* está conectado con el mismo texto o la forma, es decir cómo se cuenta. Dentro del concepto *narración* caben las dos anteriores más el acto narrativo, es decir, este campo se extiende e incluye también al narrador y su relación con el narratario. Por último queremos añadir la palabra *ficción*, que usamos refiriéndonos al mundo imaginario, donde ocurren los acontecimientos y en donde se mueven los personajes, o como dice la propia palabra, a lo inventado, al mundo creado en el texto.

La función del *narrador* es la de contar la historia, es la voz que utiliza el autor para contar. Este narrador cuenta la historia al *narratario*, quien cumple la función de ser el oyente. Las dos funciones pueden ser realizadas por personajes en la historia contada o por agentes externos.

Dicho esto podemos volver a la narración y sus diferentes niveles. Tomamos como punto de partida el *nivel diegético* que es aquel en el que se desarrolla la historia. Los personajes y los hechos que se encuentran aquí forman todos parte de la historia. No obstante, puede que haya niveles narrativos por encima y por debajo de este nivel diegético. El nivel de encima lo denominamos *nivel metadiegético* y puede consistir en una historia que conforma el marco de la novela. Por el contrario, el *nivel hipodiegético* se encuentra por debajo del nivel diegético, y consiste, por ejemplo, en los relatos contados por los personajes que participan en la historia principal. Por supuesto pueden haber más niveles por encima y por debajo de estos niveles (Nikolajeva 1998:98). Esto significa que el narrador puede estar en el mismo nivel narrativo en el que se desarrolla la historia, y entonces le denominamos *intradiegético*, o en

otro nivel, con lo cual le consideramos *extradiegetico* (Genette 1989:302). Volveremos al narrador en el apartado 2.3.

2.2 Modos narrativos

Según la teoría de Genette (1989:219-269) hay dos modos narrativos: *distancia* y *perspectiva*. Bajo el concepto de distancia encontramos las cuestiones que tienen que ver con dos maneras opuestas de narrar, por un lado tenemos la *diégesis* (el relato puro) y por el otro la *mimesis* (la imitación). En la *diégesis*, tenemos una voz narrativa, el narrador, que relata los hechos y las conversaciones con palabras propias, sin intentar hacer parecer que es otro quien habla. En la *mimesis*, se imitan los hechos y las supuestas conversaciones, creando la sensación de que estamos escuchando las palabras directamente del personaje. La distancia se manifiesta en el espacio entre el relato y la historia, o sea, entre el texto y lo que éste cuenta. Un relato mimético es más detallado y, en apariencia, directo puesto que parece citar a los personajes, mientras que en un relato diegético se aumenta la distancia entre el relato y lo que se cuenta al reconstruir la historia con las palabras de un narrador.

En estas ideas, originarias de Platón, se basa Genette al desarrollar su teoría sobre los modos narrativos, aunque advierte que “al contrario que la representación dramática, ningún relato puede «mostrar» ni «imitar» la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, «viva», y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, ...” (1989:221). Es decir, una mimesis total no existe dentro del campo narrativo. Estamos dispuestos a darle la razón. Una narración siempre va a ser una reconstrucción de los acontecimientos y de las palabras de una historia, relatada por alguien, más o menos ‘visible’, y de una manera que nos puede parecer, más o menos, mimética. Incluso una forma muy similar a la mimesis, como puede ser un monólogo interior donde los pensamientos son relatados tal como salen, es en realidad una reconstrucción, ya que los pensamientos han sido traspasados a la forma escrita.

En fin, transpuesta su teoría acerca de la distancia narrativa al discurso literario, podemos distinguir tres estados. El discurso *narrativizado* es el más distante y en general el más reductor, donde el narrador resume las palabras del personaje: *Pepe quería casarse con ella*. Menos distante se hace en el discurso *transpuesto*, donde el narrador utiliza el estilo indirecto para expresar el discurso del personaje: *Pepe dijo que se quería casar con ella*. La forma más mimética es el discurso *restituido*, donde el narrador imita o cede la palabra a su personaje: *Pepe dijo: quiero casarme con ella* (Genette 1989:228-229).

Si el modo de la distancia está conectado con la voz narrativa, contestando a la pregunta ¿quién habla?, el modo de la perspectiva contesta a la pregunta ¿quién ve? Aquí se trata del punto de vista que utiliza el narrador para su relato. Volveremos a esta cuestión para una descripción más detallada en el apartado 2.4.

2.3 El narrador

Ahora, después de este repaso de la narración en general, hemos llegado al momento de adentrarnos en el mundo del narrador. En el género novelesco suele haber un narrador básico pero muchos son los enunciadores y locutores que dejan oír sus voces, lo cual nos complica la tarea de distinguir la voz fundadora del narrador. Sin embargo, como señala Reyes (1984:93), “tal distinción es indispensable: si no sabemos «quién lo dice» no sabemos «si sucedió», o si es una alucinación, un sueño, un recuerdo, una fábula falsa en el marco de la fábula verdadera de la ficción.” Con esta cita hemos querido destacar otra vez la importancia de identificar al narrador, o a los narradores.

Según Bal (1995:125) el narrador es “el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto”. O sea, el narrador es un personaje ficticio creado por el autor y es su voz la que utiliza para narrar la historia, pero no es el mismo autor, salvo en ciertas ocasiones. Bal (1995:128) hace una distinción entre los dos tipos opuestos de narrador:

- El *narrador externo* – que cuenta de otros, narrando en tercera persona
- El *narrador personal* –que habla sobre sí mismo, narrando en primera persona

Pero como nos hace notar Reyes, interpretando a Genette, esta distinción entre narrador externo y narrador personal no es siempre nítida, no existe una frontera infranqueable. Hay narradores más individualizados que otros, sean externos o personales. Además, en la novela moderna podemos encontrarnos con varios narradores en la misma historia, con narradores indistinguibles de sus personajes y con narradores enmascarados (Reyes 1984:99). En este mundo narrativo lleno de voces diferentes el narrador omnisciente ha perdido poder, y en cambio nos encontramos ante una pluriperspectiva que puede cumplir una función parecida a la de la omnisciencia. En vez de un narrador omnisciente, nos encontramos con varios narradores de los cuales cada uno crea su imagen de un personaje o de un hecho, y de esta manera el lector tiene que valorar lo que se transmite a través de los diferentes personajes.

Puede incluso haber personajes sin importancia para la historia, cuya única función es la de transmitir información (Tacca 1973:96-98).

2.3.1 *El narrador externo*

Cuando hablamos de un narrador externo, nos referimos a un narrador que no participa en la historia que narra, un narrador que relata en tercera persona. Lo podemos comparar con el concepto *narrador heterodieético* de Genette (1989:299), definido por él mismo como “narrador ausente de la historia que cuenta”. El narrador externo puede ser omnisciente y relatar los hechos desde diferentes perspectivas, o adoptar el punto de vista de un personaje y de esta manera relatar desde una sola perspectiva. A pesar de ser un narrador externo puede tener medios a su alcance para expresar y mostrar lo que sienten y piensan sus personajes.

Hemos mencionado las diferentes perspectivas, a través de las cuales el narrador externo puede expresar los sentimientos y pensamientos de los personajes. El narrador externo puede describir lo que siente o piensa el personaje desde una perspectiva externa y de esta manera puede a la vez dar su opinión sobre los pensamientos del personaje. Cohn subraya la posibilidad de hacer generalizaciones sobre diferentes tipos de caracteres a través de este tipo de narración, por ella denominado *psiconarración* (1978:23-24). En cambio, en el *monólogo citado* es la voz del personaje la que se escucha, citada por el narrador. Es decir, no se considera que el narrador haya cedido la voz sino que lo que hace es citar al personaje, con lo cual la perspectiva pertenece enteramente al personaje. No obstante, la voz del monólogo en un contexto de tercera persona está siempre subordinada al narrador principal. Nuestra evaluación de lo que dice el ‘monologuista’ está conectada con la impresión que nos transmite el contexto del monólogo, que es tan importante como el contenido (Cohn 1978:66).

La manera más directa de expresar lo que sienten y piensan los personajes de una narración en tercera persona es a través del *monólogo narrado*, una técnica más conocida como *estilo indirecto libre*. Los pensamientos del personaje son aquí reproducidos en su propio idioma, pero manteniendo la referencia en la tercera persona y el tiempo verbal del pasado. En otras palabras, si cambiamos el tiempo verbal y la persona gramatical de un monólogo interior podemos transformarlo en un monólogo narrado (Cohn 1978:100).

2.3.2 El narrador personal

Al *narrador personal* lo reconocemos porque cuenta una historia donde participa él mismo como personaje, una narración en primera persona. Este narrador corresponde a lo que Genette (1989:299) llama *narrador homodiegético*, y que define así: “narrador presente como personaje en la historia que cuenta”. Un narrador personal no tiene tantas posibilidades de variarse como el externo si se quiere mantener dentro de lo verosímil. Es difícil, al ser participante de la historia, utilizar las perspectivas de otros sin que suene antinatural. Del mismo modo, un narrador personal que asimismo es personaje en la historia no puede saber lo que piensan los otros personajes. Sin embargo, hay dos tipos de narración en primera persona entre lo que es relevante diferenciar: la retrospectiva y el monólogo.

En la *narración retrospectiva* el narrador cuenta una historia del pasado donde él mismo participa. Comparando este tipo de narración con aquella en tercera persona se hace notar que la distancia que hay entre el narrador externo y su personaje también puede percibirse entre los dos ‘yo’ de la narración retrospectiva, entre el yo que cuenta y el yo que vivió la situación. No obstante, como nos señala Cohn (1978:143-144), el narrador en primera persona tiene el acceso más limitado a su propia mente del pasado que un narrador en tercera persona a la mente de su personaje. La memoria del narrador personal no alcanza para hablar de lo que puede haber pensado o sentido al principio de su vida y aún menos al final. Esto, en cambio, es posible para un narrador externo. Para el narrador personal existen además ciertos problemas para diferenciar entre lo que pensó o sintió en el tiempo que se desarrolla la historia y lo que es su opinión o sentimiento en el momento de narrarla. Un ejemplo del capítulo del análisis (4.2.1) puede ilustrar lo que queremos decir: *Pero con la llegada de Celina Blech (cuando las vacaciones del árbol se acabaron) algo empezó a cambiar*. Sin más contexto no sabemos si esto es algo que percibió el narrador en el tiempo en que pasó lo narrado o si es la opinión que tiene ‘ahora’, en el momento de narrarlo.

El otro tipo de relato en primera persona que queremos mencionar es el *monólogo*. Lo que diferencia el monólogo de la narración en primera persona antes mencionada, es el tiempo verbal. Narrando en forma de monólogo la historia se desarrolla en el presente, es decir, los hechos ocurren a la vez que son expresados. Dentro de los límites de la primera persona gramatical y el tiempo verbal del presente se pueden encontrar variaciones en el monólogo. Desde el que cuenta una historia siguiendo, en mayor o menor grado, cierto orden, hasta el que está constituido por pensamientos y palabras sueltas, sin orden alguno, el cual es comparable con lo que en inglés se conoce por “stream of consciousness”(Cohn 1978:185).

2.4 El focalizador

Hasta ahora hemos hablado de temas que están relacionados con la voz del narrador. Sin embargo, existe también el otro modo, el de la perspectiva. Al que realiza esta función le denominamos focalizador y contesta a la pregunta ¿quién ve? Reyes (1984:100) se apoya en Genette al definir al focalizador de la manera siguiente: “La función de ver, o mejor, de percibir, puede corresponder tanto al narrador como a los personajes, si el narrador delega en uno o varios de ellos la percepción.” A diferencia de la vida real, en la narración la voz y la perspectiva no siempre pertenecen al mismo sujeto. La función del narrador es la de narrar, pero la función de ver pertenece al focalizador, que constituye el punto de vista desde donde el hecho está narrado y que no siempre coincide con la perspectiva del narrador. Esta separación entre la voz y la perspectiva se encuentra sobre todo en la narración en tercera persona, puesto que a un narrador en primera persona no le es natural utilizar otra perspectiva que la propia. No se debe confundir el hablar con el percibir y tampoco olvidar que aunque se utilice la perspectiva de un personaje, sigue siendo el narrador el que habla.

Cuando la focalización “corresponde a un personaje que participa en la fábula” hablamos de *focalización interna* y cuando “un agente anónimo, situado fuera de la fábula” tiene la función del focalizador usamos el término *focalización externa* (Bal:110-111). Si la focalización interna es *fija*, el punto de vista corresponde solamente a un personaje y es a través de la perspectiva de este personaje que nos llega la historia. Si, por otro lado, la perspectiva varía entre diferentes personajes hablamos de focalización *variable*, o *múltiple*, en caso de un mismo acontecimiento evocado varias veces según diferentes puntos de vista (Genette 1989:245). Un narrador de focalización externa suele parecer objetivo – la presencia del autor se esconde detrás del rol autorial que asume el narrador – y procura que no haya valoraciones u otras subjetividades, mientras que un narrador de focalización interna está limitado al enfoque de un personaje determinado y, como éste, experimenta lo que está percibiendo. Las técnicas más depuradas de la focalización interna son el monólogo interior, en caso de un narrador personal y el estilo indirecto libre, en caso de un narrador externo (Benson et al 2002:20).

3 El corpus del estudio

Tres novelas contemporáneas constituyen el corpus de este trabajo y las tres están escritas por autoras argentinas. Cada novela narra una historia ficticia con un trasfondo histórico real, la de una mujer ‘desaparecida’ durante la dictadura militar de los años setenta en Argentina. Las tres novelas se parecen por este tema común a la vez que se diferencian por sus maneras de tratar y reconstruir sus respectivas historias. Pero siendo diferentes sus estructuras, las tres tienen en común, no sólo el trasfondo, sino también la forma de variar las voces y las perspectivas, exigiendo de esta manera que el lector participe en la narración para finalizar la reconstrucción de cada historia.

3.1 *El fin de la historia* de Liliana Heker

En esta novela nos encontramos con Diana Glass quien quiere escribir un libro¹ sobre su amiga Leonora, desaparecida durante la dictadura militar, y a los ojos de Diana, una heroína. Pero Diana tiene un problema para empezar a escribir: le falta el fin de la historia, y sin final tampoco sabe ni cómo ni por dónde comenzar la historia. A su lado tiene a Hertha, observadora y a veces incluso focalizadora, y a Garita, cuyos comentarios sirven para confrontar a Diana con su historia. Mientras que Diana lucha con su problema actual nos va contando historias del pasado, expresando la alegría de la niñez y el optimismo de la juventud, cuando creía que el mundo era suyo y que todo era posible, incluso cambiar el orden del mundo. A través de sus historias vamos conociéndolas de jóvenes, a la vez que podemos crearnos una imagen del país y del pueblo de entonces.

Paralela a esta historia sobre Diana y su intento de escribir, seguimos la de Leonora como desaparecida. Nos enteramos cómo fue secuestrada y llevada a la cárcel, cómo vive la tortura, la suya y la de los demás, para acabar colaborando con el enemigo. Pero no sólo colabora, adopta su punto de vista y justifica lo que están haciendo, cambia de lado totalmente e incluso se enamora de uno de sus carceleros.

De todo esto Diana no sabe nada hasta que un día se encuentra con Leonora en la calle y descubre la verdad. Entonces entiende que nunca va a poder escribir el libro porque la historia no era lo que ella esperaba. Y por esa misma razón no pudo avanzar con el libro, porque si llegaba a ver más allá, la historia tenía que terminar. La imposibilidad de Diana para ver y entender la historia que quiere contar está, en la novela, simbolizada por su miopía. Para Diana, la miopía no es un hecho molesto, incluso declara que la vida se ve más bonita con

¹ Sobre este tema de la novela, de escribir un libro sobre el trabajo de escribir un libro, ver Morello-Frosh (1999)

ojos miopes que con una vista perfecta². Sin embargo, al final de la novela, cuando descubre la verdad, cambia de opinión y se pone las gafas.

A pesar de ser Diana quien está intentando escribir su libro, y cuyos pensamientos estamos compartiendo, no es ella quien narra, más que en contadas ocasiones. Las historias del pasado, marcadas en el texto con cursiva, son narradas por ella, pero el narrador principal es más bien un narrador externo, por lo menos en relación a lo que cuenta. Es decir, narra en tercera persona pero no está siempre del todo claro a quién pertenece la voz, a un narrador externo o a un personaje de la historia que está narrando sobre otros. Esta ambigüedad la analizaremos en el capítulo 4.

Sea cual sea la identidad del narrador, se trata de un narrador externo en relación a la historia que cuenta. Pero también pueden ser varios narradores, y con varios focalizadores. El narrador, o bien utiliza un punto de vista externo, manteniéndose de esta manera distanciado de los personajes, o bien relata desde un punto de vista interno, con lo cual se sitúa más bien dentro de los diferentes personajes. Este cambio de focalizador sirve a veces para ceder también la voz narrativa. Así, partes de la historia son narradas por los diferentes personajes. Los cambios de voces y de perspectivas se realizan sin previo aviso, creando de esta manera, junto con el hábito de no utilizar verbos declarativos, una ambigüedad a la hora de identificar al narrador. No sabemos con certeza si es la voz de un narrador externo, utilizando la perspectiva del personaje, o si es la propia voz del personaje, la que estamos escuchando. Y si llegamos a la conclusión de que la voz pertenece a un personaje, no siempre podemos decir a cuál.

El título de la novela, *El fin de la historia*, puede tener varias lecturas y una es justamente el fin de la historia que se quiere contar, lo que le falta a Diana para poder escribir su libro. No obstante, si profundizamos un poco más, podemos preguntarnos ¿de qué historia estamos hablando? ¿la que se había inventado Diana, y que se resiste a revisar? Hasta que, al final, se enfrenta con la realidad y se tiene que terminar esa historia imaginada. Y en un contexto mayor se puede considerar que con la historia se alude a la Historia, es decir la historia de la humanidad, y en este sentido el fin de la historia puede significar el fin de una época de la historia. El tiempo de la inocencia, aquí representada por las historias del pasado de Diana, se acaba, y surge otro mundo donde hay que elegir bando y donde no hay sitio para la inocencia. Sin embargo, esta historia también se acaba y empieza una nueva. Por último, si

² Ver Kuperman (1998)

interpretamos ‘el fin’ como ‘el sentido’, el título puede tener aún otra lectura, el fin de la historia significaría entonces el sentido de la historia, de la narrada y/o de la real.

3.2 *A veinte años, Luz* de Elsa Osorio

Luz es una mujer argentina, nacida durante la dictadura militar y que ahora, veinte años después, tras empezar a sospechar que no es hija biológica de sus padres, está investigando sobre su propio origen. A través de diferentes personas que han conocido a Luz en diferentes épocas y que, de alguna manera, han estado entremezcladas en su vida, la novela nos cuenta una historia escalofriante acerca de los niños robados en los tiempos de ‘la guerra sucia’ en Argentina.

La novela nos da una visión de una Argentina dirigida por militares y donde el gran enemigo del estado es el que lucha por una sociedad justa, una Argentina donde el miedo, la ignorancia y las condiciones sociales permiten que sucedan las barbaridades que sucedieron con los generales al mando. Pero también nos cuenta una historia que, entre otros, trata temas como la búsqueda de la identidad, y el coraje y la ambivalencia del ser humano.

El primer encuentro con Luz lo tenemos cuando llega a Madrid en busca de su padre, a quien no conoce. La historia a continuación se desarrolla a través de una conversación entre padre e hija. Resulta que los padres de Luz fueron considerados ‘elementos subversivos’ en la Argentina de los años setenta. La madre fue secuestrada por los militares y asesinada poco después del nacimiento de Luz, mientras que el padre logró escapar del país, sin conocer la existencia de su hija, que se cría en una familia con conexiones militares, sin conocer su verdadero origen.

La novela empieza con un prólogo que conforma el marco y que se desarrolla en un tiempo actual, tratando el encuentro y la conversación entre Luz y su padre. La perspectiva es la de Luz, lo cual crea la impresión de que es ella la que está narrando. En realidad es un narrador externo quien dirige este prólogo, aunque a menudo utilizando la perspectiva de Luz. El cuerpo de la novela se divide en tres partes donde cada una trata una época determinada, y fundamentalmente desde la perspectiva de un personaje en concreto.

La primera parte se desarrolla durante el año 1976, el año en que nació Luz, y el primer año de la dictadura militar. El personaje principal en esta parte es Miriam, ex prostituta que en ese tiempo vive con el sargento Pitiotti, también conocido como el Bestia. Ella cuida a Luz y a su madre después del parto y a través de su monólogo interior vamos conociendo cómo Luz llegó a su familia ‘adoptiva’ y lo que pasó con su madre biológica. Además vamos

conociendo a la misma Miriam, presenciando su desarrollo personal a través del monólogo interior. Desde su ignorancia, conciente o inconciente, de la situación política, hasta su conocimiento del origen del niño que le iban a ‘regalar’.

En la segunda parte estamos en el año 1983, el último año de la dictadura, y Luz tiene siete años. Ahora la historia se mueve alrededor de Eduardo, el padre ‘adoptivo’, que intenta averiguar el origen de Luz. Su conciencia se despierta a través del encuentro con Dolores, quién esta buscando un sobrino nacido en cautividad. Al escuchar su historia, Eduardo entiende que Luz puede ser hija de desaparecidos. La narración se realiza sobre todo en tercera persona, pero a veces el narrador trata a Eduardo en segunda persona y, como si le conociera, revela sus sentimientos más íntimos.

La tercera parte se desarrolla durante los años 1995-1998 y ahora seguimos a Luz en su intento de independizarse de la supuesta madre. Su historia es a veces narrada por la misma Luz a través del monólogo interior, a veces contada por un narrador externo, con frecuencia desde la perspectiva de Luz. Al dar a luz a su hijo, se convence de que hay algo raro en su propia historia y empieza la investigación que hemos seguido durante la novela.

La novela termina con un epílogo, que es la continuación del prólogo, donde la noticia de la existencia de una nieta llega a la abuela materna de Luz.

Las tres partes, narradas por distintos narradores pertenecen a la historia que cuenta Luz a su padre en lo que constituye el marco de la novela. Fragmentos de la conversación entre los dos, donde comentan lo narrado, interrumpen de vez en cuando las historias del pasado.

El título, *A veinte años, Luz*, alude en principio a la edad de la protagonista que tiene veinte años al empezar la búsqueda de su identidad, pero sin la coma la misma frase obtiene otro significado que alude a un espacio de tiempo importante. Teniendo en cuenta lo problemática que tiene que ser la vida de los niños recuperados, con una familia en cada lado y las dobles lealtades que esto lleva consigo, se puede entender el otro significado como el tiempo necesario para, no perdonar ni olvidar, pero quizás reconciliarse con el pasado.

3.3 *Un hilo rojo* de Sara Rosenberg

Esta novela está estructurada de manera que parece un documental. El protagonista y narrador principal es Miguel, quien está haciendo una película sobre una entre los muchos ‘desaparecidos’ durante la dictadura. El objeto de su investigación es Julia, su amiga de la infancia.

Para realizar este trabajo, entrevista a diferentes personas que han tenido alguna relación con Julia y es el material de esta investigación, más los pensamientos y recuerdos del narrador, lo que constituye la novela. Asimismo el diario de Julia y una correspondencia entre ella y Miguel forman parte del material. Las entrevistas son presentadas o bien en forma de grabaciones, donde el entrevistado se expresa a través de un monólogo, o bien como reconstrucciones de las conversaciones entre Miguel y el entrevistado.

Hay siete cintas, las cuales no aparecen en orden cronológico, la más vieja fechada en 1974 y la más reciente en 1990. Cada cinta contiene un relato donde el que habla da su versión y asimismo su opinión sobre Julia y lo que ella representaba y estaba haciendo. Las diferentes opiniones de los entrevistados contribuyen a crear una imagen del país y de sus habitantes, ya que no es sólo lo que dicen de Julia y de sus actividades que es lo importante, sino lo que al mismo tiempo revelan de sí mismos con su actitud hacia lo que dicen.

Se puede considerar a cada uno de los entrevistados como representantes de diferentes tipos de esta sociedad en que les ha tocado vivir. Tenemos al que se vuelve traidor y tenemos al que opta por huir del país; al que no muestra ninguna comprensión por la lucha clandestina y a la criada tan tierna que perdona todo; al primo a quien lo único que le preocupa son sus negocios y a la vieja del campo que sabiendo todo, no sabe nada; a los suegros que consideran a Julia una loca perdida y a la delincuente que la admira por su coraje; al abuelo que apoya su lucha aunque no siempre sus métodos y al compañero de cárcel quien por la injusticia, se siente con el derecho de robar a los ricos. Por no olvidar a la hija, nacida en cautividad y ‘adoptada’ por un militar y su mujer, representando así a los ‘niños robados’ que, con una familia en cada lado, están condenados a vivir para siempre buscando una identidad propia.

Toda la información viene a través de los personajes y sin ningún orden. Sabiendo que es Miguel quien está detrás del proyecto de la película suponemos que también es él quien saca a la luz las entrevistas, pero no se dice nunca explícitamente que así sea. Al no haber una presentación previa entramos directamente en los monólogos o en los diálogos sin conocer a los hablantes. Les vamos conociendo poco a poco, descubriendo sus relaciones con Julia e identificando sus roles en la historia. Corresponde al lector juntar las piezas proporcionadas por el narrador y, asimismo, reconstruir la historia. Miguel por su parte se dedica a recordar hechos y aventuras de Julia, así como a comunicarnos sus propios pensamientos y sentimientos

El título de esta novela, *Un hilo rojo*, alude a la manera de cazar la vicuña. Según se explica en el libro (p.113-114), el animal, en cuanto se ve rodeado por un hilo rojo se queda paralizado y se deja atrapar sin lucha. ¿Pasa lo mismo con las personas? En cuanto nos rodea

el miedo ¿dejamos de pelear? Con un salto la vicuña hubiera escapado pero rodeada del hilo rojo se deja atrapar.

4 Análisis

En dos de las novelas analizadas – *A veinte años*, *Luz* y *El fin de la historia* – el narrador principal es un narrador externo, un narrador que, en principio, no pertenece a la ficción. En la tercera – *Un hilo rojo* – el narrador principal es un narrador personal que, en principio, interviene como personaje en la historia, y como tal narra en primera persona. Hemos dicho ‘en principio’ respecto a los diferentes tipos de narradores porque lo esencial en las tres novelas analizadas es que los narradores no se mantienen estrictamente dentro del marco de estos conceptos. A continuación vamos a estudiar al narrador, para después hacer una descripción de los diferentes tipos. Analizaremos además cómo los narradores, de diferentes maneras, transgreden las fronteras, contribuyendo así a crear la ambigüedad que hemos experimentado al intentar identificar al narrador.

4.1 El narrador externo

Empezamos por el narrador externo, el que no participa en la historia que está narrando. Como hemos podido ver en el capítulo 2.3.1, la figura convencional del narrador externo consiste en un narrador que, desde su perspectiva y narrando en tercera persona, cuenta una historia sobre otros. Sin embargo, no siempre se mantiene dentro de estos límites. A continuación discutiremos las diferentes formas que adopta el narrador externo y que hemos podido distinguir en el material estudiado.

4.1.1 Con la focalización como fuente de ambigüedad

Narrando en tercera persona el narrador externo se mantiene a cierta distancia de sus personajes, una distancia que disminuye en cuanto deja la perspectiva externa y adopta la del personaje. Teniendo en cuenta que se trata de diferentes modos narrativos no vamos a confundir la voz con la perspectiva, o sea, el narrador con el focalizador, pero queremos subrayar que con una focalización interna se crea la sensación de que es la voz del personaje la que escuchamos. Utilizamos un ejemplo de *A veinte años*, *Luz* para ilustrar lo dicho:

Luz, Ramiro y su hijo Juan llegaron al aeropuerto de Barajas a las siete de la mañana de un jueves caluroso. En el taxi que los llevaba al Hotel, Luz les habló de la Plaza Mayor, de esas callecitas angostas y misteriosas, de los bares abiertos hasta cualquier hora, de las mujeres cuando bailan con sus manos como pájaros inquietos y esa altivez en la mirada. Te va a encantar el flamenco, Ramiro, te voy a llevar al Parque del Retiro, Juan. (*A veinte años, Luz:7*)

Este párrafo es en cierto modo típico para el estilo narrativo de esta novela. Empezamos con la voz de un narrador externo y objetivo que paulatinamente se va transformando en la voz de Luz. El “jueves caluroso” es más una constatación que una expresión subjetiva. No es el narrador que piensa que fue caluroso ese día, sino que es un hecho. Después en el taxi, con la introducción de Luz como sujeto activo, se va tomando también la perspectiva de ella. Expresiones como “callecitas angostas y misteriosas” y “manos como pájaros inquietos” son propias de Luz, aunque pronunciadas por el narrador. En el último párrafo se entiende que son palabras propias de Luz, a pesar de que no haya verbo declarativo, puesto que las frases están dirigidas hacia Ramiro y Juan, es decir, expresadas en estilo directo y además en primera persona.

Después de esta introducción del narrador y del focalizador vamos a seguir con un análisis de las diferentes maneras de focalizar del narrador externo. Empezaremos con la focalización externa, generalmente la más tradicional y a continuación analizaremos textos de focalización interna. Finalmente miraremos unos ejemplos de focalización variada y de focalización ambigua.

4.1.1.1 Focalización externa

Con la focalización externa los hechos son narrados desde una perspectiva externa, una perspectiva que no pertenece a ningún personaje. Lo más común en este caso es que la perspectiva coincida con la del narrador, aquí externo:

La que ahora camina entre el simulacro de selva que desborda la plaza Colombia levanta un momento la cabeza y deja que el sol que baja de las hojas le salpique la cara, pero no piensa: Estoy hecha para beberme la vida hasta el fondo de la copa.

Tal vez no le disgustaría que alguien lo pensase por ella. ¡Es cierto!, podría exclamar si se enterara de esta aproximación a su persona que hará Diana Glass. Sabe saborear las palabras ajenas, y ponerlas a su servicio cuando hace falta. (*El fin de la historia:14-15*)

No hay motivo para dudar de que es la voz y la perspectiva del mismo narrador las que se exponen en esta parte. En el fondo se trata de una narración en tercera persona aunque el narrador, que conoce bien a su personaje, imita su voz para transmitir lo que “no piensa”. La expresión “Estoy hecha para beberme la vida hasta el fondo de la copa” procede de Diana. Originalmente es ella quien usa estas palabras para definir a Leonora, pero el narrador externo las pone en boca de Leonora. En todo caso es el narrador el que opina que Leonora no piensa tal cosa, no pretende adoptar la perspectiva de ella. En la frase siguiente se hace más obvia esta interpretación. El “tal vez” indica claramente la perspectiva del narrador, igual que el tiempo potencial del verbo “podría”. El mismo personaje estaría más seguro sobre sus propios gustos y reacciones y no tendría que indicarlos como solamente posibles. Esta manera de narrar coincide en cierta manera con lo que Cohn (1978:22-23) denomina psiconarración: un narrador externo revela los pensamientos y sentimientos del personaje sin intentar hacerlos pasar por palabras del personaje. Aunque se podría considerar que el narrador de la novela especula más que revela puesto que no hace afirmaciones.

Como hemos dicho anteriormente, la focalización externa suele implicar un punto de vista que coincide con el del narrador externo. No obstante, queremos sostener que la focalización externa también puede pertenecer a un agente anónimo, fuera de la ficción. En el siguiente párrafo, extraído de *A veinte años, Luz*, se están comentando las razones del Bestia para no maltratar a Liliana, la madre de Luz.

Si el Bestia estaba caliente con ella, o le recordaba a su mamá, o tenía un plan determinado y había que guardarla así para que marcara a otros, eran meras conjeturas en gente que tampoco hace demasiadas conjeturas, que obedece y la orden era de no tocarla. Lo que nadie pudo imaginar es que el sargento Pitioti estaba cuidando a la incubadora de su hijo. Se había preocupado personalmente de que estuviera bien alimentada, que nadie la maltratara o la interrogara en su ausencia. (*A veinte años, Luz:55*)

El focalizador de esta parte no puede ser el mismo Bestia, no parece que sean sus palabras. Entonces ¿será el narrador que opera de focalizador o es posible que haya otro focalizador externo? La perspectiva de la primera frase parece ser de los subordinados del Bestia. Podrían ser sus palabras las que oímos al principio, dando posibles explicaciones de la orden del Bestia, pero, a partir de “eran meras conjeturas...” la perspectiva cambia, puesto que no es probable que los mismos militares se describan a sí mismos de esta manera. A través de una focalización externa el narrador los describe como “gente que tampoco hace demasiadas conjeturas”. El cambio de focalizador se revela además por los diferentes nombres con los

que está denominado el mismo personaje: el sargento Pitiotti que en el ambiente militar es conocido como el Bestia, apodo también utilizado por Miriam.

La focalización externa sigue en la segunda frase. La crueldad que cabe en esta frase expresa la actitud del narrador, que a través de una mirada cínica, y en pocas palabras, revela lo que realmente hace Pitiotti. Es un hecho real –dentro de la ficción– aunque expresado con palabras muy reveladoras y el narrador no pierde del todo su objetividad, puesto que lo único que hace es, con palabras muy concretas, narrar un hecho real.

4.1.1.2 Focalización interna

Con la focalización interna la voz del narrador se hace menos palpable. En vez de narrar desde una perspectiva externa, el narrador adopta la perspectiva del personaje y expresa lo que este personaje percibe. De esta manera crea una sensación de que es la voz del focalizador, más que la del narrador, la que estamos escuchando. Teniendo en cuenta la posibilidad de variar la focalización, deberíamos hacernos la pregunta si este narrador no se debe considerar un narrador omnisciente, puesto que puede conocer los pensamientos de los diferentes personajes. Lo que contradice esta teoría es la poca independencia con la que actúa el narrador. Más que un narrador es un portavoz de los diferentes personajes, es como si hablasen los personajes a través del narrador y “el narrador es un ventrílocuo” creando la ilusión del muñeco hablante (Reyes:201). Veamos el siguiente ejemplo:

No era así como había imaginado Eduardo este momento. No estaba la voz ronca y chillona de Amalia (nunca pudo entender cómo una voz tan grave podía sonar a chirrido de pájaro), ni los pasos marciales de Alfonso de un lado a otro de la habitación. En la imaginación de Eduardo, en sus charlas con Mariana, en el curso de parto que hicieron juntos, en este momento sólo estaban Mariana y sus contracciones, sus dolores, y él ayudándola, consolándola, mimándola, dándole coraje. (*A veinte años, Luz:49*)

Aquí podemos ver, por la persona gramatical, que las palabras son del narrador, aunque parezcan propias de Eduardo. Al utilizar la perspectiva de Eduardo se crea la sensación de que también las palabras son de él. El narrador se queda en las tinieblas, no se revela, y citando a su personaje crea esa ambigüedad que nos hace dudar acerca de dónde salen las palabras. Pero es el personaje, Eduardo, quien percibe la voz chillona, y los pasos marciales. Y en el último párrafo son los pensamientos de Eduardo, recordando como había pensado que iba a ser el parto, lo que se expresa con la voz del narrador externo.

Antes de dejar la focalización interna queremos dar una muestra de un narrador personal que en una situación concreta actúa de narrador externo. Habiendo diferentes niveles en la narración, el narrador personal puede contar otra historia dentro del marco de la historia principal. Utilizando las definiciones de Genette, se trata de un narrador intradieгético por pertenecer a la ficción pero heterodieгético puesto que no participa en la historia que narra. En nuestro ejemplo se trata de Miguel, el narrador principal de *Un hilo rojo*, que en esta ocasión está observando y a la vez contando la historia del abuelo de Julia. En realidad, la voz narrativa podría pertenecer a cualquiera, pero teniendo en cuenta que es Miguel el que lleva la narración tendemos a considerarle narrador. Sea quien sea se trata de un narrador externo que, variando la perspectiva, crea la impresión de que son diferentes voces las que oímos.

Ese verano de 1971, los termómetros marcaban más de 37 grados al caer la tarde. Don Isaías cruzó la plaza lentamente, como todos los días, pero se sentó a esperar media hora más que de costumbre para que las mesas de dominó estuvieran formadas y poder elegir dónde ubicarse sin tener que aguantar los comentarios. (*Un hilo rojo*:87)

Después de una descripción de la plaza sigue la narración:

Isaías sigue allí, pensando *tal vez* en el día en que llegó de Buenos Aires alrededor de 1920, porque, como le gustaba decir, necesitaba esta tierra y este aire. Antes de venir se había casado con Olga Trechk, oriunda de un pueblo cercano al suyo...(*Un hilo rojo*:88; nuestra cursiva)

No parece que éstas sean palabras propias de Isaías, si fueran de él no se habría dudado de lo que estaba pensando, por lo tanto el “tal vez” sobraría. Parecen más bien las palabras de alguien que le conoce y que está observándole. El texto tiene el carácter de narrar sobre Isaías desde un punto de vista externo. Pero pronto disminuye la sensación del focalizador externo gracias a un ligero cambio de perspectiva. En su lugar nos encontramos con un focalizador interno que conoce los sentimientos de Isaías y que los transmite como si fueran las propias palabras de Isaías:

Desde la muerte de Olga ir al campo ya no era lo mismo, los rosales habían sucumbido y el jardín fue poco a poco devorado por la selva, no tenía con quien sentarse a leer en la galería después del trabajo y ahora Julia, que solía acompañarlo, tampoco estaba. (*Un hilo rojo*:88)

Y más aún si seguimos leyendo:

Se sintió tremendamente solo, como si estuviera viviendo otra vez en Kiev, cuando los vecinos los denunciaron y se llevaron a su padre, [...]. No había sido fácil aprender el idioma, vivir hacinados en las barracas de San Telmo hasta que su padre consiguió el primer empleo en la fábrica de conservas Armour; fue en la huelga del 14 cuando lo echaron y otra vez cambiaron de barrio. (*Un hilo rojo*:91-92)

No cabe duda de que las palabras provienen del mismo Isaías, aunque son expresadas por el narrador. El lenguaje algo informal, que parece hablado, y las palabras cargadas de valores o sentimientos como el “tremendamente”, indican el estilo indirecto libre, así como el hecho de que se narre en tiempo pasado y en tercera persona. La presencia del narrador se manifiesta al entrar Isaías en el bar:

Se sentó con su grupo, pero enseguida se acercaron tres o cuatro, curiosos, con ganas de bromear. Acodado en la barra bajo el ventilador me quedé cerca, esperando que terminara su partida de dominó. [...] Pedro, el dueño de la mueblería, era un pesado, no cabía duda de que a esas horas de la siesta nadie podía estar interesado en hablar y menos en poner al viejo en la obligación de contestar. (*Un hilo rojo*:88)

El narrador se refiere a sí mismo, primero comentando su lugar y después expresando su opinión sobre Pedro como un pesado. Después sale del bar junto con Isaías y la narración se transforma a una conversación entre los dos.

4.1.1.3 Focalización variada

Variando la perspectiva, alternada entre diferentes focalizadores, se aumenta la sensación de tener varios narradores. En los ejemplos que vamos a estudiar a continuación hay también variación de voces y por lo tanto existe cierta polifonía. Sin embargo, sostenemos que la sensación de polifonía aumenta con la variación del focalizador.

La escena empieza con una descripción del lugar. Dos mujeres, una mayor y la otra joven, sentadas cada una a su mesa en un bar, y cada una con un cuaderno y un lápiz:

La mujer más joven ha dejado de mirar por la ventana –fugazmente mira hacia adelante– y suspira con desaliento, y la mujer mayor, que acaba de interrumpir la escritura y ha levantado la cabeza, le sonrío levemente como si entendiera. Como si entendiera qué, se pregunta la más joven, si ni yo misma puedo darle un signo a este vigilar la puerta de

enfrente en lugar de entrar como tiempos a la casa, subir al segundo piso y preguntar: ¿Qué noticias tienen de Leonora? Lo que más la perturba no es su actitud furtiva sino la naturalidad con que la acepta [...] (*El fin de la historia*:75)

En la primera frase no hay otro focalizador que el mismo narrador, pero ya en la segunda se toma la perspectiva de la joven para enseguida cederle también la voz. La última frase de esta cita pertenece al narrador que ha vuelto a tomar la palabra, para ahora dirigir la mirada hacia la otra, la mujer mayor:

[...], y la mujer mayor que un momento atrás le ha sonreído escribe en su anotador sin que nada en su exterior delate un estado distinto al que pudo haber tenido diez, o veinte, o cuarenta años atrás. Cuarenta años atrás yo debía ser parecida a esta muchacha, escribe la mujer mayor, y si no fuera por la piel arrugada, por algunas manchas amarronadas que percibo en la mano que escribe, nada me revelaría que soy diferente. (*El fin de la historia*:76)

Para empezar el narrador cuenta lo que escribe la mujer mayor, y también la segunda frase empieza con lo que escribe la mujer. Pero después, a partir de “y si no fuera por la piel arrugada...” entramos en la duda de si nos cuenta lo que escribe o lo que piensa la mujer. Igual pueden ser sus pensamientos, transmitidos a través de un monólogo interior. Esta sensación de incertidumbre va en aumento, ¿quién habla y desde qué perspectiva?:

Sólo quiero poseer su historia, descubrir por qué mira por la ventana, qué vio ahora que sus ojos parecen agrandarse. La tía Adolfin, piensa la mujer más joven, y se pregunta si la expresión de esa cara le revelará algo de lo que está buscando saber. (*El fin de la historia*:76)

El primer párrafo pertenece a la mujer mayor que se hace una pregunta acerca de la joven, una pregunta que sirve para producir un cambio de narrador y de focalizador, porque con la respuesta estamos otra vez en manos de un narrador externo y con la joven de focalizadora. El siguiente cambio de focalizador se produce a partir de la segunda frase en el ejemplo siguiente:

Intempestivamente levanta la vista del cuaderno y mira por la ventana. Algo ha visto, a lo lejos, que sin duda la sobresalta, piensa la mujer mayor, porque ha dejado el cuaderno sobre la mesa y sale corriendo hacia la calle, como si algo o alguien se le escapara. [...] Después

se ve, desde la ventana, al hombre que estaba detrás del mostrador, a otro con aspecto de zorro, y a la mujer joven. (*El fin de la historia*:77)

Todo lo citado está contado por el narrador externo, es su voz la que oímos, pero la situación está narrada desde diferentes perspectivas. En la primera frase la perspectiva coincide con la voz del narrador, pero ya en la segunda esta perspectiva cambia y a partir de entonces es la mujer mayor la que actúa de focalizador.

4.1.1.4 Focalización doble o ambigua

La frontera entre una perspectiva interna y una externa no está siempre del todo clara, lo que a veces nos hace dudar sobre la focalización. ¿Quién percibe lo que cuenta el narrador? ¿Es el personaje de la historia o es alguien que no participa en la historia, o sea, el narrador heterodiegético? Veamos una parte del texto de *A veinte años, Luz* para ilustrar lo dicho:

Pitiotti arrancó el auto y continuaron los dos en silencio toda la ruta. Hubiera preferido *casi* que le dijera que fue cómplice de la prisionera a esto que le había dicho Pilón. Podría preguntarle más, pero un nudo le cerraba la garganta. Tampoco quería la humillación de los detalles que pudiera darle Pilón. Ya se lo preguntaría a Miriam porque, ahora estaba seguro, la iba a encontrar, y entonces sí, le haría pagar sus agravios, como a él le gustaba, con toda la crueldad de la que era capaz, y muy lentamente. Iba a gozar del dolor de Miriam tanto como gozó del amor. (*A veinte años, Luz*:187-188; nuestra cursiva)

Aquí podemos notar el cambio de una focalización externa a una interna en el transcurso del párrafo. En la primera frase, el hecho de arrancar el coche está narrado desde una perspectiva externa, pero ya en la segunda frase podemos notar el deslizamiento de la focalización hacia el sujeto, Pitiotti. Son sus pensamientos los que están relatados y la pequeña palabra “casi” señala cierta subjetividad, lo que nos hace considerar las palabras como propias de Pitiotti. La expresión, “un nudo le cerraba la garganta”, que describe lo que siente el sujeto, aumenta la sensación de que estamos leyendo los pensamientos del personaje más que escuchando la voz del narrador. A continuación podemos oír y sentir las ganas de Pitiotti de vengarse de Miriam, aunque justamente la última frase produce cierta ambigüedad. Esta se puede interpretar tanto como una constatación objetiva del narrador como un pensamiento de Pitiotti. La ambigüedad se produce por la falta de señales del estilo indirecto libre aunque las palabras podrían ser de Pitiotti. Al ser una frase directa y objetiva que se puede interpretar de las dos maneras, la

podemos considerar un ejemplo de focalización doble o ambigua. Si es doble, la focalización es externa e interna a la vez, mientras que la focalización ambigua se produce cuando no se puede señalar quien focaliza (Bal:119).

Con estos ejemplos de diferentes perspectivas narrativas hemos querido mostrar la ambigüedad que se puede crear con el hecho de variar el focalizador. Una ambigüedad que nos dificulta la identificación del narrador. No obstante, el narrador externo no siempre se mantiene dentro de sus límites y a continuación vamos a estudiar cómo puede transgredir las fronteras, y lo que esta transgresión lleva consigo.

4.1.2 El narrador externo que se asoma en la ficción

Por vías diferentes el narrador externo puede hacerse notar en la ficción. Dejando el nivel metadieético, situado por encima del relato, puede aparecer en el nivel diegético y asomar en la historia. Este cambio de nivel puede efectuarse como una presencia repentina del narrador externo dentro de la historia. Ya en el principio de la novela *El fin de la historia* nos encontramos con este fenómeno:

El nombre que iba a ponerle, en cambio, lo había decidido de entrada. Leonora. No porque tuviera que ver con el nombre real (menos sonoro) sino porque le cuadraba bastante bien a la cara de pómulos altos y piel aceitunada que todavía *me* sonrío desde la última foto, y a toda la airosa muchacha que, si Diana Glass hubiese comenzado ...(*El fin de la historia*:12; nuestra cursiva)

Al principio el narrador está hablando sobre lo que escribe Diana, y el comentario acerca del nombre de Leonora está relacionado con la decisión de Diana de darle este nombre a su personaje. Aprovecha para dar una descripción de Leonora y se refiere a esa foto donde le sonrío Leonora, no a Diana sino al mismo narrador, el que parecía no estar dentro de la ficción. Este tipo de interferencia por parte del narrador externo podemos encontrarla en repetidas ocasiones en esta novela. Como el cambio de narrador es frecuente en toda la novela nos quedamos con la duda de si se ha producido un cambio de narrador o si es el narrador el que ha cambiado de nivel. Hemos optado por partir de la idea de que es el narrador el que se mueve entre los diferentes niveles. Podríamos incluso considerarle un narrador intradieético y heterodieético: está dentro de la ficción, sin participar en la historia, pero sí interviene ocasionalmente. Sin embargo, ya que es un narrador que en la mayor parte de la novela narra en tercera persona le denominamos externo.

En otras ocasiones la presencia del narrador externo se manifiesta en que se dirige a un personaje de la historia. La parte de *A veinte años, Luz* que está dedicada a Eduardo está narrada por un narrador externo, principalmente con la perspectiva de Eduardo. Pero de repente este narrador externo se dirige a Eduardo:

Quizá hubiera sido mejor no contradecirla, total, ya había pasado. Pero la verdad es que te indignó que se pusiera tan necia y tan insensible en esa discusión con Carola.

¿Por qué tenía Mariana que hablarle tan duramente? Ella ni siquiera conocía a esos chicos.

Cuando la escuchas hablar así, sentenciando más que opinando, sin siquiera conocer la situación, no puedes evitar escuchar detrás la voz de sus padres. (*A veinte años, Luz*:205-206)

En este párrafo empezamos con un narrador externo que a través de una focalización interna revela los pensamientos de Eduardo. Pero después, en la segunda frase, el narrador entra en la historia dirigiéndose a Eduardo, le trata de tú y entiende e interpreta sus sentimientos. En la frase siguiente vuelve a transformarse en narrador externo de focalización interna para en la última, otra vez, pasar a ser este narrador externo y a la vez personal que tan bien conoce a Eduardo. Un narrador que quizá revela lo que ni el mismo Eduardo conoce de sí mismo. Este narrador, externo pero a la vez íntimamente conectado con Eduardo, le enfrenta a él mismo con sus miedos, le pregunta por los motivos reales de sus acciones y le ayuda a encontrar las respuestas verdaderas:

¿Podrías acaso decirle a Mariana lo que le pasa a Dolores? Reaccionaría peor que con Carola, porque está claro que Pablo militaba en un grupo de izquierda. Para Mariana: los malos, sin matices, sin afectos. No es por eso acaso que cuando Dolores te preguntó con quién te casaste, sólo dijiste con una chica de Buenos Aires. (*A veinte años, Luz*:218)

Esta manera de narrar en segunda persona, cumple una función parecida a la del monólogo interior. Da la impresión de que el sujeto, aquí Eduardo, está descrito tal como es, con sus virtudes y defectos, sin que haya manipulación alguna, lo cual contribuye a crear esa sensación de que se trata de hechos reales, como si los personajes fueran testigos reales de hechos verdaderos.

Otro tipo de interferencia por parte del narrador externo, consiste en que alguien, una voz, se dirija al narrador:

El resto del ala izquierda está constituido por pequeñas celdas que ocupan los prisioneros de mayor jerarquía y con cierto espíritu de colaboración. [...] Paisaje no se ve porque las ventanas están muy altas, pero el cielo sí, un pequeño rectángulo de cielo en el que de noche, si está despejado, se puede vislumbrar una estrella. Y eso alcanza para que se sea feliz, siempre y cuando se disponga, claro, de una buena dosis de alegría interior.

-¿Ésas fueron sus palabras? ¿Dijo exactamente «alegría interior»?

- Eso dio a entender. Y habló de los pajaros. De lo que significa escuchar el canto de un pájaro cuando uno ha permanecido muchos días en un sótano. Y de unas láminas muy bonitas que había pegado en las paredes. Y de la dicha incomparable de tener las manos libres. (*El fin de la historia*:113)

En la primera frase es el narrador externo que describe la cárcel desde un punto de vista externo y no hay nada que indique la existencia de un narratario. A la vez que el texto se va desarrollando, el punto de vista se va acercando al de la prisionera. El cambio de focalizador, de externo a interno, se nota sobre todo en la frase anterior a la pregunta. Esa pregunta que interrumpe la narración y donde alguien – Diana o quizás un narratario desconocido – se dirige al narrador. Otra vez el narrador externo se ha trasladado desde su lugar fuera de la historia, hasta dentro de la misma, y así, en cierto modo, participa en ella.

4.1.3 La incertidumbre de la identidad del narrador

En cada una de las tres novelas estudiadas existen varios narradores y hay muchos momentos en los que no sabemos a quién pertenece la voz, ni la perspectiva. En *A veinte años*, Luz este uso de varios narradores se manifiesta sobre todo en que diferentes partes de la novela son narradas por diferentes narradores y desde diferentes perspectivas. De manera que a medida que vamos entrando en la historia, vamos conociendo a los personajes, que actúan de narradores y a través de sus historias, conocemos los hechos y a los demás personajes. Una estructura parecida la encontramos en *Un hilo rojo*. Aquí se trata, sobre todo, de diferentes voces aunque cada uno de los narradores personales a quienes pertenece la voz, lógicamente, usa su propia perspectiva. A pesar de que aparezcan los nombres de los diferentes testigos en los títulos de sus respectivas narraciones, no conocemos, en principio, a estos narradores, ni sabemos qué relación han tenido con la protagonista. Funcionan en la narración como testigos que además representan diferentes opiniones y visiones del país. A las funciones de estos narradores personales volveremos en el apartado 4.2, donde haremos el análisis del narrador personal. Ahora seguiremos concentrándonos en el narrador externo.

El cambio de voz (o de perspectiva como hemos visto en 4.1.1) puede ser muy repentino y sin previo aviso, además sin verbo declarativo que señale quién habla. Este uso de varias voces que cambian repentinamente destaca sobre todo en *El fin de la historia*. Un párrafo puede, al principio, ser narrado por el narrador externo y de repente, sin saber cómo ni cuándo, cambia y es la voz del personaje la que estamos escuchando:

Esto no es delatar, se diría si tuviera el habito de la reflexión; en todo caso, esto es delatarme a mí misma. ¿Es malo esto? ¿Mostrarme desnuda ante quienes no tendrían que conocer mi desnudez? Malo para quién. Ya estoy desnuda ante ellos; tocaron mi cuerpo, hurgaron mi vagina. Qué más da que ahora también palpen mi desconfianza acerca de los métodos que está usando la Organización. (*El fin de la historia*:59-60)

La primera frase empieza con la voz del narrador externo, quien comenta lo que diría el personaje. Del mismo modo que en el primer ejemplo del apartado 4.1.1.1 (p.19), el narrador externo relata desde su perspectiva, es decir, desde una perspectiva externa. Es según él que Leonora “diría si tuviera el habito de la reflexión”, y no la misma Leonora que lo piensa. Luego, en la misma frase, detrás del punto y coma, de repente, hay un cambio y escuchamos la voz del personaje, en este caso, Leonora. No existe ninguna indicación de que el narrador haya cedido la voz al personaje, solamente se nota por el cambio gramatical, de tercera a primera persona.

El hecho de que haya varios narradores significa además que, en cada una de las tres novelas estudiadas, se cuentan varias historias. En *A veinte años*, *Luz* y *Un hilo rojo* las diferentes historias no se entremezclan del mismo modo que en *El fin de la historia*. En ésta la historia narrada por Diana y la que se desarrolla sobre ella, y simultáneamente sobre Leonora, son contadas a la vez. Por esta razón no siempre se sabe ni quién habla ni sobre quién se habla:

Y un miedo bien actual que se instalaba en la nuca cuando hacía girar la cerradura de su puerta – y ahora mismo – y no armonizaba con la luz de esta tarde de octubre de mil novecientos setenta y seis que había encendido la santarrita, engalanaba Buenos Aires, y embellecía sin piedad la *piel cetrina* de la mujer que ha dejado atrás la calle Suárez y *ahora dobla* hacia Isabel La Católica. (*El fin de la historia*:13-14; nuestra cursiva)

Interesante es el cambio del preterito al presente hacia el final de la oración, a la vez que cambiamos de personaje. Al principio el narrador externo esta hablando de Diana, y la

historia de ella se desarrolla mientras intenta escribir sobre Leonora, que después aparece en el texto citado, la de “piel cetrina” que “ahora dobla” la esquina y cuya perspectiva se usa a continuación:

Los árboles de la plaza Colombia la toman por sorpresa. Es como si algo desafortadamente vital – más adecuado a una selva que a esta calle gris con su iglesia de piedra – , como si una inescrupulosa sed de vida los hubiese compelido a desbordar la plaza, invadir la acera de Isabel La Católica y ahogar bajo una avalancha de alegría a la desdichada Iglesia de Santa Felicitas. (*El fin de la historia*:14)

No existe ni sujeto ni objeto en el texto citado y como dentro del relato hay diferentes historias, contadas por diferentes narradores, no podemos saber con certeza quién habla, ni sobre quién, como referimos anteriormente.

En el siguiente párrafo es la perspectiva de Leonora la que seguimos para empezar. Es ella la que no quiere “ir a la reunión”, pero a partir de la referencia a Diana en la segunda frase, la perspectiva cambia y es Diana quien asume el papel de focalizador:

Ella tiene un deseo: no ir a la reunión [...] Salir corriendo hacia la plaza Colombia, exactamente así es el deseo. Que no la contraría como sí ha contrariado a Diana Glass la explosión alilada de la santarrita al punto que, bruscamente, abandona el balcón y se encamina a la biblioteca. *Ellas dos amaban el sol*, piensa como quien lo escribe (o como quien se redime) y saca – como tantas veces en otros tiempos – la caja con las fotos del viaje a Mendoza.

Ahí están las dos. Entre viñedos, sobre un monolito, a babuchas de unos borrachos, en un puente colgante, haciendo pito catalán, con sombrero aludo, siempre rientes, y abrazadas, y un poco escandalosas entre el grupo de flamantes – y algo estúpidas – maestras normales. (*El fin de la historia*:14)

Dijimos que a partir de la comparación con Diana el foco se traslada de Leonora a Diana. Leonora es la que se mueve por la calle mientras Diana está en casa. Pero el hecho de que las historias sean contadas simultáneamente no significa que ocurran a la vez. Todo lo contrario, a Diana la seguimos mientras intenta escribir sobre Leonora, es decir cuando Leonora ya ha caído en manos de los militares, pero aquí conocemos a Leonora justo antes de ‘desaparecer’. Esta mezcla de las historias, como si ocurrieran a la vez cuando en realidad no son simultáneas, es otro factor para crear la incertidumbre acerca de quién habla y sobre quién, es decir del narrador y del personaje. Además no existe orden cronológico, sino que las historias

son contadas por trozos, por diferentes narradores y desde diferentes perspectivas. De esta manera destaca el contraste entre lo que podría haber sido y lo que fue, hecho reflejado por el contraste entre la imagen romántica de Diana contra la dura realidad. Una realidad que Diana no quiere ver, y por eso sigue buscando una historia que sea como ella lo espera.

En estos últimos apartados hemos estudiado unos ejemplos que demuestran como se complica la identificación del narrador externo, por el hecho de que éste, de diferentes maneras, transgrede los límites convencionales de un narrador externo. Esta transgresión, junto con la variación del focalizador, son los factores principales para crear la ambigüedad acerca de la identidad del narrador. Con esto damos por terminado el análisis del narrador externo y a continuación vamos a dedicarnos al análisis del narrador personal.

4.2 El narrador personal

Lo que denominamos narrador personal es un narrador en primera persona que participa como personaje en la historia que cuenta, pudiendo hacerlo tanto en presente como en pasado. Lo mismo puede ser protagonista de su propia historia que jugar un papel secundario. Incluso hay personajes que no tienen importancia para la historia, cuya participación se justifica en la función de narrador. La historia de *Un hilo rojo* se basa en los testimonios de diferentes personajes. A través de sus historias se crea una imagen del país y por medio de sus ojos vamos conociendo a Julia, la protagonista, pero igualmente a ellos mismos.

Las historias que cuentan son del pasado pero con una perspectiva de presente, es decir el presente en que se desarrolla la supuesta grabación. Hablan de la relación que tuvieron en su día con Julia y como era ella, pero sus opiniones son del momento en el que las expresan. Esto significa que están presentes como personajes en el mismo acto de narrar, son comparables a lo que Genette denomina narradores intradieгéticos. Veamos el siguiente ejemplo:

Yo conocía bien a su familia, vivíamos en la misma calle, por eso sé que de ese entorno surgieron gran parte de sus problemas. Pocos normales hay en esa casa. Antes lo intuía, ahora lo digo como profesional y creo que son cosas evidentes. Una lástima. (*Un hilo rojo*:76)

Los hechos con los que empieza esta cita – que el narrador conocía a la familia de Julia y que vivían en la misma calle – son claramente del pasado mientras que los comentarios personales son opiniones que tiene el narrador en el momento de expresarlos. De esta manera se nota la

presencia del narrador en el acto de narrar, al contrario de lo que ocurriría en una narración retrospectiva pura donde el narrador no se deja notar en el momento de narrar, y cuyo relato se mantiene estrictamente dentro del tiempo pasado.

Con este ejemplo hemos introducido los dos tipos de narración que constituyen los puntos extremos de la narración en primera persona. Por un lado tenemos lo que denominamos narración retrospectiva. Este tipo de relato se caracteriza por ser narrado en tiempo pasado. El narrador personal retrospectivo narra una historia del pasado en la que participó, sin referirse a su 'yo' presente. En el otro extremo encontramos el monólogo interior, caracterizado por desarrollarse en el presente, y donde los pensamientos aparentemente son narrados tal como surgen de la mente del personaje-narrador. Eso quiere decir que los hechos contados de esta manera ocurren a la vez que son expresados.

Veremos primero unos ejemplos de narraciones retrospectivas. Analizaremos y describiremos los diferentes tipos de narradores personales que hemos distinguido en el corpus, para después dedicarnos a los monólogos y sus narradores. Acabaremos este apartado con unas palabras sobre el diálogo como forma de narrar.

4.2.1 Narración retrospectiva

Denominamos narración retrospectiva a una historia donde participa el narrador y que se desarrolla en el pasado. Cuando Diana en *El fin de la historia* se refiere al pasado, esto se marca con letra cursiva en el texto, así sabemos enseguida que son sus recuerdos los que compartimos. Ella cuenta en primera persona sobre los hechos del pasado pero con la perspectiva del presente, la de Diana adulta:

Pero con la llegada de Celina Blech (cuando las vacaciones del árbol se acabaron) algo empezó a cambiar. Celina también había leído Los capitanes de la arena y cantaba El ejército del Ebro pero además tenía una virtud de la que Leonora y yo carecíamos: podía decir sin vacilación quién era un revolucionario y quién un reaccionario. (El fin de la historia:15)

Cuando decimos que es la perspectiva de Diana siendo mayor, nos basamos en el hecho de que no hay señal que indique lo contrario. Si la narradora, en el momento de narrar, no estuviera de acuerdo con lo que afirma, lo hubiera señalado. Es verdad que Diana puede haber pensado, en su momento, en las diferencias entre Celina y Leonora y ella misma, pero si esta no fuera su opinión en el momento de expresarla, lo hubiera dicho. El hecho de que falta una

afirmación que indique lo contrario, nos hace interpretarlo como una reflexión posterior de Diana. Más evidente se nos hace esta interpretación si seguimos hacia adelante en el texto:

Hija de un lírico zapatero comunista de la vieja guardia, actuaba con la seguridad de quien sabe desde siempre hacia donde va el mundo y quién lo mueve. Fue ella quien nos inició en la lectura de Marx – cómo olvidar el salto de corazón, la alborozada certeza (también para mí) de que el mundo marchaba hacia un derrotero feliz, cuando leí por primera vez que un fantasma recorre Europa – y cada semana, disimulada en un paquetito insospechable, nos traía la revista de la Juventud. (El fin de la historia:16)

Aquí, la presencia del narrador se hace aún más evidente con la referencia a la memoria, indicada por las palabras “cómo olvidar...”. Con esta señal es indudable la perspectiva de Diana de mayor, los hechos son del pasado mientras que las reflexiones son del momento en que se expresan.

De este mismo modo y como ya hemos dicho, los testimonios de *Un hilo rojo* consisten ante todo en narraciones retrospectivas, donde los diferentes narradores utilizan la perspectiva del momento de narrar. Al ser los narradores también parte de la ficción, su presencia siempre se puede notar. La función de estos narradores, además de dar su versión sobre la vida de Julia, es la de caracterizar distintos tipos de gente. Con sus diferentes opiniones y maneras de actuar dicen tanto de Julia como de sí mismos. De esta manera son los personajes, actuando de narradores, quienes se describen unos a otros. En vez de un narrador externo que los describa desde una perspectiva externa se deja que sean ellos mismos los que revelan sus caracteres a través de lo que dicen.

Si intentamos aplicar los conceptos intra- y extradiegético a los narradores que acabamos de referir, nos encontramos ante un problema, producido por el hecho de que los narradores se mueven en diferentes niveles. El narrador personal pertenece a la ficción, está en el nivel en que se desarrolla la historia y por lo cual debe ser considerado intradiegético, pero en relación a lo que cuenta, ¿dónde está? Si la historia se desarrolla solamente en el pasado le consideraríamos narrador extradiegético, puesto que se encuentra en otro nivel que su alter ego, el personaje que vive la historia. Por el contrario, si la historia se desarrolla a la vez que está contada significaría que el narrador está presente en el acto de narrar y le consideraríamos intradiegético.

De la misma manera nos podemos preguntar si el narrador, de hecho, es homodiegético ¿está realmente presente en la historia? cuando lo que hace es narrar la vida de otra persona y no participa realmente en lo que cuenta.

Para solucionar estos problemas tenemos que apoyarnos en las definiciones de la ausencia / presencia. Si partimos del hecho de que la ausencia siempre es total mientras que la presencia puede ser de mayor o menor grado, llegamos a la siguiente conclusión: en cuanto el narrador se asoma – por poco que sea – en el acto de narrar, hay que considerarle intradieгético, ya que está en el mismo nivel de la historia que narra. De la misma manera tenemos que considerarle homodieгético en cuanto haya indicación – por pequeña que sea – de que participa en la historia que cuenta. Veamos los siguientes ejemplos, los tres son del mismo narrador y de la misma historia:

Unos días antes de la explosión, al alba, mataron a todos esos jóvenes dormidos adentro de un autobús de turismo. Dijeron que estaban vestidos de militares y que pensaban asaltar el cuartel de la ruta principal, pobres de ellos. (*Un hilo rojo*:12)

La narradora está contando unos hechos en tiempo pasado en los cuales ella misma no participó, su papel es únicamente el de narrar, reconstruir la historia que ella observó de cerca en un tiempo remoto. En el final de la oración podemos percibir su presencia con la expresión “pobres de ellos”. En la parte siguiente, de la misma cinta, la narradora relata un incidente donde ella misma participó:

Le enseñamos a dejar las velas encendidas por la noche en el cuarto del niño para protegerlo del bicho; recuerdo que sonriendo nos dijo que ella creía que aquí la gente hacía eso para pedirle cosas a los santos. (*Un hilo rojo*:16)

Al principio, la narradora cuenta una historia retrospectiva, del pasado, pero a partir del punto y coma la narración parte del presente y la presencia de la narradora se distingue claramente por el tiempo y la persona gramatical del verbo “recuerdo”. Es ella la que – ahora – recuerda lo que dijo Julia. Y en el ejemplo siguiente, después de la primera frase, la presencia de la narradora es evidente:

Antes de recibir su carta, ya sabíamos que alguien iba a venir a buscarlas. Julia siempre se nos aparece. Encendemos las velas, nos damos las manos, la pensamos y ella aparece. (*Un hilo rojo*:12)

Aquí se está refiriendo primero a un hecho pasado, pero a partir de la segunda frase estamos en el presente de la ficción. Son costumbres las que se relatan, y la narradora está contando las cosas desde una perspectiva de presente, explica como hacen para que aparezca Julia.

Con esto hemos visto tres ejemplos con diferente grado de presencia del narrador. De acuerdo con nuestras definiciones le consideramos narrador intradieético, ya que podemos notar su presencia, por poco que sea, en los tres ejemplos.

La presencia del narrador puede de esta manera ser más o menos evidente, pero la notamos no solamente porque se refiera a sí mismo. Cuando se refiere al tiempo del acto de narrar también nos hace notar su presencia, como en la frase siguiente:

Mejor, si no la vuelvo a pisar, me dije, pero ya anoche no pude dormir bien, lloraba.

Ramiro me dijo que no importaba, que era lógico, que ya sabíamos que no iba a ser fácil.

(*A veinte años, Luz:402*)

Como podemos ver, la retrospectividad puede ser de mayor o menor grado con respecto al tiempo transcurrido entre el mismo hecho y el acto de narrarlo. En este párrafo el narrador se refiere a un hecho muy cercano – anoche – y justamente con esta referencia se revela su presencia, porque para poder hablar de anoche hay que estar en el presente.

Ya hemos visto que una narración retrospectiva puede tratar desde un tiempo remoto hasta un tiempo pasado bastante cercano al presente de la narración. Y además, que el narrador puede hacerse notar en la historia retrospectiva por vías diferentes. En estas narraciones retrospectivas podemos intuir el narratario, hay alguien a quien se cuentan las historias, aunque no siempre se dirigen a alguien en concreto. Los testimonios de *Un hilo rojo* los imaginamos dirigidos a Miguel, el que hace la película, y las palabras de Miguel van, en general, dirigidas a Julia. En *A veinte años, Luz* se entiende que la historia de Luz va dirigida al padre, mientras que la de Miriam se interpreta como dirigida a Luz, por ser ella la que reconstruye la historia al contarla a su padre. En cambio en *El fin de la historia* no se intuye claramente al narratario. Aunque haya partes donde los narradores y los personajes se dirijan el uno al otro, lo más corriente en esta novela es un narratario que no pertenece a la historia, un narratario externo.

4.2.2 Narración a través del monólogo

El monólogo se expresa en formas diferentes, desde el monólogo interior donde el narrador-monologuista no se dirige a otro personaje que a sí mismo, hasta el monólogo claramente dirigido a alguien. Muestras del monólogo interior más puro las encontramos en *A veinte años, Luz*. A través del monólogo interior de Miriam vamos conociendo su historia, partiendo de un tiempo anterior al nacimiento de Luz:

Esta noche le voy a mostrar al Bestia cómo me quedó de lindo el cuarto con el empapelado y todo lo que compré. ¿Me puteará por qué me gasté toda la guita en decorar el cuarto del bebé y no en lo que me dijo? No creo. Tan bestia no es. Parece, pero tiene buenos sentimientos, si no jamás hubiera entendido lo que me pasa. (*A veinte años, Luz*:21)

Al referirnos a un monólogo como puro queremos decir que los hechos son narrados en el mismo momento en el que ocurren. No hay intentos de poner orden en los pensamientos sino que se les dejan salir tal como llegan a la mente del personaje. Este tipo de monólogo se conoce en inglés como ‘stream of consciousness’. La monologuista no se dirige a nadie más que a sí misma; no da la impresión de que tenga una historia que contar sino que parecen, más bien, pensamientos sueltos.

Sin embargo, el monólogo de Miriam no es siempre tan puro. Los pensamientos están a veces más ordenados y a través de su monólogo va contando la historia, aunque desde una perspectiva en el presente de la historia. No obstante, su presencia se nota bastante más de lo que sería posible en una narración retrospectiva. En la narración retrospectiva la historia se desarrolla en el pasado, y ocasionalmente se vislumbra el presente a través de la presencia del narrador. Por el contrario, en el monólogo interior la historia se desarrolla en el momento de narrarla y ocasionalmente se echan miradas retrospectivas hacia el pasado:

Es raro lo que me pasó, a mí no me gusta contarle cosas de mi vida a nadie, las pocas veces que lo hice, además, me cagaron. Pero con Liliana es tan loca la situación que me da ganas de contarle todo, como si fuera mi íntima amiga, una hermana que nunca tuve. Ella tiene algo que me inspira confianza. O quizá se me dio por hablar porque es la última oportunidad que tengo de contar mi vida si me matan. (*A veinte años, Luz*:108-109)

En la parte citada se puede ver como se va alternando entre el presente y el pasado pero la presencia de la narradora es evidente. Ella está allí, en la misma historia, contando lo que

siente. Las partes retrospectivas del monólogo no pertenecen realmente a otro tiempo sino que son miradas retrospectivas que se echan desde el presente de la historia.

En el siguiente ejemplo, el tiempo pasado predomina pero aun así la perspectiva del narrador, cuya identidad no está del todo clara, está en el presente. El texto citado está precedido por una narración en tercera persona sobre Leonora en la cárcel realizando un trabajo que implica clasificar libros ‘peligrosos’ y seguido por un comentario que hace Garita a Diana sobre su idea de los cuentos. ¿A quién pertenece entonces el monólogo? La narradora puede ser cualquiera de las dos y quizás es lo que se nos quiere señalar; juntas descubrieron las injusticias pero más tarde tomaron diferentes actitudes y eligieron diferentes caminos para combatir estas injusticias. Hacemos observar que la cursiva es del texto original:

¿En cuál de esos libros aprendimos la rebeldía? ¿Cuál nos dijo en el oído, sólo a nosotros, que hay hombres que oprimen a otros hombres y eso no está bien, eso no está bien? ¿Qué fue? ¿Las acciones nocturnas del Leon de Francia, la libertad que ríela en la Canción del Pirata?, ¿qué página escrita nos condujo a captar la música – porque primero fue una música, todo siempre primero es una música, la vaga percepción de algo alto y bello acechando en las palabras – ,la violenta música que alienta en la frase «Un fantasma recorre Europa»? (El fin de la historia:128-129)

Este monólogo sigue con el recuerdo de *Anita, la fosforera*, el cuento de H.C. Andersen, para acabar según lo siguiente:

¿Qué zona del sentimiento se encendió para siempre en mí? ¿Cómo hice para reconocer, detrás de los hechos, todo el espanto y toda la tristeza que anidan en una palabra que aún no me interesaba, la palabra «injusticia»? A veces pienso que fue exactamente ese día, los ojos llorosos por la desolada muerte de Anita, el corazón cargado de rencor por los que, detrás de la ventana, ni siquiera llegaron a enterarse de su muerte, ese día cuando se empezó a armar en mí aquello que años después llamaría con naturalidad mi «ideología». (El fin de la historia:129-130)

A pesar de que en gran parte lo antes citado esté narrado en tiempo pasado, lo consideramos un monólogo interior por las razones anteriormente mencionadas. La narradora está expresando lo que siente y lo que piensa en el momento de pronunciarlo. Son reflexiones de la narradora adulta sobre hechos de su juventud, más que una historia narrada sobre el pasado.

Hasta ahora hemos hablado de monólogos interiores que no se dirigen a ningún personaje o narratario externo. Existen también monólogos donde el narrador habla o parece

hablar con alguien. En el siguiente ejemplo da la impresión de que el narrador repite las palabras de Leonora:

Que en la Embajada argentina creían que eran sociólogos, dice; sociólogos que colaboraban con el gobierno. Es decir, la Porota y ella, aclara, porque el Chacal era lo que era: un capitán de corbeta al servicio del Almirante. Que el Escualo esa vez no estaba – ella lo llama Pedro –, que vino recién en el tercer viaje, aunque naturalmente hacía escapadas, lo mismo que el Ángel y otros; [...]

Pero que en ese primer viaje, dice, el grupo base eran tres: ella, el Chacal y la Porota, y que vivían en un *apart-hotel* muy elegante, cerca de la Torre Eiffel. Mira con cierto aire de lejanía por la ventana; yo también miro: alcanzo ver el toldo de La Meca. (*El fin de la historia*:213)

Estamos ahora ante un relato en tiempo presente y con un narrador en primera persona que se dirige a alguien. Aparentemente este narrador está contando ‘en directo’, no hay tiempo ni distancia entre lo que cuenta Leonora y el relato del narrador, parece que están allí los dos, sospecha confirmada en la última frase donde se refiere a lo que hacen en este mismo momento, ella mira y “yo también miro”. Además se puede percibir la presencia de un tercer personaje, a quien se dirige el narrador. Esta escena se desarrolla después de que Diana descubre la verdad sobre Leonora. Si tenemos en cuenta la desilusión que este descubrimiento tiene que haber producido en Diana podemos entender que la situación exige un mediador. Según cuenta la novela, Hertha quiere saber la verdad y sostenemos que es ella quien actúa de mediadora y de narradora. Su oyente es Diana, que por razones obvias no puede o no quiere hablar directamente con Leonora. Esta presencia de un narratario oculto se confirma con el narrador contestando preguntas implícitas:

Que no: que nunca se le cruzó la idea de escapar. (*El fin de la historia*:214)

En otros monólogos el narrador se dirige explícitamente a un personaje, que por alguna razón no le puede escuchar, o por lo menos no le responde, es decir, no hay comunicación recíproca. Miguel, el narrador principal de *Un hilo rojo*, dirige sus palabras a Julia, la desaparecida, en vez de hablar de ella en tercera persona:

Han pasado tres años desde que me pediste prestada la bicicleta con caño y manubrio hacia abajo, no como la tuya, me dijiste, que era más pequeña y de chica. Tres años de calles y de

tormentas, y *hoy*, ya con quince, te ha dado por bailar música de tambores cada vez que vamos a tu casa. (*Un hilo rojo*:82; nuestra cursiva)

De esta manera crea la sensación de que, más que una historia donde el narrador describe a la persona consciente y subjetivamente, compartimos sus pensamientos sin que hayan pasado por ningún filtro. Otro detalle interesante en el trozo citado es la referencia del narrador hacia el presente, perteneciendo este presente al pasado. El presente, señalado por “hoy”, en el que se habla del baile, donde Julia todavía tiene quince años y la vida aún es un juego, no es el mismo presente en el que se desarrolla la historia que nos está contando Miguel.

En las últimas páginas hemos discutido dos diferentes y aparentemente opuestas maneras de narrar, que tiene a su alcance el narrador personal. No obstante, como hemos podido comprobar, en realidad no son tan opuestas, ya que no existen límites fijos y la perspectiva del narrador puede variar. Antes de finalizar este apartado del narrador personal, queremos llamar la atención al diálogo como una manera de narrar.

4.2.3 Narración a través del diálogo

Este tipo de narración, frecuente en *Un hilo rojo*, se basa en una conversación entre dos personajes y los hechos se van revelando a través de preguntas, respuestas y comentarios. El diálogo cumple aquí la función de narrar puesto que no está dentro de ningún otro contexto, sino que constituye por sí solo parte de la historia principal. Igual que no se presentan en esta novela a los personajes que están detrás de los testimonios, tampoco se presentan a los personajes con quienes habla el narrador. De repente el narrador está allí, hablando con alguien, y a medida que se desarrolla la conversación, se va caracterizando al personaje entrevistado a la vez que el personaje de Julia va tomando forma a través de sus palabras.

En el ejemplo que utilizamos para ilustrar este tipo de narración, la única información que tenemos, antes del encuentro con el entrevistado, viene a través de los pensamientos de Miguel. Este describe, dirigiéndose a Julia, sus impresiones durante un viaje hacia el sur donde va a ver a don Luciano, “tu viejo amigo patagónico”. No sabemos nada más sobre este hombre, que no ha sido mencionado anteriormente, y tampoco ha sido presentado ahora. Empiezan a hablar y poco a poco vamos conociendo a don Luciano y su historia, y entendiendo la relación que tenía con Julia:

–¿Y cómo hizo para conocer a Julia?

–Ella era la encargada del pan, cuando dos compañeros y yo lo llevábamos, Julia tenía que pasarlo a sus cajas. Eso nos daba un poco de tiempo para hablar. Además, mi celda, antes de que nos cambiaran de pabellón, estaba justo debajo de la suya. Después de conocernos empezamos a hacer palomitas.

–¿Qué es hacer palomitas?

–Eran cosas que nos escribíamos en papeles muy chiquitos, bien doblados y que con un hilo podíamos bajar y subir de ventana a ventana, cuando oscurecía. Así fue como empezamos a conocernos, a saber quiénes éramos, los nombres, nuestras historias. (*Un hilo rojo:106*)

De esta manera se desarrolla la conversación, con Miguel preguntando y el otro explicando y describiendo la vida dentro de los muros carceleros. Así nos llega nueva información, la única que nos llega desde este sitio en concreto y de don Luciano. Los hechos y sucesos aquí mencionados no vuelven a aparecer en ningún otro lado. Por ese motivo queremos sostener nuestra afirmación de que el diálogo aquí cumple la función de narrar.

5 Discusión final

A lo largo de esta tesina hemos descrito los diferentes tipos de narradores que aparecen en las tres novelas analizadas. Por un lado hemos distinguido entre el narrador externo, el que no participa en la historia, y el narrador personal, el que está presente en la historia que cuenta. No obstante, con esta división no se alcanza a definir del todo los diferentes tipos de narrador, puesto que la figura del narrador no siempre se mantiene dentro de los márgenes de un tipo o de otro.

Hemos visto como la voz del narrador externo, a través de variar la perspectiva, puede confundirse con la de un personaje. Utilizando la técnica del *estilo indirecto libre* el narrador expresa los pensamientos y los sentimientos del personaje, de tal manera que parecen palabras propias del mismo personaje, que en este caso actúa como focalizador. Si este focalizador interno es el mismo durante toda la novela sólo tenemos que distinguir entre la voz del narrador y la perspectiva del focalizador. No obstante, en las novelas analizadas se varía con frecuencia tanto el narrador como el focalizador. Estos cambios frecuentes y sin verbos declarativos contribuyen a crear cierta ambigüedad para identificar al narrador. Si la focalización, en cambio, es externa suele coincidir con la perspectiva del narrador externo. Sin embargo, hemos visto ejemplos donde podemos percibir otro focalizador externo, es decir, uno que no coincide con el narrador.

En otras ocasiones el narrador externo – que en principio no participa en la historia – se asoma a la historia. Esta presencia puede realizarse de diferentes maneras. Tenemos al narrador externo que de repente, en una frase, se refiere a sí mismo para después seguir su relato en tercera persona. Por otro lado, tenemos al narrador externo, aparentemente fuera de la historia, que ocasionalmente se dirige a sus personajes. De manera parecida, nos encontramos con personajes que se dirigen al narrador, cuestionando su narración o pidiendo más detalles. A través de estas interferencias el narrador transgrede las normas implícitas de un narrador externo convencional. Para poder estar en contacto con sus personajes, el narrador externo tiene que trasladarse desde su nivel metadieético al nivel diegético, el nivel en el que se desarrolla la historia y donde se encuentran los personajes. El efecto que produce este cambio de nivel es que no queda claro a quién pertenece la voz. Siendo un narrador externo no debe referirse a sí mismo, ni hablar con los personajes, pero si la voz no es suya ¿entonces a quién pertenece? Al faltar los verbos declarativos no se distingue claramente si el que habla es un personaje, o si es la voz del narrador la que escuchamos.

Resumiendo lo dicho sobre el narrador externo, podemos concluir que las dificultades para identificar la voz narrativa se basan fundamentalmente en la inconstancia del narrador, que no se mantiene dentro de las normas que se le pueden imponer a un narrador externo. Estas dificultades aumentan con el hecho de que tendemos a confundir la voz con la perspectiva, dos modos narrativos que pueden estar muy unidos. Otro factor importante para hacernos dudar acerca de la identidad del narrador es la falta de verbos declarativos.

En lo que respecta al análisis del narrador personal hemos hecho, en el apartado 4.2, una primera distinción entre la narración retrospectiva y la narración realizada a través del monólogo o del diálogo. Como su nombre lo indica, la narración retrospectiva trata una historia que se desarrolla en el pasado mientras que los monólogos y los diálogos se desarrollan en el presente. Aun así, ninguno de los dos métodos de narrar se mantienen estrictamente dentro de estos márgenes. La narración retrospectiva tiene rasgos del presente y los monólogos y diálogos pueden referirse al pasado. Sin embargo hay características generales en las cuales basamos nuestra clasificación, donde la que más destaca es la función de las respectivas narraciones. En el monólogo el narrador suele hablar más bien para sí mismo, mientras que en una narración retrospectiva el narrador cuenta una historia a un supuesto oyente. No obstante, como hemos dicho, existen también aquí transgresiones. El monólogo puede ser dirigido a alguien y la narración retrospectiva puede parecer más bien los pensamientos del narrador que la narración de un hecho.

Con el narrador personal nos podemos encontrar con el mismo problema que con el narrador externo, el de no saber quién narra. Habiendo varios narradores personales en la misma novela y nadie que los presente, no se puede saber con certeza en cada momento a quién pertenece la voz que está narrando. La función de estos diferentes narradores personales – y de los diferentes focalizadores internos – la hemos interpretado como la de representar diferentes opiniones y valoraciones del pueblo. Esta misma función también queremos atribuírsela a los conversantes de los diálogos en *Un hilo rojo*. Hemos optado por considerar estos diálogos como un tipo de narración por el hecho de que son totalmente independientes de la narración general. Quiere decir, que no son mencionados en ningún contexto mayor, sino aparecen del mismo modo que los testimonios, sin presentación previa.

El hecho de que son los mismos personajes-narradores los que están expresando sus sentimientos y pensamientos, y al ser sus perspectivas las que estamos recibiendo, da cierta libertad al autor para expresarse sin comprometerse o sin pretender revelar una ‘verdad única’. Los que expresan sus sentimientos y opiniones son los diferentes personajes y a través de sus puntos de vista estamos nosotros, los lectores, enterándonos de lo que pasó, según ellos.

Hemos dicho al principio de esta tesina que trabajamos sobre la hipótesis de que la forma de cada novela coincide con su contenido. Esta hipótesis no la podemos verificar de otra manera que por vía de nuestra interpretación de las novelas. Lo que no se puede negar es que existen varios narradores y focalizadores y que los cambios entre ellos se producen sin previo aviso. Para nosotros esto ha creado sensaciones de duda y ambigüedad acerca de como interpretar o entender la lectura. A nuestro modo de ver, esta manera de narrar concuerda con el mundo descrito en las novelas analizadas, y asimismo con la realidad argentina del momento. Hablamos de un mundo caótico, donde la información está en manos de pocos y donde no se sabe en quién se puede confiar. La historia, la de la novela y la de la realidad que ésta intenta mostrar, nos llega en fragmentos, diferentes personas y personajes dan su versión y tenemos que valorar y juntar las piezas sueltas para crear un conjunto. Por dichas razones sostenemos que la técnica narrativa en estas novelas refleja la realidad que describe.

Si ahora volvemos a la definición del narrador podemos constatar que con los conceptos de Genette podemos afinar las descripciones, pero no encontramos las definiciones exactas dado que la función del narrador varía. Por norma general el narrador externo es un narrador extradiegético, puesto que no se encuentra en el nivel de la narración. Sin embargo, cuando se refiere a sí mismo, o cuando tiene contacto con los personajes, se ha cambiado al nivel diegético por lo cual le tenemos que considerar intradiegético. De igual manera se puede

discutir la posición heterodiegética del narrador externo. Al narrador que cuenta una historia donde él mismo no participa le denominamos heterodiegético. Característico es su hábito de narrar en tercera persona. ¿Pero cómo debemos definir al narrador que no es mencionado pero que sí estaba presente en el pasado que narra su historia? En *Un hilo rojo* nos encontramos con narradores personales que narran hechos del pasado. Les consideramos personales ya que están actuando dentro de la historia. Pero a pesar de ser partes de la narración, generalmente no participan en los hechos sino hablan de otra persona, por lo cual en relación con sus narraciones les podemos considerar externos, o heterodiegéticos. Sin embargo, aunque no están presentes en los hechos se puede notar claramente su presencia en la narración. Una presencia que se manifiesta en las valoraciones y las opiniones de los narradores a la hora de contar sus historias de Julia. Esto nos hace dudar sobre su estatus heterodiegético. No están del todo ausentes y por esa razón podrían ser considerados homodiegéticos.

Con este razonamiento podemos constatar que la terminología y los conceptos de Genette (1989: 302) no alcanzan del todo para describir los diferentes tipos de narradores que hemos analizado en este estudio. Según nuestros criterios, un narrador intradiegético y homodiegético puede ser un personaje de la historia que cuenta una historia sobre otro personaje, y donde la presencia del narrador no es visible más que por sus opiniones. Mientras que la definición de Genette de este tipo de narrador es la de un narrador que participa en la historia que cuenta. Al narrador intradiegético y heterodiegético le define Genette como un narrador que suele estar ausente de la historia que cuenta y da como ejemplo Scheherezade en *Las mil y una noches*. Quizás nos cuadra mejor esta definición para los narradores de *Un hilo rojo* ya que la palabra ‘suele’ nos abre la puerta para esta interpretación. Sin embargo, queremos sostener que hay una diferencia importante entre un narrador como Scheherezade que está totalmente ausente en sus historias y los narradores de *Un hilo rojo* que pertenecen al mundo que narran.

Para finalizar debemos aclarar que no queremos decir que fallan las teorías y definiciones de Genette. Hay que recordar que la teoría siempre es una mera construcción que no alcanza para describir toda la realidad. Lo que impide, o al menos dificulta, una definición única es la inconstancia de los narradores en las novelas analizadas. Estos narradores que están en movimiento perpetuo – que se mueven entre diferentes niveles, que se dejan asomar donde no se espera o que se esconden cuando los intentamos ver – no se dejan captar para ser clasificados según las normas rígidas de una teoría. Y si intentamos adaptar la teoría a la realidad, la plasticidad, que caracteriza el género novelesco y que hace posible esa inconstancia del narrador, hará también posible nuevos y diferentes tipos de narradores que no

entran en los modelos que creamos. En fin, el mundo narrativo, al igual que el mundo real, es ambiguo e inconstante y no se deja describir netamente. Un hecho que hemos visto reflejado en la inconstancia del narrador en las novelas analizadas para este trabajo.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Heker, Liliana. (1996) *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
Osorio, Elsa. (1998) *A veinte años, Luz*. Barcelona: Alba Editorial.
Rosenberg, Sara. (1998) *Un hilo rojo*. Madrid: Espasa Minor.

Fuentes secundarias

- Bal, Mieke. (1995) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
Benson/Lindgren/Tornatore/Urrutia. (2002) “Narratología” En *Introducción al análisis literario y a la historia de las literaturas hispánicas* (compendio). Göteborg: Göteborgs Universitet.
Cohn, Dorrit. (1978) *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press.
Genette, Gérard. (1989) *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse. An essay in Method*. New York: Cornell University Press.
Kuperman Luna, Alejandro. (1998) “¿El fin de la historia? En *El fin de la historia* de Liliana Heker.” En: *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina – Comparatística. Actas*. Sarandí: Mc. Graw Ediciones, 285-292.
Morello-Frosh, Marta. (1999) “En otras palabras: La ficción de la historia. Narradoras y actoras de la ficción histórica argentina reciente: Luisa Valenzuela y Liliana Heker.” En: *Alba de America, mars*, 17 (32), 299-310.
Nikolajeva, Maria (1998) *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur
Reyes, Graciela. (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos.
Tacca, Oscar (1973) *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos.
Valenzuela, Luisa. “Presentación en Malasartes. (Buenos Aires. Argentina) 4.6.99”
<http://pws.prserv.net/esinet.eosorio/Sedijode.html> (2002-10-11)