**PRIMERA PARTE: DEL AUTOR AL NARRADOR**

**/fragmento del libro: *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* de Lorena Amaro (Santiago, Ediciones UC, 2009)**

Un aspecto importante en la discusión sobre los estudios autobiográficos reside en su carácter referencial. Esto se vincula con el interés, para el lector, por la figura del autor, como antecedente que explica la escritura. Este tema se discute no sólo en el ámbito autobiográfico, sino en general en la literatura. Si pensamos en la autobiografía desde una estética referencial, tenemos que es un texto en que hay una representación de la vida del autor. Desde un planteamiento convencional, la autobiografía se define por presentar a un ser humano que es reflejado por su escritura. Leer, de este modo, significa buscar en los textos las huellas de la presencia del autor. Sin embargo, este tipo de lectura encuentra a sus detractores entre quienes no distinguen textos ficcionales de referenciales. Incluso se puede decir que, desde la década de 1960, las lecturas centradas en el autor –incluso en el caso de la narrativa en general– sufrieron fuertes embates. Para entender todo esto, es necesario hacer un breve recuento sobre el concepto de autor en la literatura.

**Autor y Modernidad**

No siempre hubo un ‘autor’ en la literatura. Antes de la invención de la escritura, quienes narraban las historias de los pueblos no eran los ‘autores’ o creadores de las mismas. Como lo ha mostrado el trabajo antropológico a lo largo del siglo XX, en las sociedades tribales suele haber una persona que funciona como mediadora, chamán o recitadora, de la cual se puede admirar la *performance* –esto es, su habilidad para manejar los códigos narrativos–, pero en ella no se encuentra el origen de las narraciones (Barthes, “La muerte del autor”). Los pueblos repetían constantemente sus epopeyas, en forma oral. Sin embargo, los ‘repetidores’ que perpetúan una tradición basada en la memoria no son considerados autores, es decir, fuentes desde donde emana una creación original.

Pero incluso en el mundo de la escritura no se puede hablar, desde un principio, del autor. Existen tradiciones literarias y filosóficas, pero la figura del autor, tal como hoy la entendemos, surge recién en virtud del contrato que garantiza la propiedad respecto de la obra: de el/lo original de la obra. Tales garantías pudieron hacerse efectivas recién a comienzos del siglo XVIII: el autor, como afirma Barthes, es una figura moderna, que tiene sus orígenes en una filosofía y una cultura volcadas al individuo. Además, lo moderno implica una relación muy especial con lo actual y lo nuevo, con lo que llamamos ‘originalidad’. Es esta originalidad la que defiende el autor, ‘pionero’ de la escritura que busca incursionar en ámbitos y con técnicas desconocidas por sus contemporáneos. Con raíces ya en el Renacimiento, el autor no puede sino ejercer un importante papel en la vida pública a partir de su aparición como figura de derecho, habida cuenta de la lucha de los escritores por hacer valer sus intereses ante los libreros editores, lucha que testimonia, entre otros ejemplos, la autobiografía de J. W. Goethe, *Poesía y verdad (De mi vida)*.

Al culto del individuo, la novedad y la originalidad, se suma el de la propiedad y la publicidad de la obra. Surge el autor como propietario y a la vez se impone estudiar la literatura historiando la sucesión de autores y las hazañas inscritas en sus biografías. A un mismo tiempo, y en alas del romanticismo, hacen su aparición la crítica literaria y la palabra autobiografía; cada vez se hace más atractiva e imprescindible la figura del autor.

A fines del siglo XIX cobra importancia la crítica literaria positivista, la cual se ciñó a la fascinación del autor como ‘pequeño dios’. Los filólogos estudiaban la geografía que habitaban y las circunstancias históricas y sociales de los autores, pensando que todo ello incidía en la creación de sus obras. Sostenían que sus apreciaciones a este respecto eran de carácter científico y pensaban que efectivamente se daba la ley de causa y efecto en las producciones literarias: naces en tal lugar, escribes de tal manera. Ese tipo de crítica positivista subsiste de alguna forma incluso hoy, en los periódicos y los medios de comunicación en general. Lo cierto es que una orientación positivista tiende a confundir al autor (la instancia extra-textual, jurídica) con el narrador (instancia propiamente textual). Recién los formalistas rusos, en el siglo XX, intentan desmontar los distintos planos de la enunciación literaria en busca de su comprensión científica, sirviéndose en gran medida del desarrollo de la lingüística. Este grupo de críticos buscó diferenciar las figuras de autor y narrador.

Herederos del formalismo ruso de la década de 1920, los estructuralistas franceses decidieron asaltar por fin la fortaleza del autor y señalar enfáticamente al texto y su estructura como puntos de arranque del comentario crítico. Si a ello sumamos el surgimiento de una teoría de la recepción, cuyo acento puesto en el lector y en la concreción de la obra en el acto de lectura desestabiliza la institución del autor, nos encontramos con una percepción totalmente novedosa del texto ya entre los años 50 y 60.

En el siglo XX, el estructuralismo supuso una renovación en los estudios literarios, los cuales se orientaron al análisis de las estructuras subyacentes en los textos y desestimaron la indagación en las vidas de los autores; comenzó a hablarse incluso de la ‘muerte del autor’. El crítico Roland Barthes escribió un importante ensayo con ese título. Allí señala que, para él, el positivismo venía a ser la culminación del culto individual, “resumen y resultado de la ideología capitalista”, que privilegia el estudio de la vida incluso por sobre la indagación del hecho literario propiamente tal, que era lo que les interesaba a él y a contemporáneos suyos, como Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Philippe Sollers, Algirdas J. Greimas y otros.

Surge la noción de escritura, entendida por Barthes como “la destrucción de toda voz, de todo origen”, “el blanco-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (“La muerte del autor”). Esta nueva concepción no sólo se deriva de un desarrollo de la ‘ciencia literaria’: es la conclusión casi ‘lógica’ de varios movimientos simultáneos, en diversos ámbitos.

A contrapelo de la formación de una conciencia individual como personalidad única, se va constituyendo este otro rasgo fundamental de la cultura contemporánea: “la gradual metamorfosis de un individuo, que posee una identidad personal e inequívoca, en un signo, una cifra, una imagen que ya no se puede identificar claramente como la de ‘una persona concreta’” (Sprinker). Prácticamente en el mismo momento en que Barthes y otros críticos se refieren a la escritura y al lugar vacío del autor (fines de la década de 1960), en el campo de la lingüística Émile Benveniste (1902-1976) no hace otra cosa que subrayar que ‘yo’ no es más que el que dice ‘yo’, en un aquí y un ahora: un sujeto y no una persona, una vacancia a ser llenada en cada instante por un nuevo sujeto hablante, una función. Repercuten, a través del psicoanálisis, los descubrimientos de Sigmund Freud (1856-1939) en el plano del sujeto: esa especie de herida que nunca habrá de cicatrizar, inferida al sujeto cartesiano, por la cual nos enteramos de que el yo es en realidad algo inabarcable y secreto. El yo se convierte progresivamente en el producto de unas relaciones dialógicas, de un carnaval de voces que crean y rompen con sus modulaciones, a cada instante, la frágil configuración contemporánea del sujeto y su identidad.

El propio texto se convierte en el lugar donde se constituye el sujeto: el psicoanálisis persigue un relato, pero no es el relato de una verdad, es la construcción de un recuerdo, es la versión de un pasado y un yo que busca su cura. El yo se construye en el lenguaje, nos dirá la escuela del psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981), como también lo afirman semióticos y críticos que asimismo acusan la influencia psicoanalítica: “El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto”, escribe Barthes en *Crítica y verdad*.

El autor del libro remite a una instancia extra-textual. Es una figura sospechosa cuando prima el problema del lenguaje, cuando el arte ya no es capaz de dar cuenta más que de sí mismo, cuando se descubre que el sujeto es también sujeto del inconsciente y que se construye en la relación con los demás.

La desaparición del autor, sin embargo, no es un hecho; autores como el filósofo Michel Foucault (1926-1984), por citar un ejemplo, han planteado los mecanismos por los cuales esta figura sigue haciéndose necesaria, como una función que organiza los discursos y que determina unos ciertos modos de lectura. El nombre del autor actúa como una descripción que determina la lectura del texto, clasificándolo.

El autor da unidad a la obra; su papel es el de neutralizar las contradicciones entre los textos, ser un punto de resolución de las mismas en una suerte de continuidad histórica, biográfica y psicológica que tiene como eje la figura del autor. Esta se presenta, pues, como una especie de normativización de la lectura, que busca la congruencia textual y no su desgarro, su fisura.

El autor se ha hecho necesario ya que logra repeler “el gran riesgo, el gran peligro con que la ficción amenaza nuestro mundo...” (Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”). La respuesta ideológica a esta ansiedad, postula Foucault, es ni más ni menos que el autor. Debido a él es posible limitar “la cancerosa, peligrosa proliferación de significaciones en un mundo donde se es económico no solo de sus recursos y riquezas, sino también de sus propios discursos y de sus significaciones”; el autor, como entidad anclada en la realidad, serviría de contención a la proliferación de la ficción. Cumple una función ideológica, de encubrimiento, en el parecer de Foucault.

En el libro *La escritura y la experiencia de los límites*, el escritor francés Philippe Sollers plantea que la escritura permite acceder a un espacio múltiple, el cual, sin embargo, ha sido parcelado por lecturas esencialistas, cuya marca consiste en plantearse, permanentemente, un efecto de verdad y un autor (una aventura individual). Lo que vale para la historia literaria tiene principal interés cuando nos remitimos a la escritura autobiográfica: al concurrir en ella la ficción y la vida, la necesidad de un autor durante mucho tiempo fue imperiosa; hoy, sin embargo, después de la posmoderna ‘muerte del autor’, no es posible enfrentar la escritura autobiográfica desde una perspectiva meramente referencial; numerosos autores nos invitan, por el contrario, a valorar el propio acto escritural, la *graphé* ineludible en el concepto de lo autobiográfico, y a llevar el asedio a la figura del autor por nuevos horizontes.

**SEGUNDA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN DEL NARRADOR**

Uno de los aspectos fundamentales de escribir es tener claro, al hacerlo, que uno ‘construye’ un narrador. Como ya se ha dicho, un narrador no es lo mismo que el autor, y su función es fundamental en la elaboración de todo relato. Incluso cuando se trata de la escritura autobiográfica, se construye un yo que tiene un determinado punto de vista y una manera de presentar el mundo, sus personajes, los sentimientos y pensamientos de los demás. El narrador, como la etimología lo indica (*gnarus*: sabedor) es quien *conoce*: es él quien administra la información que recibe el lector; su conocimiento, parcial o total, de los hechos, trazará los horizontes de la historia narrada.

Crear un narrador es una forma de manipular la fábula: se incorpora de este modo una perspectiva particular. El cine ha permitido observar con gran claridad las posibilidades del narrador. Relatos fílmicos como el de Akira Kurosawa (1910-1998), *Rashomon* (1950), donde se presenta la historia de un asesinato en el bosque, en el Japón del siglo XII, a partir de los testimonios de distintos testigos, es un ejemplo de ello. Hay autores que afirman que el siglo XX y la modernidad literaria se fundan precisamente en este ‘perspectivismo’, celebrado por autores como Ortega y Gasset (1883-1955) en su obra *El tema de nuestro tiempo*, de 1923. El escritor norteamericano Henry James (1843-1916) abrazó ideas semejantes, principalmente al reaccionar en contra del narrador omnisciente decimonónico e inclinarse por las nuevas teorías psicológicas que daban un nuevo lugar al sujeto y su mirada particular (subjetiva) de la realidad. Un ejemplo de este tipo de orientación es la utilización, por parte de este escritor norteamericano, de un narrador infantil, en primera persona, cuya mirada parcial de los acontecimientos pudiera ir revelando un doble discurso, en que el lector completa, adivina o precisa los vacíos y ambivalencias narrativas creadas por el punto de hablada infantil.

En *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, la crítica y teórica de la literatura Mieke Bal (1946-) plantea lo siguiente con respecto al punto de vista:

*Cuando se presenten acontecimientos, siempre se hace desde una cierta “concepción”. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos “reales” o de acontecimientos fabricados. Es posible intentar dar un cuadro “objetivo” de los hechos. Pero, ¿qué supone eso? Un intento de presentar sólo lo que se percibe. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor. Por ejemplo, un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción.*

Según Mieke Bal, el punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importancia decisiva en el significado que el lector atribuirá a la misma. Es por esta importancia decisiva que no sólo Bal, sino muchos otros críticos han esbozado diversas tipologías de los narradores y de lo que se ha llamado ‘punto de vista’, ‘punto de hablada’, ‘perspectiva’, ‘visión’ o ‘focalización’, este último término propugnado por el narratólogo francés Gérard Genette (1930-).

Una primera distinción útil es la que propone, en *Teoría y técnica del cuento*, el escritor argentino Enrique Anderson Imbert (1910-2000) entre los narradores ‘endógenos’ y ‘exógenos’. **Los narradores endógenos** forman parte del universo (de las coordenadas espacio- temporales) en que se desarrolla la historia, ya sea como protagonistas o testigos. **Los narradores exógenos**, en cambio, relatan la acción sin estar involucrados en ella. Ahora bien, ambos tipos de narrador, propios de la narrativa de ficción, son igualmente posibles en un texto de carácter autobiográfico.

La opción por un narrador exógeno para contar una historia personal es viable. Si bien el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune obliga a una relación de identidad entre narrador, personaje y autor, es cierto que muchos textos contemporáneos rompen con ese esquema. De este modo, sí se pueden referir los hechos aludiendo a una tercera persona, como si se tratara de un personaje de ficción y no de uno mismo. Puede resultar, además, un buen ejercicio desde el punto de vista psicológico, ya que contribuye a generar un distanciamiento respecto de los hechos narrados, si bien el hecho de que el narrador se sitúe fuera de la narración no implica que no vaya a intervenir con sus pensamientos o aprensiones sobre aquello que está narrando.

Por otro lado, el concepto de ***focalización*** se refiere a la perspectiva desde la cual el narrador percibe la realidad, para luego expresarla. Tiene que ver con aspectos cognitivos: cómo y desde dónde se aprehenden los hechos. De este ‘foco situado’ depende el tipo y cantidad de información que el narrador entrega al lector. Un mismo narrador puede ir desplazando el foco narrativo: la misma voz puede introducirse alternativamente en dos o más conciencias de los personajes, presentando la realidad narrada desde la perspectiva de cada uno de ellos. Es por esto que focalización no equivale a *identidad* del narrador, sino que tiene que ver con la interiorización de éste en las conciencias (y en el mundo cognitivo) de los distintos personajes. Es por esto que focalización no equivale a *identidad* del narrador, sino que tiene que ver con la interiorización de éste en las conciencias (y en el mundo cognitivo) de los distintos personajes. Dicho de otra manera –siguiendo a Antonio Garrido en *El texto narrativo*–, no es lo mismo el *perceptor* (focalización) que el *locutor* (la voz narrativa).

Existen distintas formas de focalización:

1) En el caso de los narradores omniscientes, se puede hablar de ***focalización cero***: no hay un foco preciso, particular, para la narración; el narrador conoce todo lo referente al mundo narrado. El efecto es el de una panorámica.

2) La ***focalización interna***, por el contrario, es aquella en que el punto de observación se sitúa en la conciencia de uno o varios personajes; esto es, el narrador tiene la misma información que el personaje en que ha situado el foco. Esto no quiere decir que el narrador sea el personaje: se puede dar un narrador en tercera persona, que escoja a un personaje y lo siga, presentándole al lector sólo la información que éste maneja. Es el caso de una novela policial en que el narrador, en tercera persona, presenta su relato desde la óptica del detective: el lector tendrá acceso a la misma información que este personaje. La **focalización interna puede ser fija (seguir a un personaje en particular durante todo el relato) o variable (abordar la conciencia de diversos personajes)**. En el primer caso, suele haber desacatos a la regla (deslices en lo que respecta al punto de vista), dado que es difícil sostener la focalización interna fija. En la segunda modalidad, encontramos una posibilidad narrativa muy interesante, dado que las cogniciones de diversos personajes van configurando una suerte de rompecabezas textual: se nos puede presentar, por ejemplo, la historia de un encuentro amoroso, alternando el foco de uno a otro enamorado. Desde un punto de vista cognitivo, esta posibilidad narrativa es muy sugerente, dado que el lector completa, a partir de su lectura, una historia a la que no tiene acceso ninguno de los personajes por separado. Éste es un recurso frecuente en la narrativa contemporánea.

El crítico Antonio Garrido plantea como **forma extrema de focalización interna** la utilización del ***monólogo interior*** (también llamado flujo de conciencia o discurso inmediato). Este concepto apunta a un tipo de discurso que puede ser interior o enunciado en voz alta, que el personaje emite independientemente del narrador. Se le puede definir como un flujo continuo de pensamientos del personaje: los pensamientos son expresados en el orden en que van surgiendo y pueden no tener un encadenamiento lógico. Se representan así, con gran inmediatez, los contenidos de conciencia del personaje. De este modo, se busca representar el modo en que percibimos la realidad y el curso real del pensamiento, generando un estilo disperso, fragmentario. Este recurso literario comienza a cobrar protagonismo en el siglo XX con narradores como James Joyce y Virginia Woolf, de la mano de las vanguardias y la concepción de sujeto que—desde el psicoanálisis, el irracionalismo filosófico y el marxismo—ya no se define por su racionalidad y unidad, sino por su relación con el inconsciente, el poder o las fuerzas sociales, y en este sentido se muestra fragmentario, disperso.

La alteración sintáctica, su falta de lógica y coherencia, diferencian al monólogo interior o flujo de conciencia del *soliloquio* o *monólogo citado*, que puede encontrarse tanto en la narrativa como en el teatro, y que siempre se trata de un discurso dirigido a un público, aunque éste sea hipotético, y por esto mismo que debe tratarse de un texto más coherente o hilvanado.

El ejemplo clásico del flujo de conciencia se encuentra en el famoso monólogo de Molly en el *Ulises* de Joyce, del que presentamos un fragmento:

*Sí porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs Riordan que él creía que la tenía enchochada y no nos dejó ni un céntimo todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse cuatro peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y el fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña le disgustaban los bañadores y los escotes por supuesto nadie quería verla con ellos supongo que era piadosa porque no había hombre que se fijara en ella dos veces espero que nunca me parezca a ella...*

James Joyce,Ulises

3) La ***focalización externa***, por último, es aquella en la que el narrador opera como un testigo imparcial, sin adentrarse en conciencia alguna: no se presenta el mundo interior de los personajes sino que se ponen de manifiesto los hechos observables. El narrador presenta la historia fuera de todo personaje, sin poder dar cuenta de los pensamientos, pasiones, sentimientos que impulsaron las acciones.

**RESUMEN DE LAS FOCALIZACIONES**

**Focalización externa**

El narrador no se interna en la conciencia de los personajes, sólo plantea hechos objetivos.

**Focalización interna**

**-- fija**

El narrador presenta el mundo desde la conciencia de uno de los personajes: el lector sabrá lo que ese personaje sepa.

**--múltiple**

El narrador presenta el mundo desde la conciencia de varios personajes, abordándolos uno a uno.

**Focalización cero**

El relato no es focalizado. Se le vincula con las narrativas omniscientes, en que el narrador dispone de toda la información (la omnisciencia total es de espacio, tiempo y psicología de los personajes), por lo cual no requiere situarse en la perspectiva de los personajes.

Se ha dicho que no es lo mismo el ‘perceptor’ que el ‘locutor’. Este último corresponde a la persona gramatical con que es dotado el narrador, que puede ser la primera, segunda o la tercera. Ahora bien, varios teóricos (como Bal, Barthes, Todorov o Genette) niegan la existencia de un narrador impersonal y advierten que en todo relato subyace un ‘yo’ encubierto.

En un relato pueden existir distintos **niveles de narración**, pudiendo situarse el narrador fuera de la historia narrada o, puede delegarse la narración en un personaje. Las llamadas ‘puestas en abismo’ consisten en sucesivas delegaciones de la narración, conformándose un juego de muñecas rusas en que se dan relatos dentro de otros relatos, con diversos narradores.

Queda aún otra distinción útil que hacer en lo tocante al narrador. El crítico Gérard Genette, propone diferenciar las focalizaciones de la ‘distancia’ del narrador con respecto al relato. Con ello alude a que el narrador presenta los pensamientos y diálogos de sus personajes de diversas maneras, pudiendo delegar su voz (estilo directo) o presentarlos por sí mismos (estilo indirecto).

El ***estilo directo***consiste en reproducir directamente las intervenciones (diálogos, pensamientos) de los personajes. Ellas se anuncian a través de los signos de puntuación y en la estructuración de los párrafos, a través de comillas, guiones y otros indicadores. En el ***estilo indirecto*** es el narrador quien presenta, con sus propias palabras, los diálogos y pensamientos de los personajes. Existe otra categoría, que a menudo causa problemas a quienes se dedican a la narratología: el llamado ***estilo indirecto libre***, que consiste, sucintamente, en que el narrador, sin anunciarlo, expresa el contenido de lo que dice un personaje, con el estilo y vocabulario propios de él. Muchas veces es difícil determinar si el discurso corresponde al narrador o al personaje, lo cual ha gatillado las extensas investigaciones.

Hay una cuarta posibilidad, el llamado ***estilo directo libre***, en que el narrador recurre de modo inmediato al modo directo, sin indicaciones verbales. Esta categoría nos parece problemática, por una parte, debido a la cercanía que ofrece con el estilo indirecto libre y, por otra, con el monólogo interior.

**ESTILO DIRECTO**

El narrador cede la palabra a los personajes, que plantean por sí mismos sus pensamientos y sentimientos. El narrador anuncia que hará aquello mediante el uso de dos puntos, comillas, guiones, etc.

*Ejemplo:*

*Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad****.*** “¡Será para un bien eterno!”*,* exclamó *mi padre una tarde, en Pampas, donde estuvimos cercados por el odio.*

*José María Arguedas,* Los ríos profundos

En el caso anterior, el narrador (quien forma parte de la fábula, es un personaje más, esto es, un narrador endógeno, en primera persona) presenta directamente el diálogo con su padre. Para ello utiliza el verbo ‘exclamar’ y las comillas.

**ESTILO INDIRECTO**

El narrador presenta los pensamientos, sentimientos y diálogos de los personajes.

*Un día llegó Salinas con aire entre pícaro y misterioso.* Me dijo que *tenía un gran secreto que confiarme.* Y cuando se franqueó conmigo, fue para *imponerme de que su cuñada, una muchachita muy atrayente, lo tenía en extremo enamorado...*

*Benedicto Chuaqui,* Memorias de un emigrante. Imágenes y confidencias

En el fragmento anterior es el narrador (primera persona, endógeno) quien nos informa lo que expresa el personaje Salinas.

**ESTILO INDIRECTO LIBRE**

El narrador, sin anunciarlo, expresa el contenido de lo que dice o piensa un personaje, con el estilo y vocabulario propios del mismo.

*Quizás adquiría para vender, quizás contrabandeaba como cualquier joven bien nacida de estos tiempos. Pero comenzó a hablar; el contacto con las telas le había curiosamente excitado o estaba ahora tratando de iniciarme. Sus palabras se arroparon en esa entonación pretendidamente sensual de las locutoras radiales de este tiempo. Al servicio de un aviso comercial se enrosca una voz de oro.* La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina y la seda china*. Como recordando de súbito algo olvidado, la dejé.*

*Marta Vergara,* Memorias de una mujer irreverente

Este último caso es el más difícil de asimilar. ¿Quién dice “La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina y la seda china”? La narradora, en primera persona y endógena, refiere su relación con una mujer a la que ha conocido en un viaje y con la que sale a comprar ropa. Describe su manera de hablar, pero no hay signos de puntuación (comillas, guiones) ni verbales (‘dijo’, ‘comentó’, ‘murmuró’), que nos permitan atribuir con certeza la frase al personaje. Aparentemente, por los indicios que se nos dan en el párrafo, es ella quien habla de la ropa de esta manera, generando una reacción negativa en la narradora. Como sigue a un punto seguido, la frase queda ‘suspendida’. Si se quisiera decir lo mismo, en estilo directo, se podría construir de la siguiente forma: ‘—La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina, la seda china— murmuraba mi compañera’. Y, en estilo indirecto: ‘Habló, entonces, de la sugerencia, del vértigo transparente, de la muselina y la seda china’.

El estilo indirecto libre genera un efecto especial. Julio Cortázar recuerda en un ensayo relativo a la construcción de los cuentos, que una crítica consideró que abusaba de la primera persona en un conjunto de narraciones. A él le sorprendió: la mayor parte estaba escrita en tercera persona; dedujo que, probablemente, estaban escritos en una especie de primera persona disfrazada: en varios de sus cuentos, Cortázar utiliza el estilo indirecto libre.

**LECTURAS**

El siguiente fragmento encabeza el texto *El padre mío*, que encuentra su origen en el trabajo que hicieron Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, en torno a la ciudad y sus márgenes. Hacia 1983, Eltit se encontró con un hombre enjuto y de “físico estragado”, habitante de un sitio eriazo en Conchalí, cuya mente, “detenida en un punto único”, el terror frente a un poder omnipresente, dará origen a un discurso enloquecido. La escritora lo recogió en grabaciones realizadas en 1983, 1984 y 1985. Al respecto, en la misma obra aludida ella recuerda: “Evoqué la angustia del monólogo interior literario, esa prisa y profundidad por hablar la verdad ‘verdadera’ del personaje escudado tras el simulacro formal de reproducir el pensamiento”.

*Voy a dar las órdenes en el país. Porque yo no tengo compromisos con ellos ni con el rey Jorge, que está últimamente dando las órdenes, que posee ese rango. El Padre Mío da las órdenes ilegales en el país. Hace muchos años que subsiste de ingresos bancarios ilegales, del dinero que le pertenece a la concesión del personal de la Administración. Él es cómplice con el Padre Mío en estos asuntos. Yo les quiero hacer un servicio a ustedes por las ventas de sus derechos. Porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos y esas garantías, no el Padre Mío ni el señor Colvin que es el señor Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones; por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío. El canto hay que superarlo, él es Argentino Ledesma, yo soy el que lo superé a él como cantor. A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos...*

*Diamela Eltit,* El padre mío

A continuación, un fragmento de *Una mirada atrás. Autobiografía* (1934), de la escritora norteamericana Edith Wharton (1862-1937).

*Era un luminoso día de mediados de invierno, en Nueva York. La niña pequeña que con el tiempo se convertiría en mi persona, pero que todavía no era ni yo ni nadie en particular, sino meramente una pequeña porción tierna y anónima de humanidad; aquella niña, que llevaba mi nombre, iba de paseo con su padre. El episodio es literalmente la primera cosa que recuerdo sobre ella, y en consecuencia fecho en aquel día el nacimiento de su identidad.*

*Le habían puesto su abrigo más cálido y encasquetado un gorro nuevo y muy bonito, que ella inspeccionó en el espejo con satisfacción considerable. El gorro (hoy puedo verlo aún) era de satén blanco, adornado con un diseño rosa y verde de terciopelo en relieve. Se cerraba con ajustados pliegues, mediante un bavolet en el cuello para protegerse del frío, y tenía gruesos fruncidos de sedosa blonda debajo del borde delantero. Como el aire muy frío, un velo de gasa de la más fina lana blanca de Shetland envolvía el gorro y colgaba sobre las redondas y rojas mejillas de su portadora como las filigranas de papel blanco cuelgan sobre los corazones de San Valentín. Blancos mitones de lana abrigaban las manos de la niña. Una de aquellas manos se había refugiado en el grande y seguro hueco de la mano desnuda de su padre; su alto y guapo padre, quien tenía tan caliente la sangre que siempre, incluso en los días más fríos, salía de casa sin guantes, y cuya cabeza, de cutis rubicundo y ojos intensamente azules, estaba tan lejos allá arriba que cuando ella caminaba a su lado se encontraba demasiado próxima para verle la cara. Ir de paseo con su padre era siempre un acontecimiento en la vida de la niña, y hoy lo era de manera particular porque llevaba puesto su nuevo gorro de invierno, que era tan bonito (y le sentaba tan bien) que por primera vez tomaba ella conciencia de la importancia del vestir, y de sí misma como sujeto de adorno; por lo cual puedo situar en aquella hora el nacimiento de mi yo consciente y femenino en el impreciso espíritu de aquella niña pequeña.* 107

*Edith Wharton,* Una mirada atrás. Autobiografía *(13-14)*