

UNA TAXONOMÍA DE NARRADORES

PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*. Madrid: Cátedra, 2015, 174 pp.

En nuestra época, las formas más comunes de reflexión literaria son o los textos completamente técnicos que produce el sistema académico o los ensayos creativos que escriben los artistas mismos y que suelen circular fuera de la academia. Es raro, en cambio, que un texto sea –a la vez y en la misma medida– técnico y creativo. El libro de Alberto Paredes es, por lo tanto, un caso anómalo: por una parte, es un manual de narratología preciso y riguroso, pero, por otra, es también un ensayo muy personal sobre lo que la literatura significa para el autor. El mayor mérito de la obra es, a mi juicio, que una faceta no se opone a la otra, sino que la complementa. Descontado el prólogo (que es una invitación desenfadada a leer el libro y también una breve reflexión sobre la utilidad de la narratología), cada capítulo es más personal que el que lo precede, pero solo puede ser cabalmente comprendido si el lector ha asimilado lo anterior.

En el capítulo I –titulado «Conceptos previos»–, el autor define todo lo que considera necesario antes de comenzar su clasificación narratológica. Estos conceptos son *relato*, *cuento*, *novela*, *historia*, *trama*, *acción*, *tema*, *motivo*, *discurso*, *grado de realidad*, *modo de narración* y *personaje*. Algunas definiciones son muy breves; como muestra, transcribo íntegramente la de *discurso*:

Es la trama (esa peculiar organización del texto) referida a su campo lingüístico. En otras palabras, es la estructuración y organización lingüística del relato; una realización particular de las propiedades de la lengua (de ciertas propiedades y en cierto modo) para generar el texto. Es, pues, la enunciación del texto. Si la trama es la organización total de los elementos –lingüísticos o supralingüísticos–, el discurso, aquí, encarna el primer estrato que conoce el lector de esa totalidad: el habla literaria que es cada texto. (p. 35)

Otras definiciones, en cambio, son pequeños ensayos –como la de cuento, que abarca más de ocho páginas. Para sustentar estos conceptos, Paredes recurre a autoridades muy diversas: lo mismo pueden ser teóricos «duros» (Boris Tomachevski, Tzvetan Todorov, el Grupo μ) que artistas (Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Michel Butor). Esta actitud ecléctica ratifica la doble naturaleza del libro –manual y ensayo a la vez–, donde conviven el rigor técnico y la libertad creativa.

El capítulo II –titulado «El narrador»– trata el asunto central de la obra. Tras definir algunos conceptos más (*narrador*, *narratorio*, *autor*, *lector* y *autor implícito*), Paredes presenta su detallada taxonomía de narradores, a los que agrupa en tres grandes categorías que corresponden con las tres personas gramaticales. El autor identifica cuatro tipos de narrador asociados con la tercera persona: el omnisciente, que posee «conocimiento total de personas y

situaciones, de los hechos y su interpretación es definitiva» (p. 49); el narrador *con*, que «mantiene su tercera persona pues diferencia su voz de la de los personajes», pero «la posición que adopta para contar es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios)» (p. 51); la falsa tercera persona, que «es una intensificación extrema del *narrador con*», pues «el discurso está en tercera persona; pero se narra con apego absoluto a la perspectiva de un personaje, la cual se transmite en el estilo del personaje mimetizado por el narrador» (p. 60), y el narrador por fuera, que Paredes define con palabras de Todorov: «Puede describir únicamente lo que ve, lo que oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia» (pp. 64-65). «Igual que la tercera persona, la primera tiene subgrupos. Si los de aquella se definían en cuanto a la relación de identificación o no entre narrador y personajes, en este caso donde el narrador es un personaje, las subdivisiones vendrán en cuanto al tipo de personaje que sea» (p. 78). Por lo tanto, el narrador en primera persona puede ser protagonista, personaje secundario o, incluso, incidental; el cuarto tipo de narrador en primera persona es el que Paredes llama morfológico: «Gramaticalmente, de acuerdo con el morfema pronominal de primera persona, el narrador es una primera persona. Estos textos ostentan frases con un *yo* contando. Pero a ese *yo* narrativo no corresponde ningún personaje. Más que un personaje contando una historia, hay un pronombre personal emitiendo un discurso literario» (p. 86). En cuanto a la segunda persona

–la que se manifiesta con menos frecuencia–, Paredes distingue dos tipos. La segunda persona aparente es en realidad una primera persona: «Hay un narrador que se identifica gramaticalmente con un *yo* y que es uno de los personajes; pero establece relaciones de segunda persona con el narratorio (o lector implícito). El *tú* al cual se remite con insistencia el discurso «contamina» de segunda persona al narrador» (p. 96). Por su parte, la segunda persona plena existe «cuando el narrador ya no evidencia su realidad de primera persona y crea el circuito de segunda persona con el narratorio (que es el personaje)» (p. 98). Tras terminar su catálogo, Paredes concluye que, por lo general, un autor que escribe en tercera persona «parte de la sólida confianza de que el mundo es cognoscible», en tanto que quien suele recurrir a la primera «ha perdido la llave del universo y sabe que es un individuo en un mundo de individuos» (p. 99). Aunque Paredes ofrece una clasificación muy precisa, no considera que cada tipo de narrador sea un cajón restringido y excluyente al que estén condenadas fatalmente determinadas obras, sino que presenta su clasificación como una gama de posibilidades cuyas fronteras no siempre son claras. De esta manera, muchas veces soólo la interpretación personal del crítico podrá decidir si, por ejemplo, un relato es narrado por una falsa tercera persona o por un narrador *con*.

El capítulo II del libro es también una breve antología de la narrativa hispanoamericana moderna, pues, para ejemplificar cada tipo de

narrador, Paredes recurre (casi exclusivamente) a fragmentos de cuentos y novelas escritos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX: «La gallina degollada», de Horacio Quiroga; «Del rigor en la ciencia», de Jorge Luis Borges; «Las fieras», de Roberto Arlt; *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier; *Sombras suele vestir y Las ratas*, de José Bianco; *El pozo, Los adioses y Juntacadáveres*, de Juan Carlos Onetti; «La salud de los enfermos», de Julio Cortázar; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; «Acuérdate», de Juan Rulfo; «Sueño sin nombre», de Ramón Ferreira; *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez; *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia; *Así en la paz como en la guerra*, de Guillermo Cabrera Infante; *La ciudad y los perros, La casa verde, La tía Julia y el escribidor y La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa; *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, y *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. Los dos únicos casos que se salen de las coordenadas temporales e idiomáticas del resto del conjunto son el poema épico *La Araucana*, del español Alonso de Ercilla, y la novela *Gran sertón: veredas*, del brasileño João Guimarães Rosa (aunque, evidentemente, ambos textos tienen una relación muy estrecha con la narrativa hispanoamericana).

El capítulo III se titula «La literatura como conocimiento: novela». Desde los griegos y latinos, los estudiosos de la literatura han dudado si el valor de una obra depende exclusivamente de los artificios técnicos que la sustentan o si, por lo contrario,

son las grandes ideas enunciadas las que le dan sentido. Al primer grupo (materialistas o, más precisamente, formalistas) pertenecen Aristóteles y Horacio; al segundo (idealistas), Platón y Longino. En el capítulo final de su libro, Paredes concilia ambas posturas. Como formalista, afirma que la literatura no debe ponerse al servicio de ninguna causa que no sea ella misma:

Cada vez que un arte es un «medio», la cosa va muy mal y nada se mejora porque los «fines» sean filantrópicos, militantes, propagandísticos de las Grandes Causas. El que quiera usar la literatura para expresar su mensaje que mande telegramas o recados por correo electrónico o que perore en las plazas públicas, megáfono en mano, o en los editoriales de los periódicos o en las redes sociales cibernéticas. Y que deje la novela en paz (o el poema o el cuento o el teatro). (pp. 110-111)

Pero, como idealista, Paredes sostiene que, no obstante, la literatura tiene la obligación de ser útil a los seres humanos, de brindarles conocimiento: la llama «forma moderna del oráculo» (p. 117) y considera que «es, mediante su creación de realidades autónomas, una suerte de filosofía, de amor a la verdad» (p. 119).

A lo largo del capítulo, Paredes va mostrando con ejemplos concretos (que en este caso no se limitan a la literatura hispanoamericana, pues provienen también de Europa y Estados Unidos) cómo los lectores podemos aprender mediante la literatura,

ya sea que los conductores de ese aprendizaje sean los personajes, los narradores o los autores mismos. Algunas de las obras a las que recurre son *Ana Karénina* (que ocupa también lugar central en el prólogo), «El perseguidor» y *En busca del tiempo perdido*. El final del capítulo, centrado en la colosal novela de Marcel Proust, es una entusiasta afirmación del sentido de la literatura en la vida cotidiana de los seres humanos:

El lector puede responder a la dimensión de las novelas inmortales y llegar ahí —«bendito sea quien ahí llegare», dice el querido Eugénio de Andrade en su último libro—. Al cabo de la lectura de una obra maestra así como al cabo de una vida que se proponga comprender sin engañarse ni justificarse, al llegar al final, el camino recorrido, ascendido y escalado, puede aportar la contemplación. Ese anciano, antes de hacer su adiós y de reposar para siempre, tendiéndose a dormir para la eternidad, en aceptación final de la horizontalidad postrimera, antes de ese segundo de última exhalación que lo tenderá en la tierra, mirará gracias a los poderosos binoculares o telescopios proustianos, las galaxias humanas —tristes y dulces— girando armónicas frente a él, pues se habrá erguido, frágil y jubilosamente, en los zancos colosales del Tiempo. (p. 165)

Me atrevo a creer que estas palabras pueden ser también un antidoto contra la enajenación a la que estamos expuestos los críticos literarios en el mundo contemporáneo.

Abrumados por las obligaciones burocráticas que nos impone la vida académica, muchas veces solemos olvidar que hay algo más importante que obtener un grado o cumplir con las exigencias de una plaza de profesor o investigador. Dicho de otra manera, olvidamos que el grado o la plaza no deben ser un fin en sí mismos, sino un medio para algo mayor. «Pues hay una felicidad y es por ella, cortejándola a ella, que todos leemos —literatura o no— y en cuyo anhelo debiera siempre escribirse: entender» (p. 166).

La presente edición de *Las voces del relato* (primera en Cátedra, corregida y aumentada) es en realidad la tercera: el libro —que contiene bibliografía e índices analítico y onomástico— fue publicado anteriormente en México, por la Universidad Veracruzana (1987) y por Grijalbo (1993). No descarto, por lo tanto, que Paredes nos ofrezca en el futuro una nueva versión de su obra y, en consideración de esto, me permito hacer una sugerencia. En el prólogo, Paredes considera (como Paul Ricoeur o Hayden White) que la historiografía es también, necesariamente, un género narrativo:

Los historiadores son otra parcela del mismo continente. Su profesión indagatoria tiene modalidades, escollos y responsabilidades peculiares, ¿pero no los habita también el incesante oficio de relatar el suceso histórico que nos sigue importando y afectando? Algún historiador podrá proponerse ser un analista de los grandes fenómenos colectivos, otro hará microhistoria buscando dar voz a las migajas de

cotidianidad de los grupos sociales, otro se sentirá más a gusto rescatando y editando materiales de archivo y fondos reservados, alguno más podrá tomar el camino de volver a desplegar, con su información, mentalidad y preparación, el gran fresco de cada una de las convulsiones mayores de la humanidad... lo mismo da: también ellos fabrican, como Scheherazade, Ulises y Penélope, el tapiz de palabras que cobran vida y nos atrapan, pues creemos que algo nuestro se contiene ahí, entre los hilos de su cuento tramado. (p. 14)

No obstante, a lo largo del libro no hay un solo ejemplo proveniente

de la historia. Si en el capítulo II Paredes se permite salirse de las coordenadas formales y temporales que él mismo se ha impuesto (narrativa del siglo XX) para incluir a uno de los grandes pioneros de las letras hispanoamericanas (Alonso de Ercilla), podría dar voz también a alguno de los cronistas e historiadores de Indias, quienes inauguraron en prosa la expresión americana, como Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso de la Vega o Juan Rodríguez Freyle.

Dante ORTIZ LÓPEZ
El Colegio de México
dante.ortiz@colmex.mx