

UN CONSTRUCTO: EL NARRATARIO

Alicia Perdomo H.

Universidad de Nueva York

RESUMEN

Este artículo forma parte de una investigación titulada El narrador finisecular: hacia una morfología de la perversión. Nuestra teoría plantea y examina el perfil arquitectónico del narrador y del narratario y demuestra su existencia dentro de la narrativa latinoamericana finisecular del siglo XX. En esta narrativa, el narrador y el narratario adquieren conciencia de su condición ficticia y se desplazan por escenarios tridimensionales adquiriendo propiedades fractales, catóptricas y holográficas.

El narratario es un complejo constructo que no siempre está presente en las obras, ha sido estudiado por muchos investigadores, ampliamente adjetivado y estrechamente relacionado con el narrador. Sin embargo, el narratario aparece ocasionalmente en diferentes épocas. Ello es sumamente curioso, porque, en tales casos, funciona como una voz colectiva que desjerarquiza la autoría del narrador y que se transforma incesantemente ya sea en narrador, en personaje y, a veces, en lector.

Palabras clave: narratario, narratología, narrador, fractal, literatura latinoamericana contemporánea

ABSTRACT

This article is part of a research project entitled The end of the century narrator: towards a morphology of perversion. Our theory states and examines the architectural profile of the narrator and the listener and proves their existence within the Latin American narrative of the end of the twentieth century. Within this narrative, the narrator

and the listener become conscious of its fictional condition and go through tridimensional scenes acquiring fractal, and hologram related properties.

The listener is a complex being that is not always present in the books, it has been studied by many researchers, widely described and closely related to the narrator. However, the listener appears occasionally in different epochs. This is extremely curious, because, in such cases, it works as a collective voice that disqualifies the narrator's authoring and that is transformed incessantly either in a narrator, a character or, sometimes, in a reader.

Key words: listener, narratology, narrator, fractal, contemporary Latin American literature.

*El narrador literario puede inventar ese interlocutor
que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más
serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir:
inventar con las palabras que dice; y del mismo golpe,
los oídos que tendrán que oírlas.
Carmen Martín-Gaité*

La distribución de los episodios a lo largo de la intriga, el equilibrio entre las escenas, la recurrencia, la alternancia y la exposición de motivos no son los únicos elementos estructuradores de una obra. Hay que destacar la doble relación implícita o explícita que se establece entre el autor y el lector y entre un narrador y un narratario — cuando esté presente en el juego narrativo— sea éste designado o tan sólo sobreentendido. La mayoría de los especialistas que se han dedicado al problema del narratario, han visto en éste una figura con función lectora. Aceptar esta función, implica de antemano que este constructo es creado a semejanza del lector. De ser así, su presencia estaría garantizada en todas las obras donde existe un narrador. No es así. Pero, comencemos revisando algunas líneas teóricas para in-

tentar establecer la historiografía de este constructo de difícil aprehensión.

Prince es el teórico que establece una distinción muy clara entre lector real y narratario y demuestra el valor de un análisis narratológico basado sólo en la acotación de las señales (trazos y/o huellas) del narratario: el estudio de una obra narrativa considerada como acto de comunicación, como una serie de señales dirigidas a un narratario e interpretada en función de él, de sus relaciones con el narrador, los personajes u otros narratarios, en función, así mismo, *de las distancias más o menos grandes que le separan de los lectores y que puede desembocar en una más exacta caracterización de la narración* al permitir sacar a la luz los engranajes de su funcionamiento. Según Prince, no deben confundirse narratario, lector virtual, ficticio, real o ideal. Para él, el narratario es el *destinatario* de la narración efectuada por el narrador:

En lugar de disimular su presencia en la narración, el narrador puede optar por dar énfasis al acto de narrar a base de dirigirse a su narratario (ya sea para influir en él, ya sea para verificar la solidez del contacto), valorando el grado de veracidad de su narración y dando fe de él, o, incluso subrayando los problemas de organización de lo narrado. Corresponde a un “proyecto” determinado la elección por parte del autor entre disimular su presencia detrás de un **él** impersonal, un **yo** que monologa o un **tú** misterioso, y establecer un intermediario visible entre **él** y su creación: el pacto narrativo es el fundamento, explícito o no, del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre autor y lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra. (*Bourneuf y Ouellet, 1975:95*).

El espacio del narratario se hace indispensable dentro del estudio del narrador y del narrador holográfico, concretamente. Para comprobar la ausencia o la presencia del narratario, según Chatman (1990)

y Prada Oropeza (1989), es menester tomar en consideración *su función receptora: él es el interlocutor del narrador*. Aunque ambos consideran que el narratario siempre aparece en las obras, nosotros creemos que dicha presencia es opcional (puede estar o no en alguna pieza narrativa) y que no siempre la función del narratario es la de receptor.

Hay, según Greimas (en Chatman, 1990), dos niveles discursivos autónomos (aunque sabemos que se trata de una desviación), pero esos niveles responden al del discurso (enunciación) y al narrativo (enunciado). Hay una interrelación particular entre el enunciado y los elementos discursivos y esos son, según Prada Oropeza, interrelativos: narrador-narratario. *Su función sólo se establece en una relación con el enunciado (suponen la función comunicativa de éste)*. Por lo tanto, su estudio se hace desde el enunciado (*o en el discurso en cuanto enunciación como organización superior del enunciado*). No sólo corresponde a la suma de los enunciados, *sino que textualiza (marca) o signa la huella (Derrida) en sus relaciones y establece correspondencias entre sus elementos* (Peretti, 1989:34). Por eso, narrador y narratario se ubican en los márgenes internos del discurso porque éste manipula (textualiza) sus relaciones correspondientes al nivel pragmático (intercambio y tránsito de enunciados en un acto de enunciación). La huella¹ es como el narrador y el narratario holográfico: el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que a su vez se disloca. En estas condiciones, la matriz de la huella hace imposible que la noción de presencia inmediata funcione como fundamento de la significación. Tomando en cuenta este aspecto, creemos que el narratario ha sido concebido, en tanto que función, como un *clon* del lector. Pero el narratario, para nosotros, opera dentro del concepto *différence* derridiano. Esto es: remite a movimiento y difiere por demora, reenvío, prórroga y desvío. Su presencia es anunciada o deseada en su representación, en su huella.

1 Es pertinente un comentario con respecto a la huella signada que, para Derrida es no sólo la desaparición del origen, quiere decir que el origen ni siquiera ha desaparecido, nunca ha quedado constituido. *La huella es el origen del origen. La huella, sencilla o complejamente, es la huella de la huella, la huella del borrarse de la huella. No puede definirse ni en términos de presencia ni de ausencia* (Ibidem:34)

Para llegar al narratario, después de interrogar al texto, hay que recurrir a una estrategia que implica un determinado trabajo de lectura. Si sabemos de presencias y de ausencias ficcionales, se supone que existe una figura ficticia, resuelta en un *constructo* que se descubre, que se muestra y que deja un rastro que desnuda su aparición.

El narratario y sus conceptos

Una de las características de una estructura que se autodevora es la infinita repetición.

K. Hayles

Nos parece necesario transitar por el itinerario crítico y ver cómo algunos teóricos han conceptualizado al narratario. Según Chatman, el narratario es el interlocutor del narrador no representado y representado, respectivamente. Es Gerald Prince (1982) quien ha empezado a dar respuesta a la existencia de este constructo ficcional (quién es, cómo se identifica y qué tareas narrativas realiza). Según él, hay tres clases de signos de la narración (del acto de narrar): devienen de los signos del narrador, del narratario y del acto de narración y éstos difieren de los signos de lo narrado (personaje, tiempo, espacio). Recordemos que signo es, a la vez, marca presente (en el significante) y ausente (en el significado), dicotomía que se expresa y se establece en el relato literario metafóricamente (a las cuales alude Hayles (1993) como metáforas autorreflexivas). El narrador y el narratario pueden manifestar (marcar) o no su presencia: dirigirse explícitamente o no a un narratario; focalizar un evento desde afuera (focalización externa); manifestar un cierto tipo de saber (total o parcial) sobre el material que se narra. Según Prada Oropeza, hay relaciones entre el sujeto del enunciado y el narratario del nivel de enunciación. Algunos géneros explican y explicitan pronominalmente a su narratario sin que ello implique que no lo marquen a través de la naturaleza pragmática del discurso. En el caso de los diarios, el narratario de este narrador deviene *self* (él mismo) y a nivel del enunciado éste es el sujeto de las acciones. Ese mecanismo se resuelve como reflexivo.

También puede verse este sincretismo: autor del enunciado-emisor de la enunciación (caso del estilo indirecto libre) Para Prince:

El narrador puede aparentemente dirigirse el relato a sí mismo (...) Puede dirigirla a un receptor o receptores representados como personajes (...) El receptor-personaje puede ser un oyente (...) o un lector (...); él mismo puede tener un papel importante en los sucesos que le son narrados (...) o, por el contrario, no tener nada que ver (...) puede ser influenciado por lo que lee o escucha. (...) pero igualmente puede no serlo. A veces el narrador puede tener a un receptor en mente, luego a otro y luego a otro más (...) A veces su narración puede estar destinada a un receptor y caer en manos de otro (...) Muchas veces, el narrador dirige su relato a un receptor que no está representado como personaje, un potencial receptor real (...) se puede referir a este receptor directamente o no; puede ser un oyente (narrativa oral) o un lector (narrativa escrita); y así sucesivamente (*Prince, 1975:117-122*).

Chatman reconoce pocos desacuerdos con la postura de Prince:

Mis desacuerdos son mínimos, pero quizás debieran mencionarse. Prince tiende a multiplicar las entidades discursivas más allá de las necesidades de la situación. Sugiere que existe no sólo un 'lecteur réel' y un 'lecteur virtuel' (nuestro lector implícito), sino también un 'lecteur idéal' aquel que entendería perfectamente y daría su aprobación sin reservas a la más mínima palabra (del autor) a la más sutil de sus intenciones. Me parece que estas cualidades ya están contenidas en el lector virtual o implícito: al menos no veo por qué no hablan de estarlo. Qué ventaja teórica hay en presuponer un intermediario, un lector manqué que no entiende perfectamente ni da su aprobación a las palabras e intenciones del narrador (...)

Tampoco veo la necesidad de otra entidad que él planea, «el narratorio grado cero» —que sólo conoce las denotaciones, no las connotaciones de las palabras— (*Chatman, 1990:272-273*).

Para Chatman, cuyas palabras transcribimos libremente, el narrador y el narratorio tienen una relación simbiótica y de dependencia. Es importante que el narrador marque o no al narratorio. A partir de esto hay dos tipos de discurso narrativo: a) con narratorio no marcado (si el narrador no explicita el destinatario, tenemos un narratorio implícito) y, b) con narratorio marcado o explícito pues el narrador señala, mediante un embrague (*shifters*, dípticos) algunas expresiones cuyo referente no puede determinarse sino en relación con los interlocutores y hay, además, una cierta configuración de hacia quién se dirige.

Prada Oropeza cree, sin embargo, que un narrador explícito y un narratorio explícito son sujetos de una subclase de enunciados: *representan la enunciación enunciada y por ello se diferencian de los implícitos*. Todo narrador y narratorio explícito suponen un narrador y un narratorio implícito con los que no se confunden. Pero esta fórmula propuesta por Prada Oropeza no puede ser invertida-convertida. Si bien puede haber narración sin sujeto (narrador-narratorio), cuando el narratorio se halla representado en el enunciado por un yo o un tú, no se debe identificar total y exhaustivamente con el narrador o con el narratorio implícito. Esta indicación permite distinguir entre varios narratorios explícitos (marcados) y el narratorio implícito que decodifica incluso esas voces y le concede sentido a lo largo del recorrido discursivo. Esto suele ocurrir en novelas como *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli, *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos, *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig y *Rosaura a las diez* de Marco Denevi. En el caso de la novela de Donoso, hay un narrador múltiple y los narratorios se multiplican *ad infinitum*.

El narratario explícito *cubierto a nivel significativa como un elemento figurativo*, suele jugar el papel de un código específico o especificante de ciertos géneros o tipos discursivos (como el epistolar). Ese narratario explícito se subdivide en narratario extradiegético (sólo escucha) e intradiegético (involucrado en el nivel diegético como sujeto real de las acciones). El narratario extradiegético, a su vez, se divide en un narratario alocutario (narratario destinatario) donde el emisor explícito (actor real) quiere manipular su interpretación hacia un determinado juicio de valor. El narratario implícito descodifica el discurso *reinterpretando a su vez la imagen que del narratario explícito le entrega la narración*. El narratario-alocutario *se configura dentro del discurso y, además, incide en la narración contada*.

Los narratarios explícitos se agrupan en dos subclases: extradiegéticos (no involucrados directamente en la diégesis: el que sólo escucha; el testigo) e intradiegético (involucrado en el nivel diegético como sujeto real o virtual de acciones). Prada Oropeza dice que el primero podemos dividirlo, a su vez, en narratario-alocutario (narratario-destinatario en el sentido fuerte del término) y en narratario-retórico. El narratario-alocutario correspondería al receptor (de nuevo) en quien el emisor explícito (revestido obviamente por la figura de un actor, según Prada Oropeza, pero puede estar bajo cualquier otra figura, pues no hay ningún impedimento textual para la *metamorfosis*) quiere —mediante su relato— influir decisivamente, manipular su interpretación hacia un determinado juicio de valor o axiológico: es a quien el narrador cuenta la cadena de eventos para influir en su ánimo. El narratario implícito decodifica, por tanto, el discurso, reinterpretando, a su vez la imagen (configuración) que del narratario explícito le entrega la narración: no hay narratario-alocutario que no sea configurado con mayor o menor precisión dentro del mismo discurso, y no tenga una incidencia, más o menos directa en la narración contada: pues si bien permanece al margen de los eventos contados por el narrador explícito, su juicio y su acción podrían tener repercusiones ya sea en la sanción como en el desarrollo futuro

de la diéresis; podrá pasar de sujeto del nivel de la enunciación a sujeto del enunciado. Es decir, convertirse en verdadero actor del relato (Prada Oropeza, 1989:387).

Esa afirmación de Prada Oropeza, que transcribimos con reservas por la confusión textual que lo envuelve, hace coincidir su propuesta con la técnica de la autoincrustación (suerte de *matriuskas* que nacen de una matriz ficcional propuesta por Chatman). Allí, en el núcleo ficticio, narradores y narratarios intercalan su función, como ocurre en *Las mil y una noches*. Aparentemente, una historia enmarcada *facilita el intercambio del narrador por el de narratarios* y viceversa (siempre y cuando veamos al narratario como receptor de una narración).

El narratario alocutario es el elemento que, a pesar de encontrarse fuera de la diégesis central, y muchas veces única del relato, determina la selección —hecha por el narratario explícito— *de las figuras lexemáticas de las aspectualizaciones de los recorridos narrativos* (selección de las acciones para decirlas o callarlas, pues su función interpretativa juega un papel decisivo —para el narrador explícito en el nivel cognitivo tematizado por el relato: el juicio o sanción sobre la «verdad» de lo contado. Sanción que puede desencadenar, a su vez, un programa narrativo nuevo: el actor (que pudiera coincidir, en un sincretismo en el ámbito discursivo, con el narrador explícito) podrá sufrir las consecuencias (Ibidem: 390).

En el caso del narratario retórico, es decir, cuando se explicita la presencia de un narratario figurativizado por el lector virtual, se confiere a estos discursos *la isotopía de /confesión/*: *desde una situación ya superada cualitativamente*: aquí, el narrador-personaje cuenta su vida a su narratario que *sólo puede 'escuchar' su relato y tomarlo a su cuenta y provecho*. Los relatos de Manuel Puig, *Bar de solteras* y *Sadomasoch blues* y el libro de poemas de Dinapiera Di Donato, *Desventuras del ocio*, concentran esta fórmula.

Cuando se evoca la presencia de un narratario surge una pregunta acerca de la posibilidad de distinguir al narrador representado del no representado. Prince asegura que ello es factible. Él *contrasta aquellas narraciones que no contienen ninguna referencia a un narratario con aquellas que, por el contrario, lo definen como un individuo específico* (en Chatman, 1990:273). Por otra parte, Chatman cree reconocer una dicotomía básica entre los narratarios intradieгéticos (los que están en una historia enmarcada) y los extradieгéticos (los que están fuera de una historia, son exteriores a ellas).

Chatman supone que la mención explícita de los narratarios es comparable con la de los narradores. Apreciación, sin duda, arriesgada y tajante. Para él, *se puede hacer referencia al narratario simplemente con el pronombre de segunda persona, lo mismo que el narrador se refiere a sí mismo con el de primera, o se le puede aplicar algún epíteto familiar; su autor evoca fácilmente al correspondiente mi (o) querido lector. El uso de la primera persona es mucho más complejo.* (Ibidem: 275) Según este crítico, el nosotros es más complejo, pues encierra más opciones y más confusiones:

Puede referirse al narrador “como realeza”, o puede significar exclusivamente ‘usted, el narratario’ y ‘yo, el narrador’; o de manera inclusiva «no sólo nosotros dos, sino también todas las otras personas del mundo de la misma opinión (es decir, ‘razonables’)» (Ibidem:278)

La referencia al narratario por implicación es más delicada. Chatman explicita que *cualquier parte del texto narrativo que no sea estrictamente diálogo o una simple relación de acciones, y especialmente aquellas que parecen estar explicando algo, realiza esta función* (Ídem). Pero el punto clave es conocer las funciones del narratario. Chatman no escatima al asignarle funciones a esta figura, pero evade cualquier definición, porque el constructo no está bien delimitado para él, salvo por lo utilitario que resulta. Por otra parte, el especialista no se detiene en explicar la relación que se desata entre

narrador, narratario y mundo ficcional, ni razona por qué el narrador media entre el narratario y el mundo de la obra, en particular sus personajes. Sin embargo, propone dos niveles básicos de distancia entre el narrador: el narratario y el personaje. Se acoge al «cercano» y al «alejado». El narrador y el narratario pueden estar cercanos el uno del otro, pero alejados del personaje. Preguntamos: ¿acaso es imposible que se den situaciones de cercanía o de lejanía, simulación y transferencia entre esas tres unidades ficcionales? No lo parece, pues las opciones que ofrece la narrativa son múltiples. Las opciones son éstas: a) el narrador puede estar alejado y ha puesto al narratario y al personaje en estrecho contacto; b) el narrador y el personaje están cercanos y alejados del narratario (como sucede en la narración en primera persona no fidedigna o ingenua); c) los tres están alejados (un narrador distante habla de personajes distantes).

Ricardo Gullón (1983), apoyándose en William Ray, repite casi lo mismo sólo que evita las clasificaciones. En este caso, el narratario es el colaborador, compañero de jornada y, sobre todo, testigo de la creación autorial. Excesivo, escribe sin ambages que en el discurso textual, *esta figura sirve de freno, recordándole al autor los límites genéricos y obligándole a cortar vuelos a la imaginación, pues impone unos límites verosímiles al texto, aunque sólo sea por la gramaticalidad del mismo.* (Gullón, 1983:64). Asignarle esta función al narratario es una propuesta arriesgada porque este constructo no puede establecer límites verosímiles ni genéricos y menos aún, puede controlarle *los vuelos de la imaginación* al autor real. Sin duda, Gullón también vierte sus gotas en la construcción de la leyenda del narratario. Curiosamente, Prada Oropeza dice casi lo mismo respecto a la relación que hay entre narratarios y géneros: *el sincretismo que pudiera establecerse entre el actor (sujeto) del enunciado y el narratario del nivel de la enunciación puede presentarnos dos casos muy interesantes:*

Hay géneros que rara vez explican pronominalmente a su narratario, sin que ello quiera decir que no lo ‘mar-

quen' de otro modo; es decir, por la naturaleza pragmática misma del discurso: el diario íntimo es un discurso de esa índole, pues al 'escribir' un diario íntimo el narrador 'se' cuenta a sí mismo su historia día por día: puntualmente: consigna los eventos por él vividos para ser leídos por él mismo: en otras palabras, el narratorio de este narrador es él mismo, el cual a su vez, en el nivel del enunciado, es el sujeto de las acciones (*Prada Oropeza, 1989:393.*)

Gullón culmina su trabajo especificando que para él, *el narratorio es la figura en el espejo que asiente o disiente con la creación autorial* en el mismo momento de su concepción y coincide con Prada Oropeza en que el narrador *no puede ser abstraído de su relación con el narratorio puesto que ésta también lo configura*. Para estos críticos, la pareja narrador-narratorio está construida sobre una base espejeante y proyectiva.

Según Prada Oropeza, el narratorio es un elemento correlativo —en el proceso de 'comunicación' narrativa manifestado por el discurso— del narrador. El narratorio *corresponde a la función 'lectora' o decodificadora que participa en la instauración del discurso narrativo* (Prada Oropeza, 1989:382-383). Este crítico, quien confunde los límites y el concepto de la dimensión diegética, anota que *así como un discurso narrativo es impensable sin la función que lo organiza en su dimensión diegética, tampoco es pensable sin la función correspondiente de aceptación (en el sentido de participación en la semiosis) de un sujeto receptor, decodificador de las figuras (y sus recorridos) codificadas por el narrador* (Ibidem: 383). Así, narrador y narratorio son funciones jerárquicamente subordinadas al autor y al lector implícito, aunque eso no es cierto por las ecuaciones que se resuelven en la red textual en la que habitan estos constructos. Sorensen (1989), por su parte, insiste en la asociación del narratorio con el lector, aunque aclara que el narratorio no debe confundirse ni con el lector real (quien, por cierto, no es ficticio, como ella escribe)

ni con el lector virtual y, por otro lado, el narratario tiene una presencia opcional en el texto y no puede ser visto como una función presupuesta en todo texto:

El narratario corresponde al narrador, pero se ubica en el polo de la descodificación; así como el narrador se diferencia del autor real y del autor implícito, el narratario se constituye conceptualmente como una entidad que no debe confundirse ni con el lector real (ya que es ficticio, o es una función) ni con el lector virtual o implícito, que es la imagen del lector en función de la cual se ha codificado el texto, ni con el lector ideal dotado de la máxima competencia que un determinado texto pueda exigir. Es una función presupuesta en todo texto aunque su presencia pueda no estar marcada (*en Prada Oropeza, 1989:384*).

Prince (1982) cree que sí hay al menos un narrador en una narración, *tiene que haber un narratario que puede o no ser explícitamente designado por un tú en algunas narraciones en las cuales no lo es*. Por eso, el *tú* pudiera omitirse sin dejar ninguna huella excepto en la narrativa misma. Prada Oropeza, en cambio, reconoce su afiliación a la postura de Greimas y se divorcia del nosotros de Prince (nosotros que engloba al narrador y al narratario) Posteriormente, se lanza en un intento de tipologizar homologando las funciones del narratario a la del narrador:

La gran subdivisión que, como en el caso del narrador, atañe a todo relato posible es la del narratario implícito (no marcado) y la de narratario explícito (marcado: pronombre de segunda persona, invocación) (...) el narratario explícito es un narratario recubierto a nivel signifiante como un elemento «figurativo» y no es una función de la semiosis narrativa que, conjuntamente con el narrador implícito, constituye el sujeto de la narra-

ción contada. El narratario explícito muchas veces juega el papel de un código específico o especificante de ciertos géneros o tipos discursivos (epistolar, romántico, etc.) (*Ibidem*:386).

Después de desplazarnos por el correspondiente itinerario crítico que rastrea la construcción del narratario, nos proponemos desarrollar que éste, siendo una presencia textual opcional, es una herramienta creada por algunos teóricos que no suelen aprehender esta figura, por ser justamente algo próximo a una huella que persigue el narrador. El narratario, entonces, es el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro. Funciona por fricción; es decir, en la fricción que se produce entre el narrador y el narratario (fricción de las alteridades). Desde allí surge un sentido o varios sentidos posibles y esto conduce a la transformación textual. El narratario es tangible en la autorrepresentación, aunque siempre funciona intratextualmente. Si bien este esquema no sufre mayores variaciones, la presencia de un narrador holográfico modificará sustancialmente la presencia del narratario. Nos seduce la idea de ver al narratario como una prótesis catóptrica y por ello hacemos nuestras algunas reflexiones de Umberto Eco (1988:15) en torno a este tema.

Resulta curioso que se haya elaborado una especie de prótesis (¿Puede el narratario ser una prótesis?) con una doble cualidad: *la de ser intrusiva y extensiva*. Prótesis que extiende la acción del narrador, pero *puede tener funciones magnificantes, correctoras y reductoras* (el narratario puede extender el radio de acción del narrador, pero no puede ser el narrador a menos que se le ceda este papel). Captura ciertos estímulos y si un fragmento narrativo-explicativo presupone a alguien que explica, también presupone al que se le está explicando. Esos fragmentos benefician al potencial narratario, tal cual aparece en *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig, o en *Ceremonia secreta* de Denevi.

En una novela autorreflexiva, la intrusividad y extensividad nos permiten captar mejor el mundo ficcional. El narratario, además de ser una prótesis es un canal, porque favorece el paso de información, y como canal es sintomático: cuando funciona, revela la existencia de una fuente emisora de señales. En este sentido, cuando aparece el narratario, el lector sabe, en primer lugar, que existe y, en segundo lugar, que quiere decir o hacer algo. El estado de actividad del narratario (como canal) *se hace síntoma de su eficacia y de la existencia de una fuente informativa* (probablemente autorreflexiva), pero esto tiene que ver con el uso sistemático y sintomático que se hace, o que se puede hacer del canal (del narratario) y no de y sobre la imagen que de él se propone. Por eso, el intento de definir y establecer tipologías puede ser peligroso: el narratario provoca engaños perceptivos como todas las prótesis. Puede ser visto como un receptor del narrador porque posee casi todas las propiedades de éste y porque, además, es un *constructo* definido a partir de su imagen, aunque exhiba caracteres particulares e individuales. A ratos, el narratario pareciera que roba la función al narrador. Por eso está construido sobre una regla proyectiva según los críticos: a la imagen del narrador se proyecta la del narratario.

Los movimientos del narratario nos introducen en otros juegos: a) él puede multiplicarse. El narrador múltiple acoge la presencia de varios narratarios y ello es una multiplicación hasta el infinito; b) el lector lo puede reconocer como reflejo; c) una combinación de narratarios puede crear muchas imágenes; d) el lector, quien conoce la naturaleza del juego del narratario, goza estéticamente de esa manipulación y percibe mejor la puesta en escena, porque ésta está destinada a la percepción estética de las posibilidades de la prótesis (narratario). Si la novela es autorreflexiva, esta manipulación será más obvia; e) el lector focaliza su atención, no sólo sobre la historia que le cuentan, sino también en la manera como están dispuestos los recursos del narratario; f) el funcionamiento del narratario tiene mucho que ver con el del lector, pues hay campos de resonancias intertextuales que afectan la significación.

El narratario, estudiado autónomamente, puede concentrar entropía (mucha información); establecer simetrías (sobre todo las recursivas: fractales) y asimetrías; puede ser predecible o impredecible y, a veces, hace que el sistema ficcional se reorganice (siempre hacia niveles más complejos) como pasa en *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig.

¿Qué hay en el narratario? Hay un excedente de significado en su figura y en el rastro que él deja a lo largo del texto. Hay relativismo y complejidad. Aparentemente, su presencia está constituida por la presencia del narrador, pero allí hay brechas, agujeros y vacíos. El rastro que deje el narratario deriva tanto de lo que él dice y hace como de lo que deja de decir y hacer. Allí hay una compleja dinámica entre revelación y ocultamiento. Suponemos que los críticos pensaron en presencias ausentes y se decidieron a construir al narratario: visto así, el narrador construiría un reflejo funcional que es el narratario y así se crea: proyectándose.

Los sistemas ficcionales son estructuras auto-organizativas que comunican sus elementos de una manera muy particular. El narratario es una forma previamente codificada dentro de la información que el sistema ficcional produce y procesa, pero esto no es garantía de que esté siempre presente, como señalábamos con anterioridad. El narratario, cuando está en el texto, presenta tres facetas-movimientos: receptivo, inmóvil y activo. Puede estar inmóvil y tornarse receptivo, o puede estar activo y quedarse inmóvil. El movimiento del narratario (o su simulacro de movimiento) aparentemente desata, mientras produce, una fuerza de empuje que genera y propone cambios. Se crea así una circunvolución dentro del espacio de la escritura y se activa una dialéctica que se renueva incesantemente arrancando explicaciones al texto. Este constructo, visto como reflejo especular, asegura que el espacio textual no pueda cerrarse nunca definitivamente...

El narratario y el narrador holográfico

*Lo hemos transgredido todo, incluso los límites
de las escenas y de la verdad.*

Jean Baudrillard

La presencia de un narrador holográfico y de sus simulacros haría mucho más compleja la estructura (en cuanto a morfología y función) del narratario, pues también el tejido textual se enrevesaría porque hay narratarios traicioneros y narratarios cómplices. Una ecuación cíclica resulta representativa para hallarlos: *yo narro, él me narra, yo lo narro a partir de su narración*. Pero si la respuesta nace en una literatura autorreflexiva, notaremos que la estructura interna de la obra remite a algo constatable. Lo *ficticio*, como acto intencional, está en la composición y en el juego con el lenguaje aunque también es cierto que el diálogo narrador-narratario desborda el diálogo personaje-personaje.

Recordemos el juego que se desata entre narradores y narratarios en *Las mil y una noches*. Aparentemente, el narrador alocutario *se encuentra fuera de la diégesis* y determina la selección hecha por el narratario explícito en lo que se refiere a los recorridos narrativos. *Una historia enmarcada facilita el intercambio del narrador por el de narratarios y viceversa*. En ese sentido, para Hayles

Una de las características de una estructura que se autodevora es la infinita repetición (...) Borges señala que dentro de los cuentos de Scherezade está contenido el más peligroso de los cuentos. Ello sucede en la noche 602, cuando la sultana decide contar su propia historia. Podemos imaginarla empezando el relato; pero cuando llega al punto en que resuelve contar su propia historia, se sale del relato original para entrar en una historia interior que vuelve a dar comienzo a la narración. A partir de esta historia interior, en el momento decisivo de la

repetición autorreflexiva, ella se desliza dentro de una historia doblemente interior, y desde allí pasa a otra historia triplemente interior (...) A menos que intervenga una fuerza exterior, la sultana quedará aprisionada en una interminable recurrencia, y cada historia encajará dentro de su predecesora como una infinita serie de cajas chinas. «¿Percibe el lector las ilimitadas posibilidades de esa interpolación, el curioso peligro de que la sultana pueda seguir y de que el sultán, paralizado, permanezca escuchando para siempre el relato trunco de las 1001 Noches, ahora infinito y circular?» pregunta Borges (*Hayles, 1993:180*).

¿Cómo dialoga un narrador holográfico con el narratorio? ¿Este último se transforma frente a la presencia del narrador holográfico? Estas son dos preguntas importantes dentro de este contexto crítico. Al parecer, dentro de la literatura latinoamericana finisecular aparece un narrador holográfico quien suele ser omnidimensional por su desplazamiento y holográfico por su función (una muestra obvia de ello esta en *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli). El narratorio, como prótesis extensiva, suele mimetizarse con este comportamiento y puede mirarse, puede aprehenderse desde arriba, alrededor, directamente, infinito en su capacidad proteica.

El narratorio holográfico —no siempre presente en todas las obras— receptiona y reformula la onda que le proyecta el narrador holográfico en varias escenas narrativas. Marcado también por el holomovimiento, favorece la metamorfosis proteica del narrador. Puede suceder que ese narratorio holográfico adquiera propiedades narcisistas y catóptricas si así se lo permite el texto y su interlocutor. Ocasionalmente, la imagen narcisista del narratorio no sólo viene dada por los personajes o por el narrador, sino porque la obra genera una reproducción especular que se ensimisma, como lo sostiene Gaspar (1996:48) siguiendo la línea de Genette. Se trata, además, de lo que Hutcheon (1984) define como un «narcisismo manifiesto».

En este narcisismo manifiesto se produce un reflejo como el de los espejos en reverso donde el proceso de la lectura se refleja en el de la escritura. Y en este escenario, el narratario hace estragos porque el proceso de la escritura marcha paralelo al de la lectura y las funciones del narratario se hacen más obvias. Aquí, el narratario —y también el lector— tiene que ir elaborando el universo literario que el autor actualiza a través de las palabras en una experiencia narcisista de coparticipación creativa.

Entonces se produce un fenómeno de autorreflexividad porque se focaliza la atención en las formas en las que se utilizan los canales (y el narratario suele ser un canal). En este sentido, es interesante observar cómo la literatura autorreflexiva es una puesta en escena de fenómenos catóptricos en los que se colocan espejos (vistos como elementos ficcionales) en diferentes posiciones durante un juego que crea ilusiones de realidad, mientras hace ‘perder el sentido de las relaciones espaciales y temporales dentro del espacio textual’. Se trata de una manipulación lúdica de los distintos elementos ficcionales. El narratario, conocedor de la naturaleza del juego, se goza estéticamente de la manipulación de la que él mismo forma parte. Esta narrativa narcisista, lúdica, genera las metáforas del espejismo y de lo cambiante. A veces el narratario se desdobra para reflejarse en distintas versiones que conducen a un movimiento de valorización y rechazo, espejismos que terminan resultando en repeticiones de la misma historia. Algunas novelas son representaciones de teatros catóptricos. Pensamos en **Rosaura a las diez** y en **Luna Caliente**, entre varias. En *Ojo de pez* y en *Santo oficio de la memoria*, el espacio textual aparece fragmentado. La anécdota, un pretexto, se repite, pero fracturada, de acuerdo al ángulo de la narración o de la ubicación del narrador (o de los narradores y narratarios) y básicamente, atendiendo al hecho de que el sistema elemental de los teatros catóptricos se desarrolla por multiplicación.

El narratario, en su holomovimiento, horada el espacio ficticio, deja marcas y simulacros que confunden al lector y repite una estruc-

tura autosimilar o fractal (recordemos que los objetos fractales contienen o alojan unas estructuras dentro de otras). Cada estructura menor es como una miniatura, aunque es una versión de la totalidad y los objetos tienden a mostrarnos la misma intensidad de rugosidad a distintos niveles de ampliación. Sin duda, la geometría fractal introduce una serie de formas abstractas que se pueden utilizar para representar una amplia gama de objetos irregulares facilitando una nueva manera de calcular la longitud y de explorar la naturaleza:

El concepto simple de la longitud no sirve para efectuar una medición adecuada del tamaño. Aunque sea razonable pensar que el ancho de una librería es una línea recta y por ese motivo asignarle un solo valor, un litoral fractal no puede considerarse de esta manera; de forma distinta a las curvas de la geometría euclidiana que resultan líneas rectas cuando las aumentamos de tamaño, las ondulaciones de las costas, de las montañas y de las nubes no desaparecen cuando las miramos muy de cerca (*Peterson, 1992:138*).

Según Peterson, la idea fractal puede emplearse para describir las propiedades dinámicas de las estructuras fragmentadas. Así, se puede emplear para estudiar la manera en la que están montados los materiales, la forma en que se rompen o cómo se ramifican. En lo que al texto literario se refiere, el modelo fractal es de una importancia fundamental para acercarse a la estructura de los textos metaficcionales, que al igual que los fractales repiten formas a escalas diferentes. Esta estructura caótica es imposible de analizar en los modelos tradicionales (los que corresponden a la novela decimonónica) porque se escapa a cualquier caracterización: este es el caso del narrador y del narratario holográfico de *Santo oficio de la memoria*, *El obsceno pájaro de la noche*, *El sueño* y de *Ojo de pez* que repiten una estructura fractal en la que narradores y narratarios contienen configuraciones autosemejantes y fragmentarias. Al igual que las curvas fractales que pueden serpentear para encajar en el

vacío existente entre dos dimensiones, este narratario realiza movimientos casi imperceptibles en el espacio textual, en escalas intermedias, lo que imposibilita su ubicación en una escala determinada, porque está a la vez en cada una y en todas las dimensiones.

El narratario, como el narrador holográfico, plural hacia el interior, establece unas redes de funcionamiento múltiples y ninguna tiene prioridad sobre la otra. Ambos arman redes y viven en ellas, mientras registran modelos cada vez más complejos durante su holomovimiento. Pero el narratario tiende a mimetizarse. Cuando las capas de la escritura se revelan, aparece una imagen difusa del narratario y cuando se ilumina el *rol* narrativo con el holomovimiento, desde el mismo u otro ángulo de la ubicación original del narrador, se transforma en una imagen tridimensional, flotando en el espectro detrás del papel donde había estado originalmente.

Como ya se dijo, el narratario almacena información de manera dispersa, aunque concentra altos grados de entropía informativa. Sus recuerdos se almacenan como la información de un holograma. En ese sentido, el tipo holográfico sugiere un modelo novedoso que indica una nueva forma de percibir. Es obvio que resulta difícil focalizar al narratario holográfico porque su desplazamiento y continuas transformaciones distorsionan su presencia ficcional.

El narratario deja una estela y desata (y receptiona) el aspecto tridimensional en el espacio textual. Cuando se muestra y se devela, su voz es múltiple porque la escinde, la disfraza y simula movimientos. Este narratario adquiere, a cada instante, fragmentos aleatorios de información. Concentra entropía y se produce el juego del exceso de significado y, eso, siempre genera tantas interpretaciones que la consecuencia es una sola: la escena textual prepara su gran momento autorreflexivo.

New York, 02/07/2002

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, M. (1970) «*Estructura de la novela actual*». Barcelona: Planeta.
- BARTHES, Roland (1982) «*Introducción al análisis estructural en Comunicaciones*». (*Análisis estructural del relato*). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- _____ (1981). «*Crítica y verdad*». México: Siglo XXI.
- _____ (1983). «*El grado cero de la escritura*». México: Siglo XXI.
- _____ (1981). «*El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura*». Barcelona: Paidós Comunicación.
- BAUDRILLARD, Jean (1987). «*América*». Barcelona: Anagrama.
- _____ (1988) «*El otro por sí mismo*». Barcelona: Anagrama.
- _____ (1989) «*De la seducción*». Madrid: Cátedra.
- BELTRAN ALMERIA, Luis (1992) «*Palabras transparentes*» (*la configuración del discurso del personaje en la novela*). Barcelona: Cátedra.
- BERMAN, Jeffrey (1990) «*Narcissism and the Novel*». New York & London: New York University Press.
- BOURNEUF, Roland y Real OUELLET (1975). «*La novela*». Barcelona: Ariel.
- BREUER, Rolf (1988) «*La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett*». En *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.
- BUSTILLO, Carmen (1995). «*El ente de papel*». Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- _____ (1993). «*Manuel Puig: la ficción como indagación narcisista*». En *Estudios*. Año I, No. 2. Caracas: julio-diciembre.
- _____ (1993b). «*Felisberto Hernández: el ejercicio de la imaginación*». En *Revista Nacional de Cultura*. Año IV, N.291. Caracas: octubre-noviembre- diciembre.
- CHATMAN, Seymour (1990). «*Historia y discurso*» (*La estructura narrativa en la novela y en el cine*) Barcelona: Taurus Humanidades.

- DERRIDA, Jacques (1977). «*Posiciones*». Valencia: Pre-Textos.
- _____ (1967). «*L'écriture et la différence*». París: Seuil.
- DORRA, Raúl. (1986). «*La literatura puesta en juego*». México: Universidad Autónoma de México.
- DUCROT, Oswald y TODOROV T. (1986). «*Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*». México: Siglo XXI Editores.
- ECO, Umberto (1988). «*De los espejos y otros ensayos*». Barcelona: Lumen.
- FRIEDMAN, Norman (1955). «*El punto de vista en la ficción: el desarrollo de un concepto crítico*». En *PMLA*. pp. 1169-1184.
- GASPAR, Catalina (1991). «*La lucidez poética*». Caracas: Fundarte.
- _____ (1996). «*Escritura y metaficción*». Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- GENETTE, Gérard (1989). «*Figuras III*». Barcelona: Lumen.
- _____ (1989b). «*Palimpsestos. La literatura de segundo grado*». Madrid: Taurus.
- _____ (1992). «*Ficción y dicción*». Barcelona: Lumen.
- GUBERN, Román (1996). «*Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*». Barcelona: Anagrama.
- GULLON, Ricardo (1983). «*La novela como acto imaginativo*». Madrid: Taurus.
- HAYLES, Katherine (1993). «*La evolución del caos*». Madrid: Gedisa.
- HUTCHEON, Linda (1984). «*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*». New York and London: Methuen.
- ISER, Wolfgang (1988). «*El acto de leer*». Madrid: Taurus.
- _____ (1988b). «*Estética de la recepción*». Madrid: Taurus.
- _____ (1992). «*The Fictive and the Imaginary*». Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JARA, René y MORENO, Fernando (1972). «*Anatomía de la novela*». Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso.
- KRISTEVA, Julia (1978). «*Semiótica 2*». Madrid: Espiral/ensayo.
- _____ (1981). «*El texto de la novela*». Barcelona: Lumen.

- _____ (1989). «*Poderes de la perversión*». México: Siglo XXI.
- MARTIN-GAITE, Carmen (1973). «*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*». Madrid: Nostromo.
- MARTINEZ BONATI, Félix (1983). «*La estructura de la obra literaria*». Barcelona: Editorial Ariel.
- PERETTI, Cristina de (1989). «*Las barricadas de la desconstrucción*». En *Anthropos*. Barcelona: n. 93. pp. 40-43.
- _____ (1989b). «*Jacques Derrida. Texto y desconstrucción*». Barcelona: Anthropos.
- PETERSON, Ivars (1992). «*El turista matemático*». Madrid: Alianza Editorial.
- POUILLON, Jean (1970) «*Tiempo y novela*». Buenos Aires: Paidós.
- POZUELO I. , José María (1992). «*Teoría del lenguaje literario*». Barcelona: Càtedra.
- PRADA O., Renato y otros (1989). «*La narratología hoy*». Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- PRINCE, Gerald (1982). «*Narratology. The Form and Functioning of Narrative*». Berlín: Mouton Publishers.
- PROMIS, José (1979). «*Notas sobre el narrador, su punto de vista y su perspectiva*». En *Katrina*. Costa Rica: Vol III, (1).
- RHEINGOLD, Howard (1994). «*Realidad Virtual*». Barcelona: Gedisa.
- SORENSEN, Diana (1989). «*Narratorio*». Artículo inédito.
- STAM, Robert (1992). «*Reflexivity in Film and Literature*». New York. Columbia University Press.
- STOICHEFF, Peter (1991). «*El Caos of Metafiction*». En *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- STONEHILL, Brian (1988). «*The Self-Conscious Novel*». Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TACCA, Oscar (1987). «*Las voces de la novela*». Madrid: Taurus.
- TODOROV, T. y DUCROT, Oswald (1977). «*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*». México: Siglo XXI Editores.

- TODOROV, Tzvetan (1982). «*Análisis estructural del relato*». Barcelona: Ediciones Barcelona.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. (1974). «*Punto de vista o perspectiva narrativa. Teorías y conceptos teóricos*». En *Eco*. Bogotá: T:XXVIII/1. Mayo, N° 163.
- WAUGH, Patricia (1990). «*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*». London & New York: Routledge.
- _____ (1992). «*Practising Postmodernism/Reading Modernism*». London- New York-Melbourne-Auckland: Edward Arnold (A division of Hodder-Stoughton).
- WILBER, Ken y otros (1992). «*El paradigma holográfico*». (*Una exploración en las fronteras de la ciencia*). Barcelona: Kairós.