

Punto de vista: el menú completo

por Valerie Vogrin

Cuando analizo alguna de las fotografías que me han tomado a varios metros de distancia, veo una caricatura con unas cejas cómicamente altas y una barbilla torcida. Cuando mi madre me mira, se ve más o menos a sí misma cuando era joven. Cuando mi marido me mira, ve una gran sonrisa, unos ojos brillantes, una mata de pelo alborotado y una historia complicada que dura doce años. Desde un helicóptero de tráfico soy uno de los muchos conductores de juguete que se abren camino por la interestatal 5. Lo que me convierte en graciosa, dolorosa, bella e insignificante a la vez es el punto de vista. El punto de vista (que llamaremos PDV) resulta igual de influyente en los relatos de ficción.

Planteémonos la historia de un trío de amantes. Imagina lo que te parecería esa historia si se presentara desde el punto de vista del marido que se queda en casa con su hijo pequeño el fin de semana de Acción de Gracias mientras la mujer se va a un viaje a la nieve con su amante en Vermont. Y qué te parecería si la misma historia se te presentase desde el punto de vista de la mujer infiel, cuyo marido no le ha hecho el amor ni le ha dirigido una palabra amable en cuatro años, desde que estaba embarazada de seis meses; o desde el punto de vista del propio amante, que acaba de ser expulsado de la facultad de Derecho por no aprobar, está perdido en el mundo y desesperado porque alguien le diga lo que tiene que hacer a continuación. ¿Qué ocurriría si los acontecimientos de esta historia los observara una cuarta parte, como el

hijo pequeño o un detective privado contratado por el marido para espiar a su mujer?

Ahí lo tienes, el punto de vista que elijas para tu historia impactará de manera definitiva en la reacción emocional de tus lectores frente a tus personajes y sus acciones. Tu elección del punto de vista influirá también en otros elementos de tu obra, por ejemplo, en el tono y en el tema. Dependiendo de quién narre la historia sobre el triángulo amoroso, el texto podría ser un relato sobre el arrepentimiento, un relato cruel, cáusticamente divertido, nostálgico o amargo. El tema de la historia podría ser la imposibilidad del matrimonio, la resbaladiza cuesta de la fidelidad, la naturaleza sagrada de las promesas, lo tenue del amor, la ligereza de las mujeres, la perfidia de los hombres, etcétera. Y todo ello dependerá del punto de vista que el escritor elija para su historia. Como ya he dicho, este tema del PDV es bastante poderoso.

El punto de vista es la asignatura que más me gusta enseñar. Me encanta que haya que considerar tantas variables. Pero también soy consciente de que el PDV se basa en un concepto muy básico: las cosas se ven de una manera diferente dependiendo de quién las está mirando y desde qué perspectiva las mire. El punto de vista, al igual que los microscopios y los telescopios, nos puede revelar cosas que de otra manera pasarían desapercibidas. Pero el punto de vista está terriblemente infravalorado porque muchos escritores, tanto con experiencia como sin ella, no le dedican la menor atención. Están equivocados.

En pocas palabras, el PDV trata de los siguientes temas:

- ¿Quién está hablando, el narrador o un personaje?
- ¿De quién son los ojos que están viendo el modo en que los acontecimientos se despliegan en la narración?
- ¿De quién son los pensamientos a los que tienen acceso los lectores?
- ¿Desde qué distancia se están observando los acontecimientos?

Existe una multitud de maneras de manejar estas cuestiones y por eso el PVD es un tema bastante complejo. Es como si acabaras de entrar en un restaurante por primera vez, tuvieras hambre, no estuvieras familiarizado con su cocina y

el camarero te entregara un interminable menú con doce páginas llenas de posibilidades. Para un escritor de ficción novel, la gama de opciones entre las que elegir un punto de vista concreto, podría parecer así de sobrecogedora. En algún lugar de los aperitivos hay una cosa llamada «punto de vista en tercera persona y con visión múltiple». ¿Qué? ¿Y eso viene acompañado de una salsa roja?

Éste es un motivo por el que los escritores se limitan a encogerse de hombros y señalar cualquier cosa en el menú que les resulte familiar. Tal vez fuera más efectivo dedicar algo de tiempo a alguien a quien realmente le preocupen tus intereses, alguien como yo. Así que actuaré como camarera sagaz y experimentada y te acompañaré a lo largo del menú, ayudándote a que tomes decisiones inteligentes.

Primera persona

Una historia narrada desde el PDV de una primera persona normalmente está contada por un personaje del relato y casi siempre por su protagonista. El narrador cuenta la historia de «lo que yo hice». Si se trata de un crimen, el narrador está en la escena del mismo. Cuando se acercan los coches de policía, con las luces que relucen, el narrador quizá esté en medio de un charco de sangre, con una navaja en la mano o mirando desde el asiento trasero de un coche preparado para huir o quizá esté mirando la escena a través de una ventana de un apartamento del segundo piso al otro lado de la calle. El narrador es testigo de la historia, y el lector lo percibe así. Es decir, el lector experimenta el mundo ficticio a través de los ojos, los oídos, la nariz y la piel del narrador.

Vi reír a mi mujer mientras aparcaba el coche. La vi salir y cerrar la puerta. Seguía sonriendo. Qué increíble. Rodeó el coche y fue a la puerta por la que el ciego ya estaba empezando a salir. ¡El ciego, fíjense en esto, llevaba barba crecida! ¡Un ciego con barba! Es demasiado, diría yo.

Tal y como demuestra este ejemplo tomado de «Catedral», el narrador no se limita a observar. Recibimos también su opinión sobre lo que ve.

Observemos ahora cómo nos cuenta, en primera persona, la narradora de la historia de Margaret Atwood *Weight* [Peso] lo que piensa y cómo se siente.

Estoy engordando. No me estoy haciendo más grande, solo más pesada. No se ve en el peso: técnicamente estoy igual. La ropa me sigue cabiendo, por lo que no es cuestión de tamaño, digan lo que digan sobre eso de que la grasa ocupa más espacio que el músculo. La pesadez que siento es la energía que quemo moviéndome de un sitio para otro: por las aceras, escaleras arriba, a lo largo del día. Es la presión sobre mis pies. Es una densidad celular, como si hubiese estado bebiendo metales pesados.

No hay nada que se interponga entre la conciencia de este personaje y el lector.

Cuando escribes en primera persona, lo haces con la voz —las palabras y el tono— del personaje. Los escritores suelen crear voces memorables para sus narradores en primera persona. Aquí tenemos a Richard, el narrador de *Ola de frío* de Thom Jones:

Hijo de perra, hay una ola de frío y yo hago ese numerito en el que dejo todos los grifos abiertos porque mi casa y la mayoría de las casas de la Costa Oeste no son «reales». No tienen ventanas que suben y bajan, ni sótanos (que protejan las tuberías de un modo que estos huecos no pueden) ni aceras en la parte delantera con un agradable par de imponentes robles o una pareja de olmos, como los que tendrá una casa de verdad, una de esas casas antiguas del viejo Medio Oeste. Aquí las ventanas se desplazan de un lado al otro. No hay sótanos. No hay aceras ni árboles auténticos, solo los de hojas perennes, y cuando hace frío y nieva nadie sabe qué hacer.

Jones nos convence de que estamos escuchando la voz de Richard en persona. Tal vez Richard esté sentado a dos banquetas de distancia de nosotros en la taberna local, lo suficientemente cerca como para que todavía podamos oler el güisqui en su aliento.

El narrador en primera persona podría incluso utilizar al lector como confidente, tal vez dirigiéndose a él de forma directa, en ese caso esa primera persona conjugaría los verbos en segunda persona. Elegí hacerlo así en mi relato *Who Can Say Otherwise?* [¿Quién puede decirlo de otra manera?] en el que una adolescente narra la improbable historia de su aventura amorosa con una estrella del rock de mediana edad:

Te lo estoy contando para que lo sepas, porque quiero intentar explicarte cómo es. Verás las fotos en los tabloides y dirás:

—¡Pero si no tiene nada de especial!

Y sobre él, que ahora parece tener una pinta un poco menos disoluta pero que sigue con esa famosa cara demacrada, tal vez preguntes:

—¿Qué le pasa a ese hombre?

Te escribo contra todo eso.

A veces el narrador se dirige a alguien en particular. Un ejemplo es el de Philip Roth en *El mal de Portnoy*. Alexander Portnoy relata su historia a su psicoanalista. El narrador podría contarse su historia a sí mismo en forma de

diario, como ocurre en *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding. *La edad de hierro* de J. M. Coetzee consiste en una única carta de la extensión de un libro escrita por una madre a su hija. Aunque tal vez no sea necesario, quizá te resulte útil imaginar con qué tipo de persona está hablando el narrador a la hora de elegir sus palabras.

La principal ventaja de la primera persona es la intimidad. El escritor puede eliminar casi toda la distancia que existe entre el lector y la historia colocándolo en la piel del narrador. Además, la voz del narrador puede revelar muchas cosas al lector sobre el tipo de persona que es. Cuando oímos hablar a Richard en *Ola de frío* nos hacemos una imagen mental de cómo es. Nos sorprendería que el narrador apareciera calzando mocasines italianos o con un anillo en el meñique.

Pero el PDV en primera persona plantea algunos retos. El escritor está prisionero en la piel del narrador. Lo único con lo que puede trabajar son las observaciones y pensamientos de ese único personaje. No tiene la libertad de vagar a ningún sitio, ni física ni mentalmente, a no ser que el narrador le acompañe.

También está limitado por la inteligencia y el vocabulario del narrador en primera persona. Digamos que tu historia trata sobre una niña de once años que quiere pasar el verano con su madre, una profesora de ballet de Nueva Orleans, a pesar de que su padre, un estresado abogado del Distrito Federal se niega siquiera a plantearse. ¿Será capaz la niña de contar su propia historia? ¿Qué madurez tendrá? ¿Entiende la relación de sus padres divorciados lo suficiente como para dejársela clara al lector? ¿Resultarán sus observaciones lo suficientemente interesantes como para mantener al lector implicado en la historia? Después de todo, algunos niños de once años pueden ser magníficos y entretenidos compañeros para un largo viaje en tren, a la vez que a otros nos gustaría echarlos fuera del vagón en la primera parada.

TU TURNO:

Métete en la piel de alguien. Escribe un pasaje en primera persona desde el PDV de alguien que camina hasta un buzón para enviar una carta difícil en la que, por ejemplo, rompe con alguien, o confiesa algo desagradable... Elige además otro personaje que también camina hasta el buzón para enviar una carta difícil y escribe desde el PDV de ese personaje en primera persona. Esos personajes

pueden ser cualquiera que conozcas pero deberán ser de género diferente y de edades bastante distintas. Recuerda que estás escribiendo en primera persona, por lo que deberías meterte en su piel y decir las cosas como las dirían ellos.

Primera persona: visión múltiple

Por lo general hay un único narrador que utiliza la primera persona pero también pueden haber narradores múltiples. En los cuentos cortos, limitados por su espacio, contar con más de un narrador seguramente afectaría a la capacidad del autor para crear una historia conexas y coherente. Pero un novelista que trabaje con suficiente espacio podría decidir que su historia mejoraría si hubiese más de un testigo describiendo los acontecimientos de su relato.

En la novela *El dulce porvenir*, Russell Banks utiliza cuatro narradores en primera persona para contar una y otra vez la misma historia básica del trágico accidente de un autobús escolar: el conductor, un hombre cuyos dos hijos pequeños mueren en el choque, un abogado neoyorquino especialista en negligencias que quiere ganar un buen montón de dinero a costa de las afligidas familias de las víctimas y una adolescente que nunca volverá a caminar como resultado del accidente. Cada uno de los personajes tiene la oportunidad de contar su propia historia. El libro se divide en discretas secciones en las que cada personaje presenta su versión de la verdad. El lector escucha a Billy Ansel, el joven padre:

Y también estaban quienes querían creer que el accidente realmente no era tal, que de alguna manera había sido provocado y que, por ello, había alguien a quien culpar [...]. Naturalmente, los abogados alimentaban esa necesidad y la nutrían entre personas que deberían haberlo tenido más claro. Nadaron hacia el norte desde Albany y la ciudad de Nueva York como tiburones [...] deslizando sus tarjetas en los bolsillos de las familias de las víctimas que se alejaban del cementerio, y antes de que hubiese transcurrido mucho tiempo, esa parte de la historia ya había comenzado, los pleitos y toda la ira y lo repugnante y la avaricia de que son capaces las personas en sus peores momentos.

El lector podría considerar que el señor Don Mitchell Stephens es un buitres, pero quizá haya algo más en él:

La gente enseguida supone que somos avaros, que es el dinero lo que perseguimos; la gente nos llama cazadores de ambulancias y cosas parecidas, como si fuéramos los proctólogos de la profesión y, sí, es cierto que hay muchos así. Pero la verdad es que los buenos daremos los mismos pasos por un único *shekel* que por un acuerdo valorado en diez millones de dólares. Porque lo que nos guía y nos empuja es la ira.

Pero Nichole Burnell, la niña ahora paralítica, alguien que se supone que tiene motivos razonables para estar enfadada, se lo toma de una manera bien distinta:

No estaba bien —estar viva, tener lo que la gente aseguraba que era por los pelos y entonces salir a contratar un abogado—, no estaba bien [...]. No si era, como decían, realmente afortunada [...]. Sin embargo no había quien detuviera a papá y mamá. Habían tomado la decisión. Ese señor Stephens los había convencido de que iban a recibir un millón de dólares del estado de Nueva York y quizá otro millón de la ciudad de Sam Dent. Papá dijo que todos tienen seguros para este tipo de cosas: no saldrá del bolsillo de nadie; pero, incluso así, me ponía nerviosa.

Banks *obliga* al lector a participar y darle sentido a la historia al verse obligado a descifrar las similitudes y las diferencias que hay entre las versiones. ¿Quién está contando la verdad sobre el accidente? ¿Quién tiene motivos nobles y quién no?

Otra variedad del PDV de narradores múltiples en primera persona es la técnica epistolar: la historia se presenta como una serie de cartas intercambiadas entre los personajes. Aunque esta técnica era más común en los siglos pasados, y aparecía en novelas como *Pamela* y *Las amistades peligrosas*, aún sigue existiendo en la ficción contemporánea. Un ejemplo reciente y muy popular es la trilogía *Griffin & Sabine* de Nick Bantock.

En pocas ocasiones veremos el plural en primera persona como en *Una rosa para Emily* de William Faulkner donde se usa «nosotros» en lugar de «yo», aunque suela ser una persona la que habla en referencia al «nosotros».

Una de las principales virtudes del PDV de visiones múltiples en primera persona es la implicación intelectual del lector. Este PDV no le permite sentarse y dejar que le cuenten qué es lo que debe pensar y sentir. Es el lector

el que debe relacionar las cosas por sí mismo y eso constituye una interesante experiencia de lectura.

Tal vez elijas este punto de vista para tu novela si tus personajes tienen perspectivas muy diferentes y quieres que tus lectores escuchen la voz de cada personaje de manera directa y extraigan sus propias conclusiones. Obviamente, a muchos escritores ni siquiera les resulta fácil crear una voz convincente y poderosa, y menos aún un puñado de ellas. Y es casi seguro que perderás algo del enfoque en primera persona del singular ya que el lector deberá entrar y salir de la piel de cada uno de los personajes.

Primera persona: periférica o narrador testigo

Aunque el narrador en primera persona suele ser el protagonista, puedes decidir que tu narrador en primera persona sea otro de los personajes del relato. Un ejemplo famoso de narrador periférico lo tenemos en *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. La mayor parte de los acontecimientos que describe en la novela el narrador, Nick Carraway, tratan de las desventuras del protagonista, Jay Gatsby. El principal trabajo de Nick consiste en observar y relatar la historia, como hace a continuación:

Y mientras permanecía allí sentado, dándole vueltas al viejo mundo desconocido, pensé en el asombro de Gatsby cuando percibió por primera vez la luz verde al final del muelle de Daisy. Había recorrido mucho camino hasta llegar a este césped azul y sus sueños debían parecer estar tan cerca que resultaría imposible no atraparlos.

El punto de vista periférico resulta efectivo cuando el protagonista del relato no es consciente de sus propias acciones y cuando esa ceguera o sus consecuencias resultan lo suficientemente importantes para afectar a alguien que se encuentra fuera de la acción, como ocurre en *El gran Gatsby*.

Pero este PDV plantea todo un desafío porque el narrador debe referirse al protagonista pero permanecer en la piel de un observador. Nick no es la sombra de Gatsby. A veces se tiene que ir a casa. Y acaba de conocer a Gatsby. Los escritores suelen tener que echar mano de su creatividad para superar un problema como éste, por ejemplo, cuando Fitzgerald hace que Jordan, la (especie de) novia de Nick, relate la historia del romance entre Daisy y Gatsby.

La poco fiable primera persona

En cierto sentido, todos los narradores que hablan en primera persona son poco fiables. Incluso los narradores más escrupulosos pueden, sin darse cuenta, ensombrear la verdad o acentuar un hecho frente a otro para dar una imagen de sí mismos ligeramente mejor. Un chico que cuente la historia de cómo su hermana se escapó de casa quizá no quiera responsabilizarse del papel que ha desempeñado en su infelicidad. Incluso un tipo honrado como Nick Carraway puede distorsionar un poco la verdad.

Sin embargo, si la respuesta a la pregunta «¿quién está hablando?» es, por ejemplo, una persona autista, un niño muy joven, un psicópata, un gato, un amante celoso o un mentiroso habitual, el lector comprenderá que no debe aplicar un nivel normal de escepticismo. Ese narrador estará extraordinariamente limitado y no se deberá confiar en su versión de los hechos.

Tras solo unas pocas frases, el lector de *El corazón delator* de Edgar Allan Poe comprende que el narrador está loco, aunque nos intenta convencer de lo contrario:

¡Es cierto! He estado nervioso, terriblemente nervioso y lo estoy; pero ¿por qué dirías que estoy loco? La enfermedad ha agudizado mis sentidos, no los ha destruido, no los ha amortiguado. Sobre todo, este sentido tan agudo del oído que tengo. Oigo todas las cosas en los cielos y en la tierra. Oigo muchas cosas del infierno.

En la historia de Poe, la locura del narrador descoloca al lector, incapaz de distinguir entre los delirios del narrador y la realidad. La inestabilidad del narrador se suma al efecto enervante de la historia. Los escritores contemporáneos han utilizado narradores inestables, lo cual confirma mi tesis

de que no puede uno fiarse de ningún narrador. El narrador informal acentúa la visión filosófica de que no existe una única realidad estática y cognoscible.

Utilizar un narrador inestable obliga al escritor a crear dos versiones de la verdad, un complejo desafío. Pero si se maneja bien el PDV, los resultados pueden resultar bastante intrigantes.

TU TURNO:

Escribe un pasaje desde el PDV de un narrador informal que tergiversa los hechos, sea o no a propósito. Por ejemplo, ¿qué podría contarnos una niña sobre los invitados a una ruidosa fiesta organizada por sus padres? ¿Qué conclusiones erróneas podría sacar de su comportamiento y sus chistes? ¿Se podrían comparar sus conclusiones falsas con verdades frías y sólidas? Si prefieres utilizar un narrador iluso o engañoso, hazlo. Elijas a quien elijas, asegúrate que tus lectores comprenden la inestabilidad de tu narrador.

Tercera persona: una única visión

Cuando se utiliza el punto de vista en tercera persona, el narrador *no* es un personaje del relato sino una voz creada por el autor para contar la historia. El narrador cuenta la historia de lo que *él* hizo o *ella* dijo. La tercera persona tiene numerosas variaciones con nombres poco manejables. No tengas miedo. Las podrás manejar con facilidad una vez las subdividamos en sus partes.

La versión más prevalente de la tercera persona es la visión única en tercera persona. Con este PDV, el narrador tiene acceso solo a la mente de un personaje. Así, la visión única hace referencia a cómo ve el narrador los acontecimientos del relato a través de los ojos de un solo personaje. La historia la narra *el* narrador, *desde* la perspectiva de un único participante en la acción. En este caso el narrador se pone al lado de un personaje y reconoce solo su punto de vista. En castellano a este narrador se le llama *equisciente* porque conoce todo pero solo lo que conoce ese personaje, es decir, sabe lo mismo que sabe el personaje. Toda la historia está filtrada a través de la conciencia de ese personaje que suele ser el protagonista.

En el cuento corto *Earth to Molly* [Tierra para Molly], Elizabeth Tallent quiere que el lector comprenda que las opiniones expresadas por el narrador son las de Molly:

En el hotel, una pensión barata con derecho a desayuno, la patrona, pellizcándose el labio superior para demostrar su desagrado por tener que levantarse de la silla, abrió la puerta de la habitación a Molly y le entregó la llave antes de volver a salir. A la patrona le costó mucho tiempo retirarse pasillo abajo. El dolor de sus pasos y sus pausas pensativas no eran simple cotilleo, sino artritis. Molly sintió haberla hecho subir las escaleras, pero la anciana, durante todo el trayecto, no dejó de quejarse de sus piernas rígidas, mientras enseñaba su cuarto a los clientes. ¿Por qué, oh, por qué quería nadie pasar la noche aquí? La áspera alfombra gris se

extendía apretada de una pared a otra. Era del color de la electricidad estática y parecía tan odiosa como ella.

Observa que quien está pensando es Molly, «¿Por qué, oh, por qué querría nadie pasar la noche aquí?», y que los detalles sobre la alfombra están filtrados a través de su conciencia.

Aunque pudiera parecer que el narrador está de pie justo detrás de Molly o incluso acechando en su mente, el narrador en tercera persona también puede observar desde una pequeña distancia. Eso podría provocar un efecto irónico o cómico, como ocurre en esta descripción que hace Kingsley Amis de un aspirante a profesor universitario ante un aburrido chiste de su superior en *La suerte de Jim*.

[Dixon] intentó cambiar de gesto para conseguir algún tipo de respuesta al comentario humorístico. Sin embargo, mentalmente, estaba poniendo una cara diferente que pensaba adoptar en cuanto se quedara a solas. Subiría su labio inferior sobre los dientes superiores y poco a poco retraería la barbilla hasta donde pudiera llegar, siempre dilatando los ojos y las aletas de la nariz. Así, estaba seguro, provocaría que su cara se tiñera de un rubor profundo y peligroso.

Además de ofrecernos muchas de las ventajas de la primera persona (el lector se identifica con el personaje desde cuyo punto de vista se narra la historia, igual que lo hace con el narrador en primera persona), emplear un narrador «externo» permite al escritor adecuar el lenguaje de formas que no resultarían plausibles si salieran de la boca de un narrador en primera persona. Además, si el narrador es una versión ficticia de uno mismo, puede contar la historia en tercera persona sin caer en la autocomplacencia.

La visión única en tercera persona es un PDV excelente si el personaje cuyo punto de vista se utiliza es alguien con poderes intelectuales o destrezas verbales limitadas. Por ejemplo, ¿qué pasaría si la niña que quiere pasar las vacaciones de verano con su madre en Nueva Orleans fuera autista? Aunque fuera bastante perceptiva, no podría contar su propia historia si careciera de las palabras que describen cómo es su mundo. La situación sería similar con un personaje que solo hubiese tenido un poco de educación formal. No importaría que fuese el personaje más listo de la historia; probablemente un

narrador con una mayor facilidad lingüística tendría más éxito a la hora de transmitir el ingenio del personaje que el personaje mismo.

La desventaja de este PDV (tal vez la única) es que el personaje desde cuya conciencia se narra debe estar presente en todo lo que tenga lugar en la historia, igual que ocurre con el narrador en primera persona. Si ese personaje escucha una conversación por casualidad, podrá contársela al lector. Pero si la conversación tiene lugar en una tienda de alimentos sanos en la otra punta de la ciudad, toda discusión quedará fuera de los límites establecidos.

TU TURNO:

Imagina un incidente en unos grandes almacenes en el que la vendedora y un cliente discuten por algo, un hurto, una grosería, un malentendido racial... Usando el PDV de visión única en tercera persona, escribe un pasaje que muestre este choque a través de los ojos del cliente. Como suele ocurrir en la visión única en tercera persona, tendrás que incluir los pensamientos del personaje.

Tercera persona: visión múltiple

Al igual que ocurre con el PDV en primera persona, el escritor que esté utilizando el PDV en tercera persona podría decidir que dos o más cabezas son mejores que una. El PDV de visión múltiple le permite al escritor mostrar los acontecimientos de una historia desde diferentes ángulos.

Este punto de vista se utiliza sobre todo en obras de ficción de mayor extensión, en novelas y novelas cortas. En relatos más breves es más difícil contar con espacio suficiente para desarrollar el punto de vista de varios personajes. Después de todo, el lector debe conocer bien a esas personas para comprender lo que están pensando y sintiendo. Normalmente el escritor organiza las perspectivas de los distintos personajes precisamente para acentuar sus diferencias.

En la novela corta *The watch* [La vigilia] de Rick Bass, los tres personajes desde cuyo punto de vista se narra la historia son Hollingsworth, el propietario de mediana edad de una tienda de pueblo en Misisipi, su padre de setenta y siete años, Buzbee, que se ha escapado para vivir en un árbol en el bosque, y Jesse, un ciclista que se está entrenando para una carrera. Los siguientes párrafos representan a dos de estos personajes:

Hollingsworth se sentaba sobre sus talones en los peldaños de la escalera y temblaba cada vez que Jesse y los demás pasaban rodando por delante. Y las veces en las que Jesse giraba y entraba en la tienda, Hollingsworth tenía tanta prisa por encender su cigarrillo [...] que se le caían dos y, justo cuando había conseguido encender un tercero y darle una calada, Jesse terminaba su Coca-Cola y se ponía de nuevo de pie y colocaba otra vez la botella mojada y vacía sobre la rejilla de metal, saludaba y se volvía a marchar pedaleando, sus enormes pantorrillas y sus tendones trabajando arriba y abajo como si tragaran, como objetos atrapados en un saco.

Lo primero que hacía Jesse por las mañanas al despertarse era examinar el cielo y después salía desnudo al porche trasero y observaba el viento. Si no había brisa, se relajaba y se sentía contento con la vida. Si era un día ventoso —incluso la más leve brisa que pudiera deslizarse por sus tobillos afeitados y cubrirle las piernas— fruncía el entrecejo con un gesto de concentración, entraba y se preparaba un café.

Aunque ambos personajes tienen vidas internas activas, Hollingsworth dirige sus pensamientos hacia el exterior. Es decir, anhela compañía. En un párrafo anterior vemos que inventa nombres para los demás miembros del grupo de Jesse. Éste, en cambio, está metido en sí mismo. El viento no existe para él excepto como condición que puede afectar sus rutas diarias. Éstas son mis conclusiones como lectora, conclusiones que son las que Bass, el autor, pretende que alcance.

Como norma general deberías establecer transiciones muy claras entre los diferentes personajes y sus perspectivas. No querrás que tu lector dude de desde qué perspectiva está viendo lo que sucede en la historia. Rick Bass nunca cambia el punto de vista del personaje a medio párrafo y utiliza un espacio en blanco en la página para marcar a los lectores esa transición. Los novelistas suelen hacer el cambio al pasar de capítulo; es decir, cada capítulo se cuenta desde el punto de vista de un único personaje.

Muchas buenas novelas utilizan esta técnica de alternar los puntos de vista. A veces el punto de vista de cada personaje recibe el mismo espacio. Pero un libro podría estar dominado por el punto de vista de un personaje y solo incluir ocasionalmente el punto de vista diferente de un segundo personaje. A veces los puntos de vista se alternan siguiendo un patrón y el lector es menos consciente de esos cambios mientras lee. En *Happenstance: Two Novels in One About a Marriage in Transition* [Ocurrencia: dos novelas en una sobre el matrimonio en transición] resulta imposible ignorar el cambio de narrador que hace Carol Shields entre los puntos de vista del marido y de la mujer ya que el lector debe dar la vuelta al libro para comenzar la segunda mitad. En otra vuelta de tuerca en lo que se refiere al PDV, Shields no da ninguna instrucción, ni tan siquiera una pista, de cuál de las dos mitades se debe leer primero. La experiencia que tenga el lector con el libro estará literalmente en sus propias manos.

No importa las variaciones o vueltas de tuerca que elijas; si decides usar el punto de vista de distintos personajes, asegúrate de que tienes buenos motivos para ello. No tiene sentido presentar las visiones del mundo de varios personajes que sean prácticamente iguales. Al igual que ocurre con las historias de visiones múltiples en primera persona, gran parte del interés de una narración de este tipo lo generan precisamente las disparidades y similitudes que surgen entre los diferentes puntos de vista.

La visión múltiple en tercera persona también nos ofrece una visión más amplia, lo que suele provocar un efecto de *collage*. En *El condado de Grouse*, el escritor Tom Drury presenta diferentes episodios a través de la mirada de múltiples personajes y como resultado obtenemos una imagen completa de un mundo totalmente inventado, el condado de Grouse. Todo se centra en la comunidad.

Con acceso a los pensamientos de más de un personaje, el escritor resulta más flexible. Tal vez tu historia parezca más amplia cuando abandonas los confines de la cabeza de un único personaje. Aunque en el PDV de visiones múltiples en tercera persona la experiencia de cada personaje resulta interesante, el escritor subraya lo más interesante de cada uno yuxtaponiendo las distintas perspectivas.

Al igual que ocurre con la primera persona, la flexibilidad que se gana con las perspectivas múltiples te obliga a sacrificar parte del enfoque. La atención y la preocupación del lector se dispersan más. Pero eso puede convertirse en una ventaja. Al añadirse una conciencia más, el lector de inmediato se ve implicado de una manera más compleja. Debe observar y extraer conclusiones que se basen en cómo se contradicen o confirman las diferentes visiones de los personajes. A veces, las simpatías divididas que cada punto de vista provoca en el lector se convierten en el meollo de la historia.

Podrías mostrar, por ejemplo, lo desastroso que sería para un personaje simpático que se satisfagan los deseos de otro igualmente amable. Por ejemplo, en primer lugar presentas a Lily, una joven viuda, y desde su punto de vista le enseñas al lector lo desesperada que está, cómo intenta ser una buena madre y cómo la mala suerte la ha llevado hasta donde está, sola y

arruinada. Lily está solicitando un puesto de trabajo como ayudante en una lavandería, un empleo que le permitiría tener a su lado a su pequeño mientras trabaja. (¿He mencionado que el niño tiene una rara enfermedad degenerativa para la que el único tratamiento prometedor se encuentra a dos mil dólares de distancia?). Entonces, en el siguiente capítulo muestras a otro personaje, Jack, y desde su punto de vista personal le haces saber al lector que acaba de perder una mano en un accidente agrícola. Además se ha retrasado en las letras del coche y sus pensamientos están en sus queridos perros, cuatro perros guías jubilados, y en los pocos pedazos de comida canina que golpean el fondo de la bolsa de quince kilos. E inevitablemente, como suele ocurrir en los relatos, Jack solicita el mismo puesto que Lilly porque quiere quedarse en la ciudad e intentar reconstruir su vida mientras decide lo que va a hacer a continuación. Se trata de un trabajo que puede realizar con una sola mano mientras aprende a usar la nueva prótesis. ¿A quién deberíamos animar? ¿Cuál de estas dos míseras almas lo merece más? Los puntos de vista de visión múltiple pueden añadir este tipo de complejidad positiva a una historia y reflejar el modo en que se mezclan y entretajan nuestras vidas y se dividen nuestras simpatías.

TU TURNO:

Vuelve al ejercicio anterior, el de la discusión en los grandes almacenes. Escribe un pasaje sobre el mismo incidente a través del PDV de la vendedora. Entonces vuelve a escribir sobre el mismo incidente, esta vez desde el PDV de un testigo inocente. De esa manera habrás visto la discusión en los grandes almacenes a través de los ojos de tres personajes diferentes. ¿Quién tiene el punto de vista más interesante sobre este incidente?

Tercera persona: omnisciente

Piensa en una «visión a través del ojo de Dios». Piensa en Zeus entronado en la cima del monte Olimpo, la deidad arquetípica que mira hacia abajo desde los cielos. Omnisciente significa que todo lo sabe y así el escritor siempre es omnisciente; el escritor siempre lo debería saber todo sobre cada uno de los personajes, del entorno y de cualquier acontecimiento que tuviera que ver con el relato, su pasado, su presente y su futuro. Lo que distingue el punto de vista omnisciente es que el escritor que lo utiliza tiene la libertad de compartir directamente parte o toda de esa vasta cantidad de información con el lector.

En cada uno de los puntos de vista que hemos mencionado con anterioridad se filtraba información esencial a través de la conciencia de uno o más personajes. En el punto de vista omnisciente en tercera persona la información de la historia se filtra a través de la conciencia de un narrador que lo sabe todo. A través del narrador omnisciente tenemos la capacidad de hacer cualquiera de estas cosas: entrar en la mente de cualquiera de los personajes o de todos ellos, interpretar los acontecimientos de la historia, describir incidentes que alguno de los personajes del relato no haya observado, ofrecer un contexto histórico para nuestra historia e incluso informar al lector de hechos que vayan a ocurrir en el futuro.

Antes del siglo xx, la mayoría de la ficción utilizaba narradores omniscientes, incluyendo muchos de los grandes nombres de la literatura como Fielding, Dickens, Tolstói, Flaubert y Austen. Sus narradores omnisapientes a menudo usaban voces autoritarias y dogmáticas, como la que oímos en *Rip Van Winkle* de Washington Irving:

Quien haya viajado río arriba en el Hudson recordará las montañas Kaatskill. Son una rama desmembrada de la gran familia de los Apalaches y se ven al oeste del río, hinchándose hasta alcanzar una noble altura y mostrando su poder sobre las tierras que las rodean. Cada cambio de estación, cada cambio de clima, cada hora del día, produce alguna alteración en los mágicos tonos y formas de estas montañas y todas las buenas esposas, las que están lejos y las que están cerca, las consideran unos barómetros perfectos.

Los cambios sociales que trajeron la expansión de la democracia y el declive de los grandes imperios junto con Freud, el escepticismo religioso, el feminismo y muchos otros factores, tuvieron como resultado que el (ahora aparentemente paternalista, torpe, subjetivo y empecinado) punto de vista omnisciente perdiera terreno entre los escritores contemporáneos. En cuanto algunos autores empezaron a cambiar la omnisciencia por puntos de vista más limitados, ésta empezó a parecer obsoleta y cayó en desgracia. Sin embargo sigue siendo un mecanismo efectivo.

He aquí un ejemplo de omnisciencia del siglo xx tomado de *No es lugar para ti, mi amor* de Eudora Welty:

No se conocían entre sí y tampoco conocían el lugar. Ahora estaban sentados uno junto al otro en el almuerzo, una fiesta informal y libre, cuando los amigos con los que estaban, tanto él como ella, se reconocieron de un extremo a otro del Galatoire's. Era un domingo de verano durante esas horas de la tarde que en Nueva Orleans parecen tiempo muerto.

El momento en el que vio su pequeña cara limpia y rotunda pensó: he aquí una mujer que está teniendo una aventura. Era uno de esos encuentros extraños en los que se siente un impacto tal que de inmediato se traduce en algún tipo de reflexión.

Probablemente con un hombre casado, supuso él mientras caía rápidamente en un tópico (hacía mucho que estaba casado) y se sentía todavía más convencional por la curiosidad que sentía por ella, allí sentada, la mejilla apoyada sobre la mano, sin mirar más allá de las flores de la mesa, con aquel sombrero puesto.

No le gustaba su sombrero, igual que no le gustaban las flores tropicales. No era un sombrero hecho para ella, aunque este hombre de negocios del este no tenía ni interés ni buen ojo para la ropa femenina. Por eso se enfadó consigo mismo.

Se me debe de notar, pensó ella, creen que pueden amarme u odiarme solo con mirarme. ¿Por qué se abandonaría aquella antigua manera lenta y segura que tenía la gente de saber distinguir cómo se sentían los demás y se rechaza la opción de alejarse si es lo que parece lo más oportuno? Supongo que la gente enamorada como yo muestra atajos a los secretos de todo el mundo.

El narrador de Welty entra en las mentes de ambos personajes. También interpreta las reacciones de los personajes y extrae conclusiones definitivas. Sin embargo es suave, no insistente. Queda espacio para que el lector

extraiga sus propias conclusiones.

Como ya han descubierto algunos escritores contemporáneos, la omnisciencia no exige adoptar un tono bíblico ni provocar el equivalente literario a truenos. Una forma moderna y más sutil de omnisciencia la encontramos en algunas obras de Andre Dubus, Michael Ondaatje, Nicola Barker, Ellen Gilchrist y Alice Munro, por citar unos pocos.

Los escritores posmodernistas como Milan Kundera han adoptado una forma interesante de omnisciencia, que no tiene en cuenta la verosimilitud. Llamam la atención sobre la novela como algo *fabricado*. Y de este modo hacen ostentación de sus poderes divinos. Por ejemplo, en *La insoportable levedad del ser*, Kundera con frecuencia interrumpe el fluir de la historia para comentar algo sobre el relato, sobre sus temas o sobre la ficción misma:

No tendría sentido que el autor intentara convencer al lector de que sus personajes vivieron alguna vez. No nacieron de vientre materno; nacieron de una o dos frases estimulantes en una situación básica. Tomas nació del dicho «Einmal ist keinmal». Tereza nació de un rugir en el estómago.

La primera vez que fue al piso de Tomas, sus tripas comenzaron a rugir. Y no es de sorprender: no había comido nada desde el desayuno excepto un bocadillo rápido en el andén antes de subir al tren...

Una vez Kundera ha dicho lo que quería decir, recordándonos la naturaleza ficticia de sus personajes, retoma su historia.

Cuando te lo planteas, la omnisciencia representa la libertad. Y la libertad es buena, ¿no? En lugar de limitarnos por el conocimiento, la madurez y la cordura de nuestros personajes, la omnisciencia nos ofrece una forma de hacernos con el mando de la historia, de darle sentido al extraño comportamiento de nuestros personajes o a las costumbres del planeta que acabamos de inventar.

Puedes utilizar la omnisciencia para crear intriga ofreciéndole al lector información que los personajes desconocen. El narrador podría informar al lector de que aunque Sue y Harry estén preparando su boda, una ola gigante se acerca a su ciudad y que, cuando el tsunami los golpee, solo uno de ellos sobrevivirá. O el narrador podría adelantarle al lector que la señorita Harriet Wood, amada por sus alumnos de primero, sus padres, los administradores del colegio y todos los perros sin dueño de todo el país, aloja en su casa a un

peligroso criminal que no es representante de una empresa de libros educativos, como ella cree. El narrador podría hacer que la historia de Harriet resultara directamente dolorosa para el lector que espera página a página con ansiedad y contra toda esperanza que Harriet se entere de la verdad antes de que ese malvado pueda hacerle daño.

Sin embargo hay motivos por los que hoy se usa poco la omnisciencia. Esta perspectiva suele llamar la atención sobre la presencia del escritor, algo que no facilita a los lectores lo que se ha dado en llamar «suspensión de la incredulidad». La omnisciencia también le resultará algo impersonal al lector que está acostumbrado a seguir las historias desde la perspectiva de uno o más personajes. La omnisciencia no es para los débiles de corazón; a la mayoría de los escritores les resulta más fácil manejar el PDV cuando se limita a revelar los pensamientos de tan solo uno o dos personajes. Demasiada libertad los marea; es como montar en monociclo sobre un alambre sin red de seguridad.

TU TURNO:

Utilizando el PDV omnisciente, escribe una escena en la que, durante una boda, se rompa algo: un regalo, una botella de champán, el corazón de alguien... Utiliza por lo menos tres de los cinco poderes de la omnisciencia: meterse en la mente de cualquier personaje, interpretar los acontecimientos, describir incidentes inadvertidos, ofrecer el contexto histórico o revelar acontecimientos del futuro. En una situación así hay oportunidades más que suficientes para animar la historia y es probable que se pueda implicar en ella a muchos personajes. Disfruta de tu capacidad de convertirte en dios para saberlo y verlo todo.

Tercera persona: punto de vista objetivo

Éste es el desafío último del tema del PDV. Una verdadera prueba de tus habilidades para revelar información a través de escenas. Al narrador objetivo en tercera persona se le niega el acceso a la mente de todos los personajes. El escritor lo debe revelar *todo* sobre la historia (antecedentes, caracterización, conflicto, tema, etc.) solo a través del diálogo y la acción. El efecto se parece al relato que haría un periodista de los acontecimientos, donde se limitaría a los hechos puros y duros.

En su historia *Little Things* [Pequeñas cosas], el maestro del cuento corto Raymond Carver demuestra que está a la altura del desafío de este punto de vista:

Estaba en el dormitorio metiendo la ropa sin ningún orden en una maleta cuando ella llegó a la puerta.

—¡Me alegro de que te vayas! ¡Me alegro de que te vayas! —Empezó a llorar—. Ni siquiera me puedes mirar a la cara, ¿verdad?

Entonces vio la foto del bebé sobre la mesa y la cogió.

La miró y se limpió los ojos y le devolvió la mirada antes de girarse y volver al salón.

—Devuelve eso —dijo él.

—Limítate a coger tus cosas e irte —dijo ella.

Él no respondió. Cerró la maleta, se puso el abrigo, miró alrededor de la habitación antes de apagar la luz. Entonces salió al salón.

Ella estaba de pie apoyada en el marco de la puerta de la pequeña cocina, con el bebé entre los brazos.

—Quiero el bebé —dijo él.

—¿Estás loco?

—No, pero quiero el bebé. Mandaré a alguien a recoger sus cosas.

—Tú no vas a tocar a este bebé —dijo ella.

Esta pareja sin nombre va y viene discutiendo sobre quién se va a quedar con el bebé. Al final, de forma horripilante, cada uno agarra al niño y, en ese

momento, Carver se convierte en un ser totalmente inexpresivo, «de esta manera se decidió el asunto». Esto no es el tipo de cosa que la mayoría de las personas quieren creerse capaces de hacer. ¿Cómo podría Carver convencernos jamás de que una madre o un padre pudieran tener pensamientos que les pudieran permitir actuar de forma tan atroz? El PDV objetivo resuelve el problema del autor. Al informarnos de los acontecimientos en lugar de intentar explicarlos, hace que lo que ocurre resulte creíble.

La principal virtud del punto de vista objetivo es que da sensación de integridad e imparcialidad. El PDV objetivo evita que un escritor se explique demasiado porque los escritores en realidad no deberían *explicar* nada en absoluto.

He aquí la desventaja. Uno de los principales atractivos de la ficción es que nosotros, los lectores, podemos ver en el interior de las turbulentas mentes de los personajes. Justo lo contrario de lo que ocurre en la vida real, donde a menudo nos preguntamos qué es lo que hay detrás de la costosa dentadura del jefe, de la sonrisita de un niño, de la ceja alzada de un amante. Lo opaco del PDV objetivo nos niega esas percepciones. Una historia contada desde el PDV objetivo es como una flor sin aroma y sin colores vivos, una rareza tal vez interesante, pero que probablemente no llame mucho la atención.

TU TURNO:

Toma el pasaje sobre la recepción de la boda de tu ejercicio anterior referido al PDV omnisciente y revísalo utilizando el PDV objetivo. Emplea tus poderes de observación y describe lo que está sucediendo como si fueras un periodista que estuviera escribiendo una noticia. Recuerda que esta vez no puedes meterte en la cabeza de nadie. Pero ¿qué nos revela el comportamiento de los personajes sobre sus pensamientos?

Segunda persona

Igual que ocurre con los puntos de vista en tercera persona, las historias narradas desde el PDV en segunda persona usan la voz de un narrador. Sin embargo, en la segunda persona, el narrador nos cuenta lo que hiciste o dijiste *tú*.

Cuando Jay McInerney publicó su novela *Luces de neón* en 1984, su uso del punto de vista en segunda persona provocó bastante revuelo en los círculos literarios. Su elección del PDV fue denigrada por algunos críticos que la consideraron un truco. Los lectores no recordaban haber visto algo así antes y estaba claro que no estaban acostumbrados a que el narrador se dirigiera a ellos de esa manera:

Estás en un club charlando con una chica de cabeza afeitada. El club se llama Heartbreak o Lizard Lounge. Tal vez todo quedara claro si pudieras escaparte al baño y usar un poquito más de polvo de marcha boliviana [...]. Tu cerebro en este momento está compuesto de brigadas de diminutos soldados bolivianos. Están cansados y cubiertos de barro después de su larga marcha nocturna. Tienen agujeros en las botas y hambre. Necesitan que les den de comer. Necesitan el polvo de marcha boliviana.

El PDV del narrador de la novela hizo que muchos lectores tuvieran la sensación de haberse convertido en el protagonista, aquel trasnochador que esnifaba cocaína e iba de bar en bar. Aunque el libro se convirtió en un éxito de ventas, no hubo otros novelistas que se apresuraran a seguir su pauta. El PDV elegido parecía tan solo un numerito novedoso, algo parecido a *ver a un hombre comerse un coche*.

Lorrie Moore empleó el PDV en segunda persona de una manera diferente en su colección de cuentos cortos *Autoayuda*. Los narradores de

muchos de los relatos del volumen (por ejemplo, «Cómo ser una otra mujer» y «Cómo convertirse en escritora») imitan la voz asesora de los escritores de autoayuda. He aquí unos fragmentos del relato «Cómo»:

Comienza reuniéndote con él en clase, en un bar, en un mercadillo de beneficencia. Tal vez sea profesor en sexto curso. Dirija una ferretería. Sea capataz en una fábrica de cartones. Será un buen bailarín. Tendrá un corte de pelo perfecto. Te reirá las gracias.

Una semana, un mes, un año. Siéntete descubierta, confortada, necesitada, amada y comienza a veces, de alguna manera, a sentirte aburrida. Cuando estés triste o confusa, camina hasta los cines de la ciudad. Compra palomitas. Estas cosas vienen y van. Una semana, un mes, un año.

Intenta alcanzar un acuerdo menos restrictivo. Observa cómo chisporrotea y se desinfla cada acuerdo como si se tratase de globos. Te pedirá que te traslades a vivir con él. Hazlo con dudas, con ambivalencia. Aclaración: los alquileres son elevados, nada a largo plazo, amor y todo eso, cariño, pero libre y sin compromiso. Establece las normas con un gran discurso. Recalca lo abierto, la no exclusividad. Haz sitio en su armario pero no reorganices los muebles.

Imagínate qué podrías hacer con esto. ¿Cómo se titularía tu cuento de «autoayuda»?

Sin embargo, debo decirte que la segunda persona está íntimamente relacionada con McInerney y Moore. **La segunda persona tiene posibilidades y es divertida de usar pero, si su objetivo es la publicación, dependerá de que otros escritores la hagan suya —para refrescarla— y la utilicen para crear un efecto diferente.**

Una escritora que lo ha hecho recientemente es Helen Dunmore en su novela *El estado imperfecto*:

Te tumbas sobre la piedra cálida y meneas el cuerpo hasta que encaja. Entonces te relajas y la terraza te mantiene como si estuvieras flotando en el mar. El sol lleva desde las siete vertiéndose y cada grano de piedra está relleno de calor. El sol se desparrama sobre el brillante montículo de tu estómago, bajando hasta tus muslos separados, tus brazos, tus dedos, tu cara. No hay ninguna parte de ti que se resista, ninguna que no brille. Los húmedos labios de tu vulva están atrapados en una brillante mata de pelo.

Aunque siento al principio la extraña sensación de que se dirigen a mí, no creo que los motivos que tuvo Dunmore para utilizar la segunda persona tengan mucho que ver con dirigirse al lector. Por el contrario, escucho a esa voz narrar la experiencia de un personaje en particular, poniendo palabras a un conjunto de sentimientos y sensaciones que de otra manera quedarían sin

expresar. La voz me resulta bastante íntima, como si la narradora estuviera susurrándole al oído del personaje mientras permanece allí tumbada bajo el ardiente sol.

Si eres capaz de encontrar una forma atractiva de usar el PDV en segunda persona, lánzate a hacerlo. Si no, actúa con cautela.

TU TURNO:

Vuelve a escribir uno de tus pasajes anteriores escritos desde el PDV en primera persona utilizando ahora el PDV en segunda persona. Aunque tal vez no necesites hacer mucho más que cambiar el pronombre yo a tú, el efecto podría ser profundo. Y tómate la libertad de cambiar cualquier cosa que quieras para que encaje con ese nuevo PDV. Compara las dos versiones y analiza el impacto emocional tan diferente de cada una de ellas.

Distancia

Al principio he dicho que el tema del PDV da respuesta «a la pregunta sobre la distancia a la que se están viendo los acontecimientos». Y esa distancia es un elemento más a tener en cuenta a la hora de tomar decisiones relacionadas con el punto de vista.

Distancia emocional. Se trata de la distancia que existe entre el narrador y los personajes y que afecta también a lo cerca que se sienta el lector de los personajes. Normalmente pensamos en la distancia emocional como algo abstracto, como cuando alguien pregunta: «¿Hasta qué punto te sientes cerca de tu hermana?». Pero con el PDV esa distancia se puede medir de un modo más concreto, si nos lo planteamos en términos de distancia fotográfica:

Plano general: el hombre corrió en la noche fría.

Plano medio: el hombre corrió en la noche y entrecerraba los ojos contra el frío.

Primer plano: mientras el hombre corría en la noche, sintió en sus labios el sabor amargo del aire frío.

Si el narrador se encuentra lo suficientemente cerca para sentir el frío en los labios del personaje, hemos de presumir que el narrador siente empatía por el personaje. Es decir, que la distancia emocional entre narrador y personaje es muy corta.

Con frecuencia, el narrador cuenta la historia desde una distancia fotográfica y la mantiene a lo largo de toda una historia. Pero la distancia fotográfica también puede cambiar durante el curso del relato.

Jane Smiley comienza su novela *Heredarás la tierra* con un plano general:

Si se iba a cien kilómetros por hora por la carretera del condado 686 que cruzaba por el norte hasta la intersección T en la calle Cabot, se podía pasar ante nuestra granja en un minuto [...] Como la intersección se encontraba en ese diminuto repecho, podías ver nuestros edificios a un kilómetro y medio de distancia, en el extremo sur de la granja. A un kilómetro y medio al este se podían ver tres silos que marcaban la esquina noreste y, si arrastrabas la mirada de los silos a la casa y al granero y volvías, habrías cubierto la inmensidad del trozo de tierra que poseía mi padre, seiscientos cuarenta acres, toda una finca ya pagada, sin cargas, tan llana y fértil, negra, ondulada y desprotegida como cualquier otro trozo de tierra sobre la faz de la tierra.

Como esa tierra está en el meollo del conflicto de la historia, resulta importante que Smiley la construya como algo físico, como una presencia conocida. Sin embargo no elegiríamos esa distancia para toda una historia o todo un libro si quisiéramos que al lector le importaran los personajes. A esa distancia, los personajes serían motas de polvo. Esa distancia cambia en el siguiente capítulo. Smiley acerca tanto la cámara a su narradora que la lente le podría tocar la piel:

Linda justo acababa de nacer cuando tuve mi primer aborto y durante un tiempo, tal vez seis meses, ver a aquellos dos bebés [sus sobrinas] a quienes había querido y cuidado con verdadero interés y satisfacción me afectaba como un veneno. Cuando las veía me dolían todos los tejidos, cuando me encontraba a Rose con ellas era como si mis capilares llevaran ácido hasta los más recónditos rincones de mi cuerpo.

Distancia temporal. Si no se especifica lo contrario, solemos dar por supuesto que los acontecimientos que suceden en las historias que leemos son relativamente recientes. En este caso podríamos decir que hay muy poca distancia temporal entre el narrador y el relato. Aunque los verbos de la historia estén conjugados en pasado (lo que ocurre a menudo), el escritor normalmente consigue crear el efecto de inmediatez. Es como si la historia estuviese ocurriendo ahora mismo, según leemos:

Un joven dijo que quería irse a la cama con Alexandra porque tenía una mente interesante. Era taxista y ella había admirado su nuca rizada. Sin embargo se sintió sorprendida. Dijo que la volvería a recoger en una hora y media. Como ella era una persona honesta y razonable, puso entre ellos una barrera de información veraz.

En este primer párrafo del relato de Grace Paley *Enormes cambios en el último minuto* se supone que nos tenemos que sentir llevados al presente de la

historia, el pensamiento de Alexandra sobre cómo reaccionar ante el taxista y ante la visita a su padre en el hospital al que él la está llevando.

Algunos escritores intentan limitar esa distancia temporal narrando la historia en presente, como hizo Margaret Atwood en su novela *Resurgir*:

Siente que le observo y me suelta la mano. Entonces se saca el chicle, lo envuelve en un papel plateado, lo mete en el cenicero y se cruza de brazos. Esto significa que se supone que no debo observarlo; miro hacia delante.

¿Te suena esto más cercano que el pasaje anterior? Bueno, sí, claro, ésa era la intención. Pero como hace ya tanto tiempo que se estableció el pasado para la ficción, su uso resulta invisible para la mayoría de los lectores. Antes no era muy habitual, pero ahora ya no molesta a los lectores.

A veces el escritor especifica que los acontecimientos de la historia tuvieron lugar hace tiempo, creando así una distancia temporal importante. Cuando esto ocurre, el lector puede sentir que la historia está teñida de nostalgia o puede que el relato resulte un tanto sospechoso en otro sentido porque quizá la memoria ha sido erosionada por el tiempo. La distancia resulta sorprendente en el relato de George Eliot *El velo alzado* que comienza:

El momento de mi fin se acerca. Últimamente he padecido ataques de angina de pecho y mi médico me dice que, en circunstancias normales, no sería de esperar que mi vida se alargara muchos meses.

A continuación, el narrador empieza a reflexionar acerca de su vida. Nos cuenta que «tal vez mi infancia me parezca más feliz de lo que realmente fue, si la comparamos con todos los años posteriores». Varias páginas más tarde ha dado un salto hacia delante para describir sus primeros años como adulto: «En Basle se nos unió mi hermano Alfred, un hombre guapo y seguro de sí mismo de veintiséis años, todo un contraste con mi yo frágil, nervioso y un poco inútil».

En un momento como éste, en el que el lector se da cuenta de que los acontecimientos de la historia tuvieron lugar hace mucho tiempo, la urgencia emocional y la intriga del relato se reducen. En la historia de Eliot sabemos

que el narrador está a punto de morir. No hay esperanza de que los acontecimientos de la historia produzcan un resultado diferente. Pero este tipo de distancia temporal le permite al narrador contar la historia con una perspectiva interesante que con frecuencia funde las emociones del pasado y del presente.

El contrato del PDV

Lo que no debes olvidar nunca es que el punto de vista establece un contrato con el lector. El PDV le dice al lector el tipo de historia que está leyendo. Si incumples ese contrato correrás el riesgo de perder la confianza que el lector tiene depositada en ti y a partir de ese momento, la historia no le parecerá tan «real». Lo distraerás del despliegue suave de la alfombra roja de tu historia.

Los escritores noveles a veces simplemente por un descuido o un desliz incumplen el contrato. Una de mis alumnas de ficción eligió un PDV de visión única limitado a la tercera persona para su historia. La historia se contaba desde el punto de vista de un personaje llamado Barbara, presidenta de una empresa de cosméticos. En ese caso, el contrato es el siguiente: todos los acontecimientos se deben filtrar a través de la conciencia de Barbara.

La historia de mi alumna avanzaba perfectamente, con un manejo competente del nudo, de los personajes y del conflicto. Y entonces, ¡patapof! La narradora se metió en la mente de un personaje menor y la historia se tambaleó, Veamos el ejemplo:

Barbara pasó los siguientes diez minutos escuchando a su contable. No podía centrarse ni en los papeles que Ted había agitado delante de ella ni en sus palabras. En lo único que podía pensar era en el mensaje que John había dejado en su contestador. «Me voy a Montana. Sé que es repentino y me siento como un idiota, todo un tópico, pero realmente me tengo que alejar y pensar en algunas cosas».

Se apartó de su escritorio y agarró la chaqueta de la silla. Agradeció a Ted su atención por los detalles.

—Y en cuanto termine la reunión de hoy echaré un vistazo a estas hojas de contabilidad.

Sintiéndose una vez más rechazado y empequeñecido, y preguntándose por qué seguía trabajando para una jefa tan desagradecida, Ted comenzó a recoger los papeles de su escritorio.

—Puedes dejar estos papeles donde están, Ted. He dicho que los repasaré después.

No pretendo ofender a ningún ayudante administrativo, pero en esta historia Ted solo tiene un papel menor. Existe en la historia únicamente para informar a Barbara de que uno de sus empleados de mayor confianza ha estado manipulando las cuentas. Mi alumna confesó que ni siquiera se había dado cuenta del error. Si mi alumna quiere seguir cumpliendo con el contrato del PDV a la par que revela la actitud de Ted, puede limitarse a describir sus acciones. Podría rescribir el párrafo ofensivo como sigue:

Ted suspiró y comenzó a recoger los papeles de su mesa. «Bien, perfecto —murmuró—. Me limitaré a irme a mi rincón a sentarme y a esperar pacíficamente a que la señora me convoque».

Como salvaguarda contra los abusos del PDV, tal vez deberías poner por escrito tus normas sobre el punto de vista respecto a la omnisciencia, la fiabilidad y la distancia. Una vez termines un borrador, comprueba cada párrafo comparándolo con esas reglas.

Pero, como bien saben los artistas del mundo de las discográficas, los contratos se establecen para incumplirse. De vez en cuando, algún escritor muy osado rompe el contrato del PDV de forma deliberada para producir un efecto especial si eso es lo que la historia necesita.

En *Empire Falls* [La caída del imperio] de Richard Russo, un narrador omnisciente presenta el prefacio. Después es un narrador en tercera persona el que sigue al protagonista, Miles Roby, durante dos capítulos; más tarde hay un capítulo contado desde el PDV de la esposa de la que está separado y otro (que de pronto pasa de la conjugación en pasado al presente) desde el PDV de la hija de Miles. A partir de ese momento, Russo establece un patrón de visión múltiple en tercera persona en la que la visión cambia con cada capítulo. Pero, espera, en el capítulo 7 estamos en una taberna y el PDV de pronto comienza a alternar una y otra vez entre el del dueño de la taberna y los de los únicos dos clientes de una manera que se parece sospechosamente a la omnisciencia. Sin embargo, nada da la sensación de descuido. El autor quiere que veamos a los habitantes de este pueblo de una manera un poco impredecible y es probable que sepa lo que está haciendo.

Cómo elegir

Como ya te he dicho, el menú del PDV es complicado. Sin embargo espero que estés empezando a sentirte cómodo con él. Apuesto lo que quieras a que, a estas alturas, ya estás convencido de que tu elección de PDV es una de las decisiones más importantes que vas a tomar en cualquier relato de ficción. El PDV afecta a todos los aspectos de la historia. Y lo mismo que ocurre con todas las decisiones importantes y complejas, tu tarea será más sencilla si eres capaz de reducir las opciones.

Pregúntate: «¿De quién es esta historia?». Muchas veces serás capaz de responder de inmediato. Las historias escritas en primera persona suelen pertenecer al narrador, igual que las redactadas desde el PDV de visión única en tercera persona lo hacen al personaje desde cuyo punto de vista se narra la historia. El personaje suele ser quien más se juega. Que el lector considere que un relato tiene un final feliz dependerá de si el personaje desde cuyo PDV se narra lo cree así o no. Si tu historia pertenece claramente a un único personaje dominante, entonces está claro que tus opciones se verán reducidas a la primera o a la tercera persona. Será solo cuestión de decidir si quieres que la historia se narre desde la voz del personaje o no.

Los relatos poblados por familias extensas, familias mixtas, matrimonios, equipos de fútbol, tripulaciones de submarinos y personas unidas por las circunstancias (como ocurre en *El dulce porvenir*) suelen contar con más de un protagonista. Muchas veces cada uno de los personajes tiene una meta, y con frecuencia esas metas chocan entre ellas. En este caso te debes preguntar: «¿Qué me parece lo más interesante de esta historia?». Digamos que tu historia trata sobre un prestigioso quinteto de jazz en el que el trompetista,

después de doce años con el grupo, se quiere marchar. Si lo que más te interesa, al plantearte esta escena, es cómo lucha el trompetista entre su sentido del deber y los obstáculos que le crean los demás músicos, usa el PDV de visión única. Pero tal vez te intrigue más lo que está ocurriéndole al grupo en general. ¿Surge un líder? ¿Trabaja en secreto algún otro músico para ayudar al trompetista? ¿Serán capaces de seguir juntos si el trompetista tiene éxito y se marcha? Tu interés en la historia del grupo no necesita una visión múltiple ni un punto de vista omnisciente; tal vez haya un personaje que pueda actuar como intermediario desde los ojos y los oídos de todo el grupo. Querrás tenerlos en cuenta, aunque tan solo sea por la flexibilidad que ofrecen.

Otra pregunta que te puedes plantear es muy básica. «¿Qué tipo de historias me gusta leer?». Si tuvieses todo un glorioso fin de semana para leer —si por algún milagro no se te permitiera hacer otra cosa que no fuera leer—, ¿qué elegirías primero, una epopeya multigeneracional o una historia intensa con un protagonista memorable? ¿Te interesa más la dinámica psicológica —lo que le ocurre a una persona cuando se enfrenta a la adversidad— o la dinámica social, cómo reaccionan los individuos y se enfrentan mientras intentan alcanzar sus metas personales? ¿Qué película encaja mejor con tus gustos, *Rocky* o *Ellas dan el golpe*?

No podrás estar seguro de haber encontrado el mejor PDV para tu historia cuando se trate de una idea abstracta. Deberás probar diferentes puntos de vista. Igual que el entendido en vinos retiene un sorbo de vino en la boca y lo hace girar contra la lengua y el interior de las mejillas para obtener el efecto completo, necesitas descubrir cómo se siente cada PDV sobre el papel. ¿Suenan como esperabas? ¿Tiene la complejidad de sabores que tu relato necesita?

Tal vez seas capaz de aprender todo lo que necesites con una única página de borrador o dos. Quizá alcances una certeza absoluta tras plantearte solo un par de puntos de vista. Pero quizá no.

Una vez escribí media novela en primera persona porque la inspiración me llegó en forma de frase que se me metió en la cabeza durante un paseo matutino. La voz dijo: «Me llamo Eleanor Sweetleaf y he vivido en esta casa

desde que tenía tres días de edad». ¿Quién era yo para discutir con la inspiración? Pero más o menos un año más tarde estaba atascada. Aunque Eleanor Sweetleaf era una buena persona, al final resultó no ser la voz adecuada para la historia. Se tomaba el relato demasiado en serio. Tras apretar los dientes durante un tiempo comencé a rescribir desde el PDV de visión única en tercera persona. Enseguida me di cuenta de que era una elección mucho mejor. La historia revisada resultaba más graciosa y me permitía una mayor libertad con el lenguaje. En cuanto me liberé de mi fijación mortal por la primera persona me di cuenta de que también estaba dispuesta a cambiar otros aspectos de mi historia. Mi marido al principio se sintió horrorizado; no entendía cómo no había sido capaz de darme cuenta antes de que estaba escribiendo desde el punto de vista equivocado. Se sentía mal por todo ese trabajo «malgastado». Pero lo que (todavía) no sabía era que escribir es siempre cuestión de probar y corregir. Tampoco sabía que el deber de todo escritor es sacar del tema del punto de vista todas sus posibilidades narrativas.