

TÍPICAS ATRACCIONES GENÉRICAS:
EL PUNTO DE VISTA

por Isabel Vassallo

Mirada, punto de vista, narrador

“...lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo (...). Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (...) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago...”

Julio Cortázar, “Las babas del diablo”¹

Antes de abordar la cuestión relativa al “punto de vista” en el momento en que “la narración gana la partida” y a las modalidades que entonces adopta, es necesario situar este concepto: ¿qué se entiende por punto de vista en literatura y más particularmente en el ámbito de la narrativa?

Para ir dando la respuesta, partiremos de la analogía que puede establecerse entre la visión de las cosas que se da en la literatura y la que se da en la vida real; por ejemplo, en la observación cotidiana de hechos concretos (un accidente callejero, una discusión suscitada en el lugar de trabajo, un encuentro de amigos...), el ocasional observador puede ubicarse espacialmente cerca o lejos de lo que está sucediendo, con todas las gradaciones que esto supone; puede privilegiar —porque quiere o porque las condiciones en que mira se lo imponen— un ángulo desde el cual observar, y hasta centrar su mirada en todos o en uno solo de los participantes del hecho, o en unos pocos; pero también puede dejar de ser sólo observador para pasar a formar parte del suceso que le ha tocado presenciar. Y, puesto a contar lo que vio, nues-

¹ En *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

tro observador lo pondrá en palabras mostrándolo, seguramente, desde la perspectiva que hizo suya en el momento de captarlo.

Del mismo modo, en literatura, narrar un acontecimiento implica por fuerza presentarlo de una determinada manera, ligada a la perspectiva que se adopte. Por fuerza, decimos, porque no existe mirada sobre un acontecer, así sea ficticio, que no suponga una postura, una posición del que mira y narra. Esa posición remite no sólo al lugar a partir del cual se ha elegido contar (entendido —metafóricamente o no, según los casos— como lugar físico pero también como espacio de valoraciones posibles), sino también a la selección que se ha hecho del material referencial (contar esto y no esto otro, es decir: realizar un “recorte” particular).

La diferencia fundamental que existe entre un observador cotidiano y un escritor-narrador reside en el hecho de que tal vez el primero no elija deliberadamente el “lugar” desde donde observa: se encuentra condicionado por los límites que le impone el azar, aunque también por lo que está preparado, por razones culturales o sociales, para ver. El escritor, en cambio, sabe —así sea oscuramente, cuando argumenta, repitiendo un lugar común, que “no podría haberlo escrito de otro modo”, como si obedeciera a fuerzas externas a él que lo dominaran— que de la perspectiva elegida, del punto de vista adoptado, depende la articulación de su relato y, acaso, la eficacia de su empresa. Sabe, además, que más allá de la historia que se proponga contar o haber contado, hacerlo de una manera y no de otras lo compromete frente al mundo; en la medida en que su mirada queda plasmada en el texto, el lector mirará por sus ojos, mientras duren la lectura y sus efectos, con todas las definiciones que eso comporta.²

Dado que nos ocuparemos aquí de textos que no se han limitado a seguir una tradición en lo que se refiere al punto de vista, sino que han experimentado con él, es preciso plantear, previamente, el siguiente interrogante: ¿cuáles son las cuestiones que hay que tener en cuenta para analizar los diferentes aspectos del punto de vista, elemento indispensable de la narración? Contestar esta pregunta plantea otras nuevas, porque establecer el punto de vista de un texto narrativo supone considerar quién narra, qué persona gramatical se elige para narrar, qué conocimiento o saber posee ese narrador respecto a los hechos o

² Acerca de la “mirada” como articuladora de una narración, el tema comenzó teóricamente a cobrar importancia en la década del sesenta. Véase Noé Jitrik, *Procedimiento y mensaje en la novela*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962. También Wayne C. Booth, “Distancia y punto de vista”, 1961. Además, posteriormente, Tzvetan Todorov, en *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1976, confiere a la mirada una capacidad diferenciadora: dos visiones de un mismo hecho lo convierten en dos hechos diferentes.

a los personajes y por fin, qué valoraciones pone en juego al contar, instancia que entra en contacto con todas las anteriores.

La primera cuestión, quién narra, exige, por una parte, que se deje de lado la más previsible respuesta: que el narrador sea el autor empírico, sujeto de carne y hueso que toma su lapicera para escribir, que hace anotaciones, que tiene hambre y sed, que se sienta frente al teclado de su computadora, o que llama por teléfono para cancelar una cita o confirmarla, que tiene deudas o espera ganancias de lo que escribe. Para poner un ejemplo, en esta frase que inicia un relato de Abelardo Castillo (1935), “Mis amigos, los buenos amigos que rien conmigo y que acaso me aman, no saben por qué, a veces, me sobresalto sin motivo aparente o interrumpo de pronto una frase ingeniosa...”, no es Castillo sujeto real quien hace referencia a sus amigos reales y a su no saber, sino otra instancia, que está dentro del texto, a la que denominamos “narrador”. Si no lo entendiéramos así, no estaríamos leyendo ese texto como ficcional sino como testimonial.³ Pero a esta primera distinción fundamental se añade otra: sin considerar ya al autor empírico y dentro del universo del texto, es preciso diferenciar al “autor textual” del “narrador”.⁴ El primero es la instancia organizadora que alienta en la narración como totalidad, es quien resuelve las estrategias narrativas y toma las decisiones relativas a la construcción textual; por ejemplo, en lo que respecta a los tiempos, que puede manejar de varios modos, ya sea alterando la cronología, como en “Patrón”, de Abelardo Castillo (la partera le dice a Paula “tas preñada” y luego se repone la historia anterior de la muchacha), o plegándose a ella.⁵ Es también, para dar otro ejemplo, el que resuelve proponer ciertas pistas al lector: “Querida mamá”, de Hebe Uhart (1937), se inicia como cualquier carta familiar cotidiana, hasta que la recurrencia en el empleo de cierto tiempo verbal va creando un clima que da a entender al lector que la destinataria de la carta ha muerto.⁶ El otro, el narrador, es la persona gramatical que asume la enunciación en un relato. Cuando en “Cómo vuelvo”, de Hebe Uhart, se enuncia “Donde vivo, son cuatro cuadras con casas; ...no me explico cómo pude vivir veinte años en ese lugar”, quien cuenta esto, y lo hará a lo largo de todo el relato, es un narra-

³ Abelardo Castillo, “Mis vecinos golpean”, en *Las otras puertas* (1961), Buenos Aires, Emecé, 1993.

⁴ La noción de “autor textual” remite a la lectura que hace Elsa Drucaroff, en *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagedo, 1996, del proceso de creación entendido, tal como lo hace Bajtín, en términos de las relaciones entre autor y personaje; a esta concepción la autora integra otras, provenientes de otros teóricos (Umberto Eco y el estructuralismo francés).

⁵ Abelardo Castillo, en *Cuentos crueles*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

⁶ Hebe Uhart, en *Guiando la hiedra*. Buenos Aires, Simurg, 1997.

dor, también ~~personea~~, que le confiesa a otro sus descubrimientos y conflictos (tanto ~~quien narra~~ como quien "escucha" son figuras femeninas en este caso).

El "narrador" es entonces, esa voz que enuncia el texto y que se presenta ~~forzosamente~~ bajo la forma de una determinada persona gramatical: la primera o la tercera, de uso igualmente frecuente. Ambas personas pueden ~~alternar~~ en relatos contados por dos voces, una directa, la primera, ~~otra~~ indirecta, la tercera; a veces la alternancia se da en forma equitativa, ~~otras~~ hay un claro predominio de una voz por sobre la otra. También es claro que —y esto se vincula con la respuesta que se pueda dar a la pregunta acerca de quién narra— el empleo de la primera persona ~~narrativa~~ suele hacer que el que narra sea testigo y, en tal carácter, se ~~limite a~~ narrar lo que ve, o bien personaje (como en el cuento de Uhart), ~~casos~~ en que, al que cuenta, le ocurre lo que narra; mientras que la utilización de la tercera persona indica que ese narrador toma distancia respecto de lo narrado: "El hombre apretó fuertemente los párpados, tanto, que la cara se le distendió en una mueca, como si estuviese ~~riendo~~ con la boca cerrada. Atrás, arriba, el viejo estaba revolviendo algo, alguna mercadería..."⁷ Sin embargo a este narrador le queda siempre la posibilidad de asumir la primera persona para reflexionar, como modo de acercarse no a los hechos narrados sino a determinadas significaciones que los explican, tales como los valores característicos de los personajes, problemas literarios, la índole y los alcances de lo que se está contando, etcétera; de esta manera posibilita la configuración, por parte del lector, del autor textual, es decir, de sus valoraciones, su ideología. Narrador "puro", en tercera, y narrador ~~personaje~~ ~~tienen~~, como es natural, un acceso diferente al mundo. Lo cual, como veremos, se conecta con la tercera cuestión: la del conocimiento que de hechos y personajes posee el narrador.

Antes de ~~pasar a~~ ~~resolver~~ ese tercer problema y hecha la distinción entre autor ~~total~~ ~~reformador~~, estratega— y narrador —enunciador del relato—, es preciso decir que en ciertos casos el autor textual parece coincidir ~~totalmente~~ con el narrador, volverse inseparable de él; tal es el caso del narrador omnisciente, ese que todo lo sabe, que observa como un dios (~~desde~~ arriba y como penetrando en todo resquicio) el mundo, los ~~comportamientos~~ de sus personajes, sus sueños y sus conciencias y ~~que~~ ~~deja~~ huellas de su existencia como "yo" que enuncia (las ~~únicas~~ ~~que~~ ~~deja~~ son las de que quiere borrarlas). La literatura contemporánea en un sentido amplio, y por lo tanto la que en

⁷ Isidoro Blaisten, "La salvación" en *Dublín al sur* (1980), Buenos Aires, Emecé, 1992.

particular aquí nos interesa, ofrece ejemplos más bien fragmentarios de esta modalidad, predominante en la narrativa realista del siglo XIX. Otro caso de coincidencia entre autor textual y narrador parece presentarse en textos de tipo autobiográfico y, en este sentido, más allá de que en realidad lo sean, cuentos de Miguel Briante (1944-1995) como "Capítulo primero" o "Último día" constituyen una muestra de este encuentro entre las dos categorías: el efecto de lo autobiográfico se produce aquí a través de recuerdos de infancia y adolescencia reconstruidos gozosa o dolorosamente como hitos en la propia vida.⁸ Quien organiza y configura, quien impone sus elecciones proyecta, en este caso, su sombra en la voz que enuncia, que se hace una con aquél; no hay casi resquicio que permita identificar las instancias por separado.

En cuanto a la cuestión del conocimiento por parte del narrador (en su relación de coincidencia o no con el autor textual), deberíamos referirnos a diferentes posibilidades: una, la del narrador que demuestra saber no sólo qué es lo que sucede sino también qué es lo que va a suceder, adelantándose a los acontecimientos; otra, la del narrador que va relatando los hechos como si fuera acompañando su desarrollo: sólo sabe lo que está sucediendo (Todorov lo llama "narrador *con*"). Uno u otro pueden, además, introducirse en la interioridad de los personajes, dando a conocer sus pensamientos y sentimientos y hasta intentando verbalizar el fluir inarticulado de su conciencia (visión interna) o permanecer fuera de ellos, "[limitándose] a describir actos perceptibles", como dice Todorov, refiriéndose sin duda, como ejemplo extremo, al objetivismo. La visión interna es característica del narrador del primer tipo; se trata, entonces, del narrador "omnisciente"; pero lo es también del narrador que, relatando en primera o en tercera persona, se centra en un solo personaje al que va siguiendo, tratando de ahondar en él con exclusión de cualquier otra posibilidad.

Por fin, la cuestión de la valoración no debe ser forzosamente comprendida en términos de evaluaciones formuladas de manera explícita por el autor textual o el narrador, tal como surge, en el siguiente párrafo, de la mirada despectiva del narrador de *Canguros*, de Jorge Asís (1946): "Para que bailen los canguros entonces está Babiéka, el gran invento, a ellos hay que darles lucecitas de colores, un selecto bochinche y, sobre todo, una codiciada oscuridad, rincones con almohadones para que los canguritos se chuponeen hasta el hartazgo o el éxtasis, para que se sientan bellos escuchando, franeleando o bailando".⁹ Este narrador se refiere con explícito desprecio a una franja de la población turística de Santa Teresita, los jóvenes

⁸ Miguel Briante, *Ley de juego* (1962-1982), Buenos Aires, Ediciones Folio, 1983.

⁹ Jorge Asís, *Canguros*. Buenos Aires, Legasa, 1983.

de clase media cosificados en el ámbito de un bailable por la mirada de su dueño.

Pero como lo enseña Valentín Voloshinov, la literatura se distingue del discurso cotidiano en que en éste lo no dicho, lo sobreentendido (el valor que dos sujetos que hablan le dan a un tono, a un gesto, lo que un interlocutor sabe del otro, el conocimiento de la última noticia que ha recorrido el espacio en el que ambos coexisten...) se constituye como instancia subyacente imprescindible para que se produzca la comunicación entre los hablantes, que no se da exclusivamente a partir de las palabras que se intercambian sino sobre la base de los saberes y valoraciones que comparten.¹⁰ En la literatura, en cambio, tales sobreentendidos se plasman en los textos a través de la forma: la elección de una modalidad genérica (cuento escrito como diario o como declaración ante la justicia, novela escrita como reunión fragmentaria de episodios unidos por el destino común de determinados personajes que se cruzan en ellos...), la elección de cierto lugar desde el cual contar (¿la primera, la tercera persona?) el que se salva porque aprende y crece? ¿el que se salva porque, de antemano, tiene el poder? ¿porque opta por la escritura?...), de cierto tratamiento del héroe (¿se lo cosifica, por ejemplo, como a un estereotipo, o se lo transforma en sujeto?) implican ya una evaluación, un modo de concebir el mundo a partir de cómo se lo organiza o construye, de los efectos que esa organización o construcción produce. De ello se saca que no es necesario, para evaluar, que un narrador manifieste pensamientos precisos y explícitos acerca de otros escritores, de la literatura o de circunstancias políticas o económicas, de los hombres o las mujeres: emitir juicios es sólo una forma de valorar, la más inmediata; más allá de o juntamente con esa forma, el texto valora o evalúa por el solo hecho de existir como tal, porque es un conjunto de signos y ello conlleva ideología.¹¹

No podemos dar por terminada esta introducción a la problemática del punto de vista sin señalar que todas estas cuestiones entran en una relación tan estrecha que no es fácil ni productivo tratarlas por separado en un texto concreto. Un aspecto constitutivo de lo que se denomina "punto de vista" conduce a otro, y éste devuelve al primero; así, reconocer a un narrador que al mismo tiempo es personaje conduce al reconocimiento del uso de una primera persona narrativa y lleva

¹⁰ Valentín Voloshinov, "El discurso en la vida, el discurso en la poesía", 1926.

¹¹ Valentín Voloshinov, en *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1928), Madrid, Alianza, 1995, señala que la ideología sólo puede manifestarse bajo forma de lenguaje; el lenguaje, en cada uno de los enunciados empleados en diferentes circunstancias y con diferentes fines, es "evaluativo" (ideológico), esto es: las palabras vehiculizan una valoración, cargan con una historia de sentidos que no puede dejar de considerar, para aceptarla o rechazarla, el hablante que las elige.

a determinar las implicancias de su modo de operar. En cuanto a las apreciaciones o valoraciones de este tipo de narrador, podrán ser explícitas, como tales, pero también derivarán de juicios aislados vertidos en diálogos con otros, o en monólogos, o de las acciones que protagoniza, de cómo las protagoniza; además, entrarán en confrontación —o no— con las valoraciones propuestas por el autor textual, en caso de que no coincida con él y en que, por consiguiente, éstas operen visiblemente como otras en relación con las de las demás voces del texto.

Variaciones, constantes, rupturas

"¿Puede un imperfecto autor dejar de este modo las cosas, concluir bruscamente con un corte de hacha, por así decir, una historia o una confluencia de historias? (...) ...una curva y un monte de pinos tapan la escena al mirón. El texto se quedó sin punto de vista. Si el amanuense de estas perplejidades fuera un narrador de esos que se las saben todas, un Dios-Pluma, estas páginas tendrían una conclusión, no un epílogo."

Jorge Di Paola, *Minga!*¹²

Ahora bien, el punto de vista es un elemento narrativo del que, en un sentido amplio, ningún discurso podría carecer. Afirmar lo contrario sería creer que se puede escribir fuera de una mirada y sin dar cuenta del lugar (ideológico, cognitivo) desde el cual se produce el discurso; no se puede, por lo tanto, prescindir de un sujeto de enunciación que toma mayor o menor distancia con respecto a aquello que comunica, que se vuelve más visible o tiende a borrar su presencia, o se apoya en las enunciaciones de terceros, ~~según~~ los casos, para volver más creíble ese saber que comunica y ~~para operar~~ con mayor eficacia. La ficción literaria, cuya finalidad puede ser, entre otras, la de modelar mundos posibles (lo cual no quiere decir efectivamente verdaderos, ni probables) mediante palabras, requiere elecciones diversas: una historia, héroes, conflictos colectivos, valores, y sobre todo de alguien a quien se le otorgue el poder de contar y ~~que~~ contará situándose en relación con lo que cuenta.¹³

¹² Jorge Di Paola, en *Minga!*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1967, se hace cargo, metanarrativamente (reflexionando sobre la narración desde la narración misma), de la cuestión del punto de vista.

¹³ Según Voloshinov, *op. cit.*, el "héroe" es quien carga con la historia y hace posible, como elemento, que la narración se desarrolle. Noé Jitrik, en *El No-Existente*

Parece, entonces, que si la narración no puede pensarse fuera de un punto de vista (que sería, por eso, algo obvio), cabe preguntarse por qué hay que dedicarle un apartado en una ~~est~~ histórica caracterizada por el auge de la narración.

Una respuesta posible surge de lo evidente: ciertos textos de esta época convierten, conscientemente, lo obvio en una zona de experimentación, con el confesado fin de hallar nuevos caminos para la narración lo cual, de paso, pone de relieve que la literatura no tiene nada de natural, que es cosa de artificio (y trabajo con el artificio). Desnaturalizar es desautomatizar y si lo que se desautomatiza es el punto de vista, el resultado será también desautomatizante, como lo veremos, bajo distintas formas, en las narraciones de los ya citados Abelardo Castillo, Hebe Uhart, Isidoro Blaisten y, ~~junto~~ a ellas, las de otros narradores, como por ejemplo Miguel Briante y Jorge Asís.¹⁴

Es claro que en la producción narrativa que tiene lugar desde mediados y fines de los sesenta y a lo largo de los setenta —época que en principio nos interesa en relación con la idea central de “la narración gana la partida”— no ha predominado de modo absoluto una tendencia a la innovación y quizá menos en lo que se refiere al punto de vista. Sin embargo, no se puede soslayar en este sentido a una figura como la de Julio Cortázar, entendido como conjunto de elecciones y propuesta de variación de modalidades literario-narrativas; es probable, además, que en esa perspectiva, como en otras, algunos de sus textos fundamentales, *Rayuela* en particular, hayan sido referencia insoslayable para los autores que nos ocupan.¹⁵ Es probable, también, que las lecturas de sus textos, para entender las innovaciones que todos ellos y cada uno proponen, deba contar con un “horizonte de expectativas”

Caballero (Ensayo sobre la forma del personaje en la literatura latinoamericana), Buenos Aires, Megápolis, 1975, establece las ~~distinciones~~ entre las nociones de “personaje” y las de “héroe”.

“El concepto de “desautomatización” forma parte del elenco de categorías de los formalistas rusos; alude al proceso de percepción artística que prescinde de automatismos psíquicos y aborda el objeto de la recepción como algo nuevo e inusitado. Shklovsky, en “El arte como artificio” (1917), señalaba: “[la] finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (cf. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y prologada por Tzvetan Todorov, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, hay ediciones posteriores).

¹⁵ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963. Conviene recordar el tema de la ruptura de la linealidad como uno de los rasgos más distintivos de este texto. Por otra parte, particularmente algunos de los relatos de los ciclos *Las armas secretas* (1959) y *Todos los fuegos el fuego* (1964) se constituyen como modelos de innovación, en la memoria lectora, en lo que respecta sea al trabajo con el punto de vista, sea a las reflexiones, por parte del narrador y desde la narración misma, acerca de él.

alimentado por Cortázar.¹⁶ Algo similar podría decirse respecto de Antonio Di Benedetto, algunos de cuyos textos, “Declinación y ángel” en especial, acentúan en el trabajo sobre el punto de vista ciertas variantes que no se pueden ignorar.¹⁷

Una toma de distancia para intentar historizar estos fenómenos permitirá esclarecer las dudas, describir/descubrir constantes y rupturas y constantes en la ruptura y agrupar autores en torno a un eje común, el cual propone al mismo tiempo una pregunta: ¿qué se hace con el punto de vista promediando los años sesenta y de ahí en más?

Operaciones concretas con el punto de vista

I. Desautomatizar la mirada/extrañar la mirada: Castillo y Uhart

Por su evidente carácter de puesta en práctica de las posibilidades de variar el punto de vista, las obras de Abelardo Castillo y Hebe Uhart son particularmente reveladoras de una actitud más general ante la narración: parece como si desde una gran fe, colectiva, en este modo de hacer literatura, esos autores se hubieran atrevido a ir más allá y hubieran elegido esta vía, admitiendo los riesgos que comporta toda experimentación.

En varios relatos de Castillo, ciertos modos de alternar las personas narrativas se constituyen en constante: una de ellas es el paso, sin transición, de la tercera a la primera: “Él escapó —yo escapé— durante la noche (...) y llegó al amanecer. Erika lo había mirado con sus ojos hermosos (...). Siempre su mismo rostro de niña, el rostro que tanto amo (...)”.¹⁸ En esa oscilación, el personaje es sucesivamente un “él” y

¹⁶ La expresión “horizonte de expectativas” proviene de Hans Robert Jauss; se refiere al ámbito, del que el lector forma parte, dentro del cual puede reconocer acercamientos o alejamientos de los textos respecto a pautas que admite como vigentes.

¹⁷ Antonio Di Benedetto, “Declinación y ángel”, Mendoza, Biblioteca Pública General San Martín, 1958. Alberto Vanasco, en *Sin embargo Juan vivía*, Buenos Aires, H.L.G.O. Club, 1945, es uno de los primeros que modulan el punto de vista y la acción del narrador: en todo su relato, un narrador se dirige a la materia narrativa sin ingresar nunca en ella; eso crea una curiosa impresión de una segunda persona que, desde luego, es sólo una entidad gramatical, ya que la segunda persona nunca puede enunciar sino que sólo puede ser objeto de enunciación. Se anticipa, de este modo, a empresas que aparecieron más tarde, en especial en el llamado “Nouveau Roman”, de los sesenta (véase, a propósito, *La modification*, de Michel Butor). Véase en este mismo volumen el artículo de Hebert Benítez Pezzolano, “Encrucijadas de la objetividad”.

¹⁸ Abelardo Castillo, “Érika de los pájaros”, en *Las otras puertas*, op. cit.

un "yo", lo cual tiene varias consecuencias: en primer lugar, surge un ritmo basado en una evidente inestabilidad, desafiante de la regular estabilidad de los relatos en los que hay un dueño del punto de vista; ese efecto desencadena otro, una suerte de clima de extrañamiento que no se alimenta del conflicto pero que intenta conferirle un espesor mayor. Se trata, como se ve, de una creencia en los poderes de la narración, y de un desafío: franquear sus límites.

El relato titulado "Crear una pequeña flor es trabajo de siglos" se abre con una afirmación en primera persona, "Soy un escritor fracasado", que promete una historia más o menos frecuentada por la narrativa romántica (a la manera de Edgard Allan Poe) y moderna (a la de Roberto Arlt); pero en lugar de exhibir los rasgos o la génesis de tal sentencia, presenta a los personajes de este particular modo: "Ella se llamaba Laura, nombre prestigioso. Él, soy yo".¹⁹ De la presunta estructura biográfica inicial, se pasa a la autobiográfica, insinuada por el cambio de persona, pero lo que subsiste es otra cosa o en otro plano, es algo relativo a la narración misma que, como se ve, se desnaturaliza, se propone como un lugar que requiere de operaciones, de artificios.

Castillo no se limita a esas dos variantes: también, como en "El marica", centra la enunciación en una primera persona que no describe, sino que interpela, a la manera epistolar: "Escucháme, César, yo no sé por dónde andarás ahora (...). Yo te quise de verdad (...). Eras un poco menor que nosotros y me gustaba ayudarte (...). Por qué te llevé engañado (...)".²⁰ Pareciera, en esta interpelación, que si bien se va configurando un personaje también es personaje el narrador, de modo tal que la noción de "héroe" o de "protagonista" se desplaza, no es fija, y de ese desplazamiento, sostenido por una ficción de confesión, brota un ritmo diferente, muy tumultuoso y de extrema afectividad.

Los cambios o ~~alternancias~~ de personas de la narración apelan, por cierto, a lecturas en ~~resonancia~~ con las propuestas. De los dos ejemplos se desprenden al menos sendas posibilidades de lectura: admisión de un narrador que no forma parte del acontecer y admisión de un narrador que cuenta lo que "vive". Pero las posibilidades de variación no se agotan ahí: en "Hernán", un narrador en primera persona se refiere a un sujeto y, por momentos, tal como en "El marica", se dirige a él ("Te admiraban, Hernán"); sin embargo, sobre el final, irrumpe otra primera persona, el interpelado Hernán ("cómo la infeliz aquella salía seguida por ~~me~~").²¹ Este violento cambio de perspectiva parece

¹⁹ Abelardo Castillo, "Crear una pequeña flor es trabajo de siglos", en *Las pantallas y el templo* (1976), Buenos Aires, Emecé, 1993.

²⁰ Abelardo Castillo, "El marica", en *Las otras puertas*, op. cit.

²¹ Abelardo Castillo, "Hernán", en *Las otras puertas*, op. cit.

indicar que el verdadero organizador del relato, el que manejaba el punto de vista, se estuvo ocultando bajo la máscara de una primera persona que hablaba de él porque se negaba a ser él; cuando el ocultamiento cesa (también se trata —ambiguamente— de ocultar el mal), muestra, al mismo tiempo, que es el desencadenante de la escritura y a la vez reparación del mal ("...que entre el montón de porquerías hechas en tu vida haya siempre un sitio para ésta").

Pero si bien las personas que se alternan son, predominantemente, la primera y la tercera, en realidad los relatos están contados por una primera, explícita o implícita, cuya mirada recoge una experiencia del mundo, vehículo de la observación de un participante que desea estar cerca de los sucesos a medida que se van produciendo, en apariencia sin preconcepciones y sin conclusiones. Quizá por eso los relatos de Castillo son abiertos: siempre hay un suspenso en torno al acontecer, un enigma por resolver, en suma, el proceso que les dio forma ingresa en la materia narrativa y hace un todo con ella. En particular, las alternancias de las voces hacen que los personajes pasen a ser narradores y en ese juego que el autor textual hace con el punto de vista se impone una mirada cargada, en la que se puede leer una significación. En el caso de "Los muertos de Piedra Negra", la mirada que se impone, la que hay que considerar, es la de quienes no saben que van a morir, con todas las consecuencias que se desprenden de tal conclusión.²²

De manera análoga, una semejante marca de "proceso" opera en las narraciones de Hebe Uhart; también aquí a la visión "en proceso" se suma una mirada que está al mismo nivel de los acontecimientos y los personajes. Tanto una voz en tercera como un personaje en función narrativa son, en el caso de la narrativa de Uhart, quienes van posibilitando la construcción de un mundo cuya característica es la de no estar constituido previamente: se erige como tal en la medida en que y a medida que la voz narrativa le va dando forma. Esta observación sirve para ingresar en la narrativa de Uhart, desde *Gente de la casa rosa*, pasando por *El budín esponjoso* y por *La luz de un nuevo día* hasta la novela *Mudanzas* y los muy recientes relatos de *Guiando la piedra*: si bien en algunos casos los narradores en tercera persona, de manera consciente, dan cuenta de las conciencias de los diferentes personajes, se ven contrabalanceados por una mirada fragmentaria, hecha a jirones, sobre el mundo: mirada absorta de subjetividad que se apoya, además, en un tono coloquial que hace del narrador un testigo o, más aún, siguen a quien se le refirieron los hechos narrables.²³

²² Abelardo Castillo, "Los muertos de Piedra Negra", en *Cuentos crueles*, op. cit.

²³ Hebe Uhart, *Gente de la casa rosa*, Buenos Aires, Fabril, 1970; *El budín esponjoso*, Buenos Aires, Cuarto Mundo, 1977; *La luz de un nuevo día*, Buenos Aires, Cen-

ha atribuido y atribuye al mundo masculino. En la narrativa de Uhart, en cambio, se trata más bien de dar forma a lo invisible; lo que se vuelve aquí palpable es la pequeñez de lo cotidiano, el azar y sus poderes, la revelación, que se da en el momento menos pensado alumbrando instantáneamente una conciencia. Este universo es más abierto en lo abierto de sus personajes y sus historias; se trata de un mundo que, construido desde la inseguridad de sí, desde la vacilación frente a los valores establecidos, hace de esa "debilidad" una poderosa arma de construcción que la transforma a aquella en incertidumbre prometedora, y la vuelve un aporte fundamental de la mirada; mirada que por todo lo dicho definiremos como femenina.

Se ve, en esta oposición, que ambos autores, aun compartiendo una concepción semejante acerca de lo que se puede obtener variando el punto de vista, se diferencian en las consecuencias que producen y, al mismo tiempo, muestran cómo son capaces de registrar, en sus respectivos procesos de escritura, profundas y radicales diferencias, para cuya interpretación la noción de "género" se vuelve particularmente fructífera.²⁷

II. Distancia y singularización: Blaisten y Briante

"...cuando uno se imagina lo que va a pasar, siempre lo que pasa es distinto." Isidoro Blaisten²⁸

"...cómo va a explicar uno así nomás que hayan quedado esas sombras ahí, en el pasto, copiando la última parte de lo que pasó una vez..." Miguel Briante²⁹

En relación con la producción narrativa que acabamos de tratar, consideraremos la de Isidoro Blaisten y Miguel Briante respectivamente, dado que pueden conectarse claramente con aquélla; por un lado porque en ambas se hace presente el carácter de proceso de las narraciones y en ambas el punto de vista remite a una mirada al nivel de las cosas, los sucesos, los personajes; por otro, por la presencia reite-

²⁷ La distinción "masculino" y "femenino", claro está, no depende exclusivamente de una cuestión de sexo; se trata de la construcción histórica, y por lo tanto cultural, de una mirada.

²⁸ Isidoro Blaisten, "Cerrado por melancolía", en *Cerrado por melancolía*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.

²⁹ Miguel Briante, "Salen a mirar las sombras", en *Ley de juego*, op. cit.

rada de la visión distanciada y extrañada —sobre todo en Blaisten— y del procedimiento de singularización —sobre todo en Briante.³⁰

La visión distanciada parecería ser, en principio, la clave de construcción de los textos que componen *El Mago*, de Blaisten, donde, para crear el efecto final de lo disparatado, se suceden sentencias, relatos, refranes que conservan de tales ciertas marcas genéricas —aunque no todas— o que, por connotación, aluden a determinado o determinados textos, o tipos de texto.³¹ Lo desfamiliarizante surge del choque entre la expectativa que el género crea y el modo en que se realiza, o de la expectativa que ciertas palabras crean, a partir de lo que connotan, y el modo en que se la decepciona. Con esto se juega, de esto se ríe el autor textual. Pero la reiteración de este procedimiento se vuelve mecánica y termina produciendo el efecto contrario del que se percibe como inicialmente buscado. Así en "Temor y temblor", reconocible por el lector medianamente competente como el título de la obra del filósofo Sören Kierkegaard, es aquí el título que se le da a un brevísimo relato donde dialogan... la frazada y el verano. ¿Ridiculización de "lo serio"? ¿O de lo que Jean-Paul Sartre llamaba el "espíritu de seriedad" como valor burgués? Tal vez el autor textual esté conjurando a ese personaje que él llama Ramoncito, ése que "dictamina que todo lo que no se entiende es profundo y todo lo que aburre serio" e "intuye que reírse de algo es despojarlo de toda solemnidad. Sospecha que su enemigo es el humor y (...) decide que el humor es algo menor".³² Sin embargo, el que resulta menor, por lo antes dicho, es el humor de *El Mago*; sobre todo si se lo compara con los relatos de *Dublín al Sur*, donde la mirada extrañada, a veces por la misma ironía, se experimenta en la lectura como necesaria, como matriz imprescindible para la construcción de los textos. En "Los tarmas" (palabra que remite a hombres, mujeres, ~~seres~~... que viven parasitando a otros de manera sistemática), narra un personaje que también es tarma ("uno llega a tarma sin saber cómo"). Resuena allí, en sordina, "Conducta en los velorios" de Cortázar, aunque lo húdico que ambos textos comparten, presente también como forma del extrañamiento, se va abriendo aquí progresivamente hacia una dimensión trágica y crea un mundo en el que las posibilidades de ~~salida~~ son aparentemente nulas.³³

³⁰ "Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma" (Shklovsky, op. cit.). Singularizar: recorrer el objeto en su singularidad, como si hubiera que descubrirlo; volverlo singular, único, desde la nueva mirada; desconfiar de lo que ya se ha dicho de él.

³¹ Isidoro Blaisten, *El mago* (1974), Buenos Aires, Emecé, 1991.

³² Isidoro Blaisten, "Cuando éramos felices", en *Cuando éramos felices*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

³³ Julio Cortázar, *Historia de cronopios y de famas* (1962), Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1991.

Por otra parte, la organización concebida por los parásitos para poder funcionar como tales no puede dejar de connotar el parasitismo entre los sujetos y entre las clases, formas de organización socialmente naturalizadas que la literatura viene justamente a develar. En "La salvación", un narrador ubicado desde afuera asiste a una escena en la que un personaje entra en un negocio para comprar "algo que [lo] [salve]"; sólo que cuando sale del negocio es atropellado por un auto y muere; el narrador registra los comentarios de "los otros" (una médica, un practicante, un enfermero): "los muertos son muy duros"; "...a qué cosas se aferran los seres humanos", frases hechas, palabras que asumen la forma de sentencias pétreas frente al relato todo, que construye, entre enternecido e irónico, el fracaso de un hombre que ha querido asegurarse la salvación comprándola. "El pez en la tarde fría", típico relato en el que casi nada sucede, hecho de evocaciones y expectativas, transforma la cuestión de "la oportunidad" (¿qué es lo que hace perderla o encontrarla?) en un motivo casi trágico; lo trágico se modaliza y atenúa por el tono distanciado del narrador, que si bien sigue la conciencia del personaje a lo largo de casi todo el relato como narrador "con", al final se separa de él y queda en el lugar donde el personaje supo pasar de la desesperación a la resignación, para mirar lo que su personaje hubiese querido ver, sin conseguirlo: "un pez... en la tarde fría".

Un relato particularmente significativo de *Dublín al Sur* es "Mishiadura en Aries": la voz narrativa es una voz en supuesto diálogo con la de otro sujeto, que no se transcribe. El autor textual le permite al lector asistir sólo a una mitad del presumible diálogo en que consiste la narración; y pese a que quien emite la única voz audible da una y otra vez la pauta de ser interrumpido por su interlocutor, de intentar entablar una polémica con él, en el final del relato se da a entender que el narrador personaje ha estado hablando sólo, dirigiéndose a una figura que él ha imaginado (y aun cuando se interpretara que el interlocutor existe, y que lo que hace es retirarse y dejar hablando solo al personaje que enuncia, resulta claro que éste no tiene la menor intención de comunicarse con otro: le propone un monólogo desde el cual pretende simplemente tener siempre la razón). El autor textual opera desde una distancia que le permite transcribir este delirio verbal dirigido a nadie, síntoma del estado de gravedad del personaje, en un texto de humor brillante. Las explicaciones del personaje permiten leer como oxímoron el título del cuento, ya que la "mishiadura" aparecería como el conjunto de condiciones que obstaculizan los rasgos salientes de un ariano: Aries es caracterizado como "el signo más intrépido del zodíaco, llamado a cumplir grandes destinos, a sublimar la adversidad en violencia...", etcétera. Y se podría decir que es

también el oxímoron el que atraviesa el texto, en la medida en que la situación crítica de Aldo, el personaje que toma la palabra (y que se construye como un collage de registros verbales), da lugar a la experiencia de lo grotesco.

Se puede postular un parentesco entre *Dublín al Sur* y el ciclo *Cerrado por melancolía*: en ambos se relata desde el interior de situaciones particularmente críticas y ni la ironía ni el extrañamiento están ausentes. "Adriana subiendo la escalera", por ejemplo, narrado en tercera persona, conjuga claramente ambos rasgos. En otros cuentos, el lector se enfrenta con personajes que, puestos a narrar, evocar o monologar interiormente, acompañados o no por un narrador "con", remiten a discursos circulares, obsesivos, marcados por la repetición ("Ahora escribo, hago garabatos, largas espirales en los bordes y me veo [treinta años atrás] la tarde en que mi cuñado se fue a hacer una mensura a Madariaga... Ahora siento que el recuerdo es como una acechancia, algo agazapado que está por saltar... En este momento estoy dibujando sobre el margen amarillo del último de los cuadernos Gloria la espada cantora del príncipe Valiente. Durante cinco años, durante treinta y cinco años, no me había acordado nunca del príncipe Valiente..." —en *Cerrado por melancolía*—). Esto, si bien por un lado favorece la renovación de la percepción —como cuando una palabra se repite tantas veces que llega a parecer desconocida—, por otro agota y debilita la tensión propia del género, característica en cambio en los cuentos de *Dublín al Sur*.

No hay un cuento en este libro que no se halle impregnado de esa melancolía que el título invoca, y que no sea apaciguado por ella.

De esa melancolía está hecho, también, el aire que se respira en la producción de Miguel Briante. Es en la mirada sostenida y tenaz del narrador de sus cuentos, casi siempre personaje, donde es preciso detenerse. No vamos a reiterar, en relación con este autor, nada que se haya dicho con respecto a los otros autores que "colaboran" en la construcción de esta etapa que consideramos de auge de la narrativa y que coincide con ellos en lo que a la producción se refiere. Puestos a observar la particularidad, lo diferencial, se diría que lo que caracteriza a esta mirada singularizadora del narrador personaje en la producción cuentística de Briante es estar al servicio de lo que se podría llamar la "construcción de la zona". Nos referimos a un espacio físico, un ámbito, un clima, que se constituye como espacio de las primeras vivencias, imágenes, voces; como espacio arcaico donde se inscriben las primeras escenas de la vida: el silencio de los adultos, la soledad, la imagen de la madre presente y distante, el río y las arboledas que sintetizan el paso de las estaciones, el periplo entre el río, el pueblo y el centro ya en la adolescencia. La zona se reconstruye morosa y mi-

nuciosamente como si se quisiera armar un rompecabezas cuya eficacia se prueba cuando permite dar a luz un mundo en que la voz que lo evoca pueda reconocerse. De aquí extraen los relatos de Briante su aire de autobiografía, crean el efecto de ser resultantes de un buceo en la evocación fragmentaria del propio pasado. El yo que narra en "Capítulo I", en "La vasca", en "Dijo que tenía que volver" está buscando en la escritura explicaciones y sentidos cuya comprensión estuvo vedada en el pasado.³⁴ Desde el ahora de la enunciación, los fragmentos dispersos del pasado, tan vívidos, tan punzantes, se recuperan conformando una unidad, organizada desde una doble distancia: la del paso del tiempo y la de la ficción. Dice el narrador de "Capítulo I", volviendo la mirada sobre su propia infancia y recuperando los momentos anteriores a la muerte de su padre: "...Sentado sobre el pasto, veía moverse las cañas, lentamente; aleteaba un viento silencioso en la siesta. (...) Sentí ganas de llorar y lo hice silenciosamente, hundiendo la cara entre las manos, esperando que alguien viniera y me encontrara así. Pero no pasó nada: ya no podía esperar explicaciones de nadie (...). Y después, la siesta. (...) Como en sueños oí entrar a mamá. Abrí los ojos (...). Vino hasta mi cama y cuando abrió la boca comprendí que había ocurrido algo extraño —una especie de trampa—...". En "Dijo que tenía que volver" la construcción del relato permite dar forma a lo que una y otra vez el narrador, niño o muy joven en el pasado, ha escuchado de boca de su madre, y que tiene como centro a Raúl Gonzales, el hombre que llega al pueblo, que se enamora (?) de la chica "más hermosa" y que una noche, en el salón de baile, descubre su secreto: debajo de la camisa lleva la camiseta del manicomio: "Tenía un número borroneado en tinta, ilegible, sobre el lado izquierdo. La orquesta se abalanzó de golpe, (...) mientras afuera amanecía, también de golpe. El ruido no llegó sus palabras. Oyeron claramente que repetía eso. Dijo que tenía que volver".

Parecería que una vez construida la zona otros personajes pueden echarse a andar. Las historias involucran al yo pero no es ésta la figura excluyente, no es el yo el que se abre paso para armar un espacio que le dé cabida y lo contenga: el espacio ya existe y por allí pueden circular los personajes, sus memorias, la memoria del lugar del que son obstinadamente parte.

³⁴ Los relatos de Miguel Briante citados aquí pertenecen a *Ley de juego*, op. cit.

III. La mirada "sobradora": Jorge Asís

"...sobraba, con la mirada, a todos; miraba, como cangureando, al mundo." Jorge Asís

"...y es aquí entonces cuando el narrador omnisciente vuelve a violar otra vez todas las prescindibles reglas del punto de vista y decide introducirse con cierta prepotencia, como de guapo..." Jorge Asís³⁵

Organizamos este capítulo acercando y contraponiendo, inicialmente, a Castillo y Uhart. Introdujimos luego a Blaisten para ver cómo se conjugan en su producción marcas caracterizadoras de las obras de esos autores con constantes como el humor y la ironía. Vinculamos finalmente a través de un registro particular, un tono, cierta zona de la producción de Blaisten con la de Briante. Nos corresponde entonces cerrar este trabajo haciendo una entrada en la obra del prolífico autor Jorge Asís. De extraordinario éxito en el mercado, su nombre ya era conocido antes del golpe militar de 1976 y asociado políticamente con un sector de la izquierda tradicional. En los últimos años de la dictadura, sus novelas fueron las más vendidas dentro de la producción literaria argentina (*Flores robadas en los jardines de Quilmes*, por ejemplo, vendió mucho más de cien mil ejemplares en dos años).³⁶

La impresión que deja la lectura de buena parte de la producción de Asís, tratándose de cuentos o novelas, es que la manipulación con el procedimiento es muy visible: se tropieza con ello a cada paso. Lo primero que se advierte es que los mundos ficcionales de Asís fluyen a partir de voces que se reparten la tarea de sostenerlos —abriendo, manteniendo y cerrando conflictos—, sobre la base del trabajo permanente y febril de un narrador organizador que, como un director de orquesta que no se propone en absoluto pasar inadvertido, va señalando quién se hará cargo, sucesivamente, de hacer escuchar su voz —la de la narración—; va disponiendo aquí y allá retrospectivas y prospecciones temporales; va decidiendo —a veces en forma explícita— a quién conviene escuchar; va estableciendo complicidades con el lector y hasta con algún narrador privilegiado... Si de personas narrativas se trata, por ejemplo, el comienzo del relato "La manifestación" yuxtapone, siguiendo un ritmo acelerado, una voz en tercera persona

³⁵ Jorge Asís, *Carne picada (Canguros II)*, Buenos Aires, Legasa, 1981.

³⁶ Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1980.