



Las estrategias del narrador

*Cómo escoger la voz adecuada
para que el relato fluya, tenga unidad
y atrape al lector*

guías del escritor



Introducción

1. La voz del escritor que llevas dentro
2. El que cuenta el relato es el narrador
3. ¿Qué persona es la persona verbal?
4. Cuánto y qué conoce la voz de tu relato
5. ¿A qué distancia se coloca el narrador?
6. Usar varias voces
7. Con qué entonación
8. Construye la ficha de tu narrador
9. El interlocutor
10. Controlar la unidad y la cohesión

Créditos

Alba Editorial

Silvia Adela Kohan

Las estrategias del narrador

Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya,
tenga unidad y atrape al lector

ALBA

Al abrir un libro, el lector establece un primer contacto con el narrador que, si sabe contar, lo mantendrá atrapado hasta el final.

No se escriben relatos desde la nada, salvo que la nada sea el lugar desde donde el narrador ve y dice. Escoger la voz narrativa –quién narra la historia y cómo lo hace– es instaurar el eje de la novela o el foco del cuento. Ardua cuestión, ineludible para todo escritor.

La voz narrativa es una herramienta precisa cuyo empleo dará lugar a un territorio ficticio privado pero universal, creíble, particular y fluido. De la habilidad con que se emplee depende el interés del relato, el trazado de los personajes, la verosimilitud de lo descrito.

¿Cuáles son las opciones y las sutilezas que el narrador, sutil intermediario entre autor y lector, ofrece, con ventajas y desventajas? ¿Cuál es el que me conviene y por qué? ¿Cuándo conviene usar varias voces y cómo hacerlo? ¿Cómo se sitúa el punto de vista de la manera más adecuada para que el lector acabe sintiendo que conoce perfectamente al personaje y que sabe de lo que éste le está hablando? ¿Qué quiere decir que el punto de vista desde donde se narra no permanece necesariamente constante durante todo el relato?

¿Por qué de la voz narrativa depende que el relato atrape o no al lector?

En este volumen iremos despejando uno por uno todos estos interrogantes, avanzando paso a paso por este campo complejo, pero apasionante, que te permitirá obtener los mejores resultados para tu universo literario.

La voz del escritor que llevas dentro

¿Cómo encontrar la voz del relato? No es un tema menor, sino el verdadero núcleo del trabajo del novelista, del cuentista o del ensayista: el secreto de todo texto literario reside en la acertada elección del narrador (que no es el autor ni es un personaje cualquiera).

Una historia no se convierte en cuento o novela hasta que el escritor no encuentra la voz o las voces que la cuentan, el ángulo desde donde sitúa la mirada.

¿De dónde proviene la elección? De la exacta coincidencia entre la necesidad interna del escritor y la necesidad interna del relato. Difícil, pero posible. En cualquier caso, es una elección ineludible.

¿Qué quieres contar? ¿Por qué? ¿Lo sabes o lo descubrirás durante el trayecto? En cualquier caso tendrás que decidir quién será el narrador más indicado, desde dónde relatará y cómo.

Así ves la realidad, así la enfocas

Cuando uno cuenta una historia, su aspiración es siempre que el lector se deje llevar por ella. Una historia tiene que atraer, cautivar. Lo que da sentido a la ficción es la manera en que proyecta una luz sobre la realidad, esa mirada es el elemento más importante en una narración.

El escritor toma todo lo que necesita de la realidad y lo organiza otorgándole un nuevo sentido. ¿Pero qué es eso de transformar la realidad y otorgarle sentido? ¿Cómo se consigue?

El proceso abarca una serie de pasos ineludibles:

- Debes saber qué pretendes decir.
- Tienes que escoger tu narrador, una voz que narra: cada historia pide un narrador diferente y es que le da el tono adecuado a tu relato.
- Una vez decidido el narrador, estableces el punto de vista: desde qué personaje contará el narrador los hechos, a cuál designará como protagonista, desde cuál podrá seguir el lector la historia.
- Por último, si la elección es acertada y la información que ofrece es significativa, sabrás naturalmente cuál es el mejor final, el que tu relato exige, el que sugiere más lecturas que evidente.

Reflexiona sobre estos pasos a lo largo de este libro y conseguirás escribir un buen relato.

Qué pretendes decir

Seguramente, escribes para contar algo que crees que necesita ser contado o como acto de rebeldía frente a una realidad que no te satisface. De otro modo, sin esa compulsión que te acomete, te costará

dar con tu voz natural (el mal llamado estilo).

Tu decisión de ser escritor pasa por tu historia personal, por lo que viviste en la infancia, por tu forma de ver el mundo, por tu estado de satisfacción o de insatisfacción, por tu grado de libertad interior, por tu personalidad y por razones inconscientes que hacen que tu identidad se instaure, en buena medida, en el texto, en ese mundo que construyes como un edificio completo y bien plantado.

Para que esa necesidad vital no se frustre, los cimientos de la construcción deben ser firmes y el conjunto debe hacerte sentir que condensa tu idea del mundo. Los lectores han de encontrar en él una mirada distinta a las demás, aunque estés hablando de lo mismo que ya trataron otros anteriormente.

Por ser producto de tu historia y de tu experiencia, tu mirada es única. Esa exclusividad y esa autenticidad son las que te guían durante la escritura. Es la que da tono a tu voz propia.

Cuando el escritor encuentra la voz propia experimenta una sensación de felicidad, una especie de alegría productiva.

La buena ficción no intenta reflejar (no es copia de) la realidad. La buena ficción desentraña cosas que merece la pena conocer. Para ello, comienza por asociar tu tema y tu argumento con una voz.

Tríada autor-narrador-personaje

La voz que oímos al leer un libro es el narrador, una personalidad acorde con el relato mismo. Cada historia y cada situación piden un narrador diferente. Pero el autor no es de ninguna manera narrador.

Tú eres el autor. ¿Cómo lo haces?

Escoges un intermediario y un portavoz, un encargado de llevar a buen puerto cada relato.

¿Cómo ejerces el control?

Le entregas el hilo conductor del relato.

Le otorgas una lámpara imaginaria para que ilumine bien el trayecto: debe iluminar la información que ofrece al lector. Debe hacerlo siguiendo la actuación de un personaje o de varios (lo decides según lo que quieras contar); si es protagonista, puede vivir los hechos como personaje.

Si eres novelista, del narrador depende el tipo de novela que quieras conseguir. Si eres cuentista, del narrador depende el tipo de cuento que quieras conseguir.

Cuando José Saramago habla con sus amigos o le pide al camarero que le alcance la carta, no habla como el narrador de *El hombre duplicado*. La voz que uno utiliza en la calle, o en una tertulia familiar, no suele ser la voz que necesita la novela que uno escribe. Sin embargo, a menudo, muchos principiantes se pasan horas delineando la intriga sin pensar ni una vez en cuál es la voz del narrador que conviene a esa intriga. Entonces, el autor se infiltra. Gran problema de muchos aspirantes escritores famosos. No pueden evitar infiltrarse subrepticamente o abiertamente en la historia narrada. Opinan, juzgan, informan, dicen, como lo dirían ellos, seres de carne y hueso con una vida cargada de creencias y temores, y no dejan actuar al narrador, ser de papel, también con creencias y complejos.

pero destinado a esa historia y sólo a esa historia, no a todas las otras cosas que le pasan, porque la realidad está “recortada” por la ficción.

Tú, autor o autora, no eres el narrador ni la narradora ni uno o todos los personajes. ¿Quién habla?, es la pregunta que debes hacerte durante todo el relato, para evitar que se imponga tu voz por encima de la del narrador y la de los personajes.

La construcción de una mirada

Para escribir es necesario mirar a fondo y construir una mirada que ordene la realidad. Acaso deberías pasarte como a Natalia Guinzburg: «Uno, cuando escribe una cosa seria, se mete dentro, se sumerge en ella hasta las cejas.» Cuenta Gustave Flaubert que cuando escribía el envenenamiento de Madame Bovary, notaba tanto el gusto del arsénico en la boca, se sentía tan envenenado que se provocó de las indigestiones, una tras otra y muy reales, pues vomitó toda la cena.

Tu mirada hace de filtro entre tú mismo o tú misma y la realidad. Ese filtro es un instrumento necesario. ¿Qué quiere decir esto?

Que tienes que mirar de una manera especial para poder contar de una manera especial. El oficio de escribir es el arte de seleccionar y combinar, pero más aún es el oficio de mirar. El novelista se parece al detective: ve más que otros porque mira con más atención.

Y como la realidad es un cúmulo de elementos desordenados, para constituir un mundo narrativo que el lector pueda captar debes ordenarla respetando el sentido que le quieras otorgar.

¿Cómo?

Desde una intención y desde algún ángulo de mira.

El modo en que miras tú como autor da como resultado (o produce) tu intención.

El modo en que miras el relato en particular para que la intención se ponga en marcha, da como resultado la mirada del narrador, la voz.

Así, por ejemplo, no es igual la visión de un gato que la de un humano; la de un bebé no es la de un abuelo; la de un alcohólico no es la de un abstemio; la de un asesino no es la de la víctima ni la de un pariente más cercano de la víctima.

¿Por qué no nos hace llorar una noticia terrible y sí, sin embargo, una novela? ¿Por qué algunos libros nos permiten ahondar en la desesperación? ¿Por qué otros son un estímulo, un reconstituyente? ¿Por qué una historia banal adquiere trascendencia al ser escrita?

Porque en una novela o en un cuento la realidad presenta un orden especial, está organizada desde una mirada, es decir, desde una voz que trasciende lo narrado y provoca significaciones en el lector.

La mirada tiene relación con el foco, con el enfoque y con el objeto de la realidad que se enfoca. Una mirada asustada puede ver sombras en un día luminoso; una mirada atenta a esa luz puede descubrir

muchas cosas. No verá lo mismo una mirada oblicua que una romántica, una piadosa o una optimista

La forma precisa de contemplar

Se dice que la mirada del narrador actual se ha hecho más introspectiva, también más superficial inmediata: narra aspectos de la vida cotidiana en los que antes no reparaba.

Puede ser. Pero, en cualquier época, cada mirada es la que el escritor de turno practica.

Como nos comenta Raymond Carver:

Son muchos los escritores que poseen abundante talento; no conozco a escritor alguno que no tenga. Pero la única manera posible de contemplar las cosas, la única contemplación exacta, la única forma de expresar aquello que se ha visto, requiere algo más. El mundo según Garp es, por supuesto, el resultado de una visión maravillosa en consonancia con John Irving. También hay un mundo en consonancia con Flannery O'Connor, y otro con William Faulkner, y otro con Ernest Hemingway. Hay mundos en consonancia con Cheever, Updike, Singer, Stanley Elkin, Ann Beattie, Cynthia Ozick, Donald Barthelme, Mary Robinson, William Kitredge, Barry Hannah, Ursula K. LeGuin... Cualquiera gran escritor, o simplemente buen escritor, elabora un mundo en consonancia con su propia especificidad.

Tal cosa es consustancial al estilo propio, aunque no se trate, únicamente, del estilo. Se trata, en suma, de la firma inimitable que pone en todas sus cosas el escritor. Éste es su mundo y no otro. Esto es lo que diferencia a un escritor de otro. No se trata de talento. Hay mucho talento a nuestro alrededor. Pero un escritor que posea esa forma especial de contemplar las cosas, y que sepa dar una expresión artística a sus contemplaciones, tarda en encontrarse.

Cuando cambia la perspectiva, cambia la forma de captar el mundo. Debes saber cuál es tu perspectiva en cada caso para respetar esa mirada personal con la que enfocarás los hechos narrados a través de tu narrador.

La intención

La intención determina el punto de vista. No existe mirada neutra en la escritura: escribir es tomar partido y escoger. Miguel Delibes, por ejemplo, expresa el dolor que le produce el abandono de los poderosos respecto a Castilla y de la desidia de sus habitantes, para lo cual pone su mirada sobre la naturaleza amada e incomprensible, sobre las relaciones humanas violentas y formales, sobre las consecuencias de la guerra, la agitación de la ciudad moderna, las injusticias sociales de la vida rural y los dramas familiares, a partir de un ojo crítico.

En cualquier caso, tienes una necesidad de escribir lo que escribes por alguna razón. No es obligatorio saberlo para ponerte a escribir. Puedes saberlo de entrada, averiguarlo durante el proceso o una vez acabado el libro.

No existe una receta estática. Una u otra posibilidad provienen de tu propio campo asociativo

ideológico y te las puedes plantear como mejor te plazca (o no planteártelas).

De entrada. Alan Pauls dice que escribió su novela *El pasado* para investigar qué pasa cuando el amor se termina: sobre eso que parece archivado en el pasado como un recuerdo glorioso, que persiste y dilata a lo largo de los quince años siguientes bajo la forma de una pesadilla; le interesaba escribir sobre las resonancias, sobre los ecos que subyacen cuando el amor se acaba; quería trabajar con un momento en que el instante de amor se vuelve horror y del amar demasiado como enfermedad. Parte de la idea de una mujer que vuelve de la muerte para atormentar al hombre que ama y descubrió un método para la novela.

Durante el proceso. A medida que encarnas los personajes, que estableces las relaciones entre ellos y el conflicto, puedes determinar de parte de cuál estás, cómo seguirán adelante sus relaciones y sabrás así qué intención te guía. En mi novela *Ava lo dijo después*, me dije: «No sé bien cuál es la conversación posible entre ellas porque todavía no sé quiénes son ellas». Debí dejarlas andar hasta el tercer capítulo para que pudieran hablar. Las características de Ava, su personalidad dependiente, determinaron que le contara a su amiga Gladys algo de lo que le pasaba, su reciente descubrimiento, pero como no le contó todo (se reservó parte de lo que sentía), descubrí el primer indicio de un cambio en ella. En consecuencia, me aproximé a mi intención como autora. Decidí que quería estar de parte de Ava porque me interesaba mostrar y apuntalar su proceso de cambio.

Una vez acabado el proceso. Como manifiesta Javier Marías:

Corazón tan blanco lo he escrito a lo largo de un año y medio y recuerdo que le comentaba a Juan Benet: «Pues sí, ya tengo cien páginas». «¿Y de qué trata?», preguntaba Benet. «Pues no lo sé muy bien», contestaba yo. Y cuando llevaba doscientas páginas era como una broma: «¿Ya sabes de qué trata?», seguía Benet. «Pues no, me parece que todavía no lo sé demasiado bien». Cuando lo terminé seguía un poco en las mismas. El libro trata de varias cosas; creo que la más llamativa es el secreto, pero también está la inspiración y la persuasión, el asesinato y el matrimonio y, desde luego, la sospecha, el hablar y el callar. Tampoco quiero decir con esto que el libro sea una reflexión; es, sobre todo, una novela en la que hay una reflexión explícita, no encubierta. Las novelas son una representación, tienen personajes, diálogos, anécdotas, diversas escenas y, por mucha reflexión que haya detrás, no dejan de ser novelas y, por tanto, representaciones.

La reflexión que subyace en la novela a lo largo de todo el discurso es la imposibilidad de saber la verdad. El leitmotiv: La idea del secreto como algo contra lo que normalmente se lucha, pero que también, es algo civilizado. El narrador intuye dos secretos; uno del pasado, que pertenece a su padre y otro que ocurre en el presente y que le afecta directamente a él.

Se rebela contra la verborrea continua y su reacción es callar, dejar de hablar.

La intención y la mirada son las herramientas que te permiten organizar los elementos de la realidad a tu modo y al modo del relato que los personajes proponen.

Lentes, lupas, brújula, mapas, audífonos y otros instrumentos útiles

Qué quiero decir: aquí está el secreto. Según cuál sea el tema, utilizas unas técnicas u otras, organizas el material de ésta o de otra manera.

Una vez que el relato se pone en movimiento, debes averiguar cómo te conviene contarlo. Tienes que encontrar la forma ideal, el lenguaje y la estructura apropiados.

Como autor, eliges la mirada –el narrador– que te conviene según tu intención. Es la primera elección en la ficción y también en la no ficción (aunque en la prosa del ensayo o en la prosa periodística pueda parecer que autor y narrador coinciden).

Presta atención. Nunca dejes guardadas tus antenas. Vive en disposición de escritura. El escritor tiene cuatro ojos y así mira la realidad. Presta atención a las palabras de tu niñez, de los amigos, de los parientes, de los desconocidos que pasan a tu lado, de los extranjeros, de los seres que aparecen en tus sueños. Pon en movimiento todos los sentidos para captar los matices particulares de esas voces. Así podrás impresionar al lector con texturas, colores, sabores, olores, sonidos que te aportan. Encontrarás el timbre y el tono para cada historia a narrar.

¿Qué seleccionas desde tu mirada inicial? Elementos de la realidad y sus correlatos lingüísticos: palabras, signos, tonos.

Podrías querer narrar la escena de un paseo por el campo a determinada hora del día siguiendo cierto itinerario o la de un grupo de personas en una habitación cerrada o un espacio nebuloso como el de los sueños. ¿Cuál es la escena que funciona para ti como un disparador? Sea cual sea, deberías plantearte

1. Por qué eliges esa escena y no otra.
2. Qué instrumento imaginario te conviene usar para cada momento de la narración: ¿lente? ¿lupa? ¿brújula? ¿mapa? ¿audífono?
3. ¿Cuáles son las palabras que te permiten poner de manifiesto con más precisión (lexical y gramaticalmente) cada escena?

La lente

La lente es un cristal que mejora la visión de la realidad. Entre los instrumentos expresivos que la lente pone a tu alcance: la distancia, la luz, el ángulo.

Las preguntas que te puedes hacer son:

- ¿Desde dónde estará vista la escena?
- ¿Desde qué ángulo y desde qué sentimiento?
- ¿Cuáles son los más indicados para la acción a desarrollar?
- ¿Qué momento elijo para la peripecia?
- ¿Necesito alejarme en el tiempo?
- ¿Qué elementos de la realidad paso más de una vez por la lente del narrador?

La lupa

Ya sabes que la lupa aumenta la visión de lo que enfoca, amplía lo minúsculo. Ampliar un detalle, observar su minuciosidad y plasmarlo en una novela es lo que consigues con tu lupa imaginaria. Puedes usar el dato nimio para ambientar la escena. Puedes contraponer detalles de la vida cotidiana a una gran escena trágica o patética, como ocurre en la primera escena de *Corazón tan blanco*, que inicia con el suicidio de una mujer e inmediatamente el narrador habla de la circunstancia del padre que estaba a punto de tragar un bocado y su indecisión para hacerlo o no. Javier Marías dice que busca ese tipo de contrapunto, esos hechos que tienen una categoría novelable.

La brújula

Con la brújula tomas la actitud del lector, esa curiosidad que lo lleva a seguir página tras página, a averiguar qué pasa mientras lo vas escribiendo. Avanzas e investigas. Tal vez sea tu personaje el que te sorprenda haciendo lo que tú no tenías pensado.

Úsala para orientarte hacia el mejor destino y no desviar tu rumbo: que no sepas hacia donde vas no significa que puedas hacerlo arbitrariamente, no olvides que estás construyendo un mundo bien integrado en el que todo cuenta y todo cumple una función.

El mapa

Si necesitas esquemas previos a esa construcción que te espera, recurre al mapa. Despliega tu mapa con todos los hitos por los que tu narrador pasará, los nudos centrales y los desvíos, el punto de partida y el de llegada.

Aunque cuando la voz narrativa funciona bien, los personajes ocupan su lugar en el relato y el mapa se cambia por la brújula. Juan Marsé hace seis o siete esquemas a medida que avanza la novela:

Conforme voy trabajando, el esquema queda rápidamente sobrepasado y los personajes se me disparan por un lado que no tenía previsto en absoluto. Personajes secundarios inesperados o repentinamente crecen. Por ejemplo, yo he escrito en el esquema: «Fulano sale de casa, coge un taxi y llega a la clínica. Allí tendrá una conversación con una muchacha que se está muriendo». Empiezo a trabajar en eso y al llegar al punto donde coge el taxi, considero oportuno por cuestiones de ritmo, por lo que sea, una breve conversación con el taxista. Entonces, este personaje tiene palabra, tiene voz, interviene y es un tipo que crece, que lo tengo que describir incluso físicamente. Evoluciona de tal manera y dice unas cosas que yo ya preveo que tendré que recuperarlo después.

El audífono

Escuchar es mirar, dicen muchos escritores. Utiliza tu audífono y amplía las ondas que se suceden a tu alrededor. Capta todo y selecciona. Recurre a tu música preferida y a la que rechazas y escríbelas llevándolas en tu mente durante el trayecto. Recoge las voces que circulan a tu alrededor y escúchalas para tus personajes para diferenciarlos entre sí.

Lo que quieres contar no es solamente qué historia quieres contar sino qué quieres contar con esa historia.

Confesión autobiográfica o invención

En cualquier caso, toda narración es de alguna manera autobiográfica, tal vez a la manera de Kafka: «Mi novela sigue avanzando aunque sea lentamente, sólo que su rostro se parece de manera horrible a mí...». Este es un aspecto que también debes contemplar sabiendo en todo momento que la coherencia del conjunto es lo principal. En este sentido, es un placer atreverse a intervenir directamente, como dice Milan Kundera: «Me gusta de vez en cuando intervenir directamente con el autor, como yo mismo. En este caso todo depende del tono. Desde la primera palabra mi reflexión tiene un tono lúdico, irónico, provocador, experimental o interrogativo.» Claro, que tu intervención autoral es la de uno de los tantos autores que tú llevas en tu interior.

Toda escritura es autobiográfica desde el momento en que todos tenemos algo para contar, pero hay muchas maneras de contar la propia vida para que resulte trascendente. No te conformes con una anécdota porque los lectores abandonarán la lectura.

Averigua por qué quieres contar ese episodio de tu vida y selecciona desde qué sentimiento lo contarás. Seguramente, tendrás que inventar cosas para que tu verdad tome más cuerpo.

Será tu narrador quien te dé la clave en el momento en que empieza a organizar la información que tú le aportas. En todo caso, como autor, puedes «facilitarle un préstamo» al narrador o a un personaje de tus vivencias, de un elemento concreto, de una inflexión de la voz, de una reflexión. A la vez, ese mismo narrador o ese personaje puede caracterizarse por aspectos totalmente distintos a los tuyos.

Miente sin falsear la realidad.

Si intuyes que un fognazo oculta una succulenta historia, no la fuerces ni la falsees usando una voz ajena a ella o una voz impostada.

El que cuenta el relato es el narrador

Cada novela y cada cuento requieren una técnica y un estilo. Si tienes un tema para una novela lo que debería llevarte más tiempo es pensar qué tratamiento debes darle. El autor le da la palabra al narrador y el narrador a los personajes.

A veces, te quedas descontento con tu relato sin entender por qué. Las frases te parecen claras; los personajes, bien trazados; el conflicto está planteado, pero el conjunto no funciona. Seguramente, la voz narrativa no es la que tu relato pide o el foco de tu narrador oscurece algunas zonas de la historia.

Ya sabes que relatar es elegir ciertos hechos y desarrollarlos en cierto orden que les otorga un sentido diferente al de la vida real, en la que los sucesos transcurren en el tiempo, independientes de una mirada y una voz que los organiza. El narrador decide ese orden: sabe, ve y dice.

Sabe, ve y dice

El narrador tiene una voz del relato y no una voz de la realidad: es una construcción imaginaria que organiza la narración. Crea y ordena, inventa y fabula, adorna y dosifica el discurso.

Lo hace enfocando desde distintos ángulos (unos hablan de punto de vista y otros de focalización). Pero el narrador tiene que saber más de lo que ve y dice.

La voz emisora del relato, esa voz ficticia que cuenta lo que va sucediendo en la narración, es el narrador. Es el eje de las estrategias narrativas: la columna vertebral de la ficción.

Presenta a cada personaje: quién es, cómo es, qué hace, qué le pasa, qué siente, cuáles son sus peripecias. Si es buen narrador, no los dejará al margen nunca, sino que hablará a través de ellos mismos: no explicará por su cuenta, sino que narrará y describirá el entorno desde uno de esos personajes o desde varios y tal como a ellos les afecta.

Sitúa la acción en un espacio y en un tiempo determinado. Organiza los acontecimientos en una sucesión temporal externa (es la época en la que se desarrolla la acción, es decir: la época en la que sucede lo narrado: «Y abandonó a Macondo en el tren de regreso, el miércoles veintisiete de julio de mil novecientos seis a las dos y dieciocho minutos de la tarde», Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*) o interna (propia del relato en cuestión, muchas veces la acción empieza en un momento de la historia y después se cuentan unos hechos que han sucedido con anterioridad (técnica del flashback–), o se disponen de una manera desordenada, por ejemplo, empezando por el final, como hace García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*).

En resumen:

El narrador cuenta la historia: sabe qué ocurre o qué ocurrió y ofrece la información sobre esos acontecimientos.

¿Cómo lo hace?

Enfoca desde un punto de vista seleccionando lo que ve y dice con una entonación de voz.

Para tu control:

Del narrador que eliges depende la voz, el punto de vista y la organización de tu relato, ya sea cuento, novela, e incluso ensayo. Es decir que el narrador determina la voz, la focalización y el tiempo del discurso que cada relato necesita para conseguir su efecto.

¿Cuáles son entonces sus funciones?

- La voz: Toma una entonación particular y adopta un modo (diálogo, narración, descripción) para relatar.
- El punto de vista: Adopta una perspectiva (un foco, una óptica), un lugar desde donde se coloca más pegado o más alejado de los hechos y del personaje o los personajes principales.
- La organización: Jerarquiza y ordena los acontecimientos en el tiempo y en el espacio.

¿Su característica intrínseca?

No explica por su cuenta sin implicar a los interesados en el relato. Muestra, presenta, sugiere, lo que ellos necesitan mostrar.

El máximo riesgo de un relato es elegir una voz errada.

Ver para contar

El punto de vista es el lugar imaginario en el que se sitúa el narrador. Ese lugar imaginario puede ser interno a la acción cuando el narrador es un personaje y cuenta en primera persona del singular o externo a la acción cuando el narrador no es un personaje y relata en tercera persona.

El enfoque predispone al lector o al espectador a favor o en contra de uno u otro personaje y cada punto de vista expresa un sentimiento particular: espera, envidia, temor, sorpresa, celos, etc. Si un personaje se enfoca desde fuera, detenido en una esquina y mirando el reloj, puede connotar espera; si se lo hace en esa misma esquina, pero desde un monólogo interior comparándose con otro, puede connotar envidia, etc.

En suma, el narrador puede enfocar los hechos desde dentro o desde fuera, según tres amplias perspectivas que indican el predominio mayor o menor que ejerce: omnisciente (el narrador superior al personaje, adivina todos sus movimientos como pasa con los personajes de Dickens o...

Chéjov, por ejemplo), testigo (el narrador sabe menos que el personaje, como en algunos relatos de Marguerite Duras, por ejemplo) y protagonista (el narrador está en el mismo plano que el personaje, como sucede en algunas novelas de Albert Camus).

Debes preguntarte:

- ¿Quién mira los hechos en mi relato?
- ¿Desde qué perspectiva los enfoca?
- ¿A qué distancia de los personajes se coloca?

La visión que tú como autor tienes de los hechos se revela a través del uso que hagas del punto de vista y no al revés.

Pero el punto de vista no consiste en el desarrollo de tu opinión o tus creencias. Es el punto desde el que miras mejor y corresponde generalmente a la visión de un personaje. Truman Capote narra el asesinato de los Clutter, en *A sangre fría*, a través de la historia y los sentimientos de los asesinos. Consiste en presentar cada escena al lector a través de un personaje en particular, como si estuvieras metido en su piel y experimentando la acción.

A continuación, la pregunta que puedes hacerte para construir el punto de vista es:

- ¿Quién, desde dónde, mira la escena?

A su vez, esta pregunta implica otras:

- ¿Quién habla?
- ¿A quién?
- ¿Cómo?
- ¿A qué distancia de la acción?
- ¿Con qué limitaciones?
- ¿De parte de qué personaje se coloca?

Las novelas hay que contarlas desde un punto de vista específico. Por ejemplo, Juan José Millás hace desde el de una mujer:

Cuando escribí La soledad era esto, desde el punto de vista femenino, era porque necesitaba hacerla y, curiosamente, no he tenido que documentarme especialmente sobre el mundo de las mujeres, ya que lo conocía, no he tenido una especial preocupación en cada instante de pensar en que las mujeres no se afeitan o en otras muchas cosas que no puedan hacer o no hagan las mujeres y que sí las hacemos los hombres. Y lo necesitaba hacer desde el punto de vista femenino porque pensé que desde allí iba a encontrar los significados que andaba buscando.

En lugar de sentirte tentado de elegir al personaje que te resulta más cómodo, aquel con el que supuestamente estás más familiarizado, y contar tu historia desde esa persona, elige el de mayor poder para el relato.

Del filtro al foco

Hacerlo pasar por tu propio filtro sería, por ejemplo, hacer pasar un accidente ocurrido en tu entorno por lo que verdaderamente te afecta a ti y sólo a ti, no a los medios de comunicación, ni a los familiares de las víctimas, ni a las víctimas, ni al Rey de España, ni a tu vecina de escalera ni a un amigo que lo comenta contigo compungido. Ese filtro es tan sutil, tan de uno o de una... De eso trata siempre. Y de ahí el placer de escribir. Y también la dificultad. Es un riesgo que te provee de un rico material: proviene de tu propio campo semántico y de tu ritmo interno, de tu mirada del mundo desde tu lugar en el mundo como cuerpo: eres un cuerpo (no: tienes un cuerpo), con todo lo que el cuerpo siente, desea, espía, etc etc. de la cabeza a los pies por fuera y por dentro.

Lo haces pasar por tu filtro y lo iluminas con el foco adecuado.

La adopción de un punto de vista implica la adopción de un foco narrativo, que puede ser único o permanecer constante o variar.

Las posibilidades son casi tantas como relatos existen.

El de Natalia en *La plaza del diamante*, de Mercè Rodoreda, es un foco preciso e incide en la construcción del personaje: Al concederle la palabra a esta mujer marginada, su marginación pasa a un segundo plano, se convierte en protagonista de la historia narrada.

El de Emma Bovary, en *Madame Bovary*, es un foco proveniente de distintos puntos de vista que se relevan con tanta sutileza que el lector apenas nota los cambios y tiene la impresión de que es un solo: el primer capítulo es un narrador plural (nosotros) y un omnisciente que habla del nosotros. Luego hay un narrador filósofo que opina en medio de una descripción impersonal o ironiza, critica y presenta la ideología de esa sociedad. También narran las voces de los propios personajes a través del diálogo o del estilo indirecto libre. Pero el foco está puesto en Emma siempre.

Qué se cuenta es cómo se cuenta

Una historia contada de otra manera es siempre otra historia. William Faulkner escribió cinco veces *El Ruido y la Furia*, tratando de contar la historia para librarse del sueño que seguiría angustiándolo mientras no lo contara:

Es una tragedia de dos mujeres perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos porque es valiente, generosa, dulce y honrada. Es mucho más valiente, honrada y generosa que yo.

Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos, qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. Y entonces comprendí el simbolismo de los calzoncitos enlodados, y esa imagen fue reemplazada por la de la niña huérfana con su padre y madre que se descuelga por el tubo de desagüe del techo para escaparse del único hogar que le quedaba.

tiene, donde nunca ha recibido amor ni afecto ni comprensión. Yo había empezado a contar la historia a través de los ojos del niño idiota, porque pensaba que sería más eficaz si la contaba alguien que sólo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué. Me di cuenta de que no había contado historia esa vez. Traté de volver a contarla, ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó. Traté de reunir los fragmentos y de llenar las lagunas haciendo yo mismo las veces de narrador. Todavía no quedó completa, hasta quince años después de la publicación del libro, cuando escribí, como apéndice de otro libro, el esfuerzo final para acabar de contar la historia y sacármela de la cabeza de modo que yo mismo pudiera sentirme en paz.

El ocultamiento de un secreto, por ejemplo, no constituirá el mismo relato contado por un detective que por el encubridor del secreto a través de una carta dirigida a su novia.

O la búsqueda de un personaje desaparecido cambiará la historia y los datos del argumento según cuente su madre, un investigador, un amigo desde un país lejano o su acompañante en ese momento.

Las voces de los personajes

Los que causan o sufren los acontecimientos son los personajes. Sus voces no sólo se escuchan en los diálogos, sino cuando el narrador cuenta lo que les pasa (y a veces es él mismo un personaje).

A cada personaje, su lenguaje y, en consecuencia, su voz narrativa, el enfoque desde el punto de vista más adecuado.

Los personajes buscan un lenguaje del que el narrador les provee. Tenlo en cuenta y averigua cuál es el lenguaje que le conviene a cada mundo narrativo que instauras.

De lo contrario, si empleas siempre el mismo narrador para escribir distintos relatos, tus personajes serán siempre el mismo aunque los concibas diferentes.

Así, el narrador debe dominar distintos aspectos para conseguir las siguientes condiciones:

- Que los personajes se expresen desde sus propias individualidades.
- Que abran expectativas sobre sus posibles actuaciones, sobre sus sentimientos o sobre lo que les pasa.
- Que aparezcan bien cohesionados con los restantes elementos del relato.
- Que el relato en su totalidad constituya una unidad y no un inventario que incluya información no pertinentes.

Cuando el compromiso es absoluto, puede pasar lo que le pasó a Georges Simenon: «Casi todas mis novelas muestran lo que ocurre alrededor de un personaje. Los otros personajes son vistos por él. A veces tengo que meterme en el pellejo de ese personaje. Y al cabo de cinco o seis días es algo insoportable».

Decidir el punto de vista

A través de tu narrador, puedes construir un personaje estático, que no varía durante el relato, dinámico, que cambia y evoluciona.

¿Qué debe saber todo narrador?

Que el protagonista es el elemento central de la acción y no se puede desconectar del mundo que rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación e interactúa. Su actuación está provocada por un deseo, por una necesidad o por un temor. Su existencia se vincula con la del antagonista (opositor), que determina el conflicto y le pone obstáculos; con el destinatario o beneficiario de la acción, que puede conseguir lo deseado y puede ser el mismo protagonista o no.

Que el personaje secundario puede ser creado para desempeñar varias funciones: caracterizar un ambiente o influir de alguna manera en lo narrado o en el personaje principal.

El narrador puede contar directamente las cualidades de los personajes (bueno, generoso, codicioso, ingenuo...) o en forma indirecta (cuando induce al lector a deducir el carácter del personaje partiendo de lo que hace, de los objetos que manipula, de su apariencia, de sus preferencias, del juicio que dan otros personajes o de su modo de ver el mundo). Esta segunda opción suele ser más eficaz: es a lo que yo llamo *insistencia* que el escritor muestra (no explica ni demuestra).

Supongamos que ya conoces bien a tu personaje y ya has elegido el asunto a tratar, ¿cómo puedes decidir el narrador del relato?

Por ejemplo, el tema podría ser el de una fotógrafa que sufre una transformación ante la muerte súbita de su madre.

Quien escriba automáticamente, sin plantearse esta cuestión, es posible que lo haga desde un narrador omnisciente o desde la mujer en primera persona.

Sin embargo, al preguntarte qué quieres contar, tendrás que averiguar cómo te conviene hacerlo. Posiblemente, descubras otros enfoques que no hubieras descubierto si escribías mecánicamente. Puedes hacerlo desde la primera persona sabiendo los motivos, y entonces la mujer incluirá datos que de otro modo no hubiera incluido.

Nunca olvides que las alternativas son numerosas. Entre los ejemplos dados a continuación, puedes observar cuál podría ser la mejor forma de tratar un tema. Cada narrador implica otros tantos posibles desarrollos del relato. Puedes hacerlo desde uno de estos puntos de vista o desde el de todos. Son cuatro embriones de relatos contados desde otros tantos puntos de vista, a partir de la misma situación básica.

Según cuál sea el narrador principal (a escoger entre los cuatro que siguen) los relatos resultantes serán distintos. Es decir, la situación básica se conserva, pero prevalecerá uno u otro aspecto de ella:

1. La mujer en una carta a su hermano.

Querido Joaquín:

Ya lo hablamos, pero a medida que pasan los días siento que el mundo ha girado ciento ochenta grados para mí y tal vez tú me ayudes a reconstruir los trozos.

2. El hijo de la mujer en un diálogo con su padre.

–La noto rara.

–Siempre lo fue.

–¿Qué quieres decir con eso? Ahora ha sufrido un shock.

–No creo que sea la muerte de tu abuela la que le ha desatado la crisis.

–Pero tenemos que hacer algo, ¿no crees?

3. La madre de la mujer desde el Más Allá:

Hija mía... si hubiéramos hablado alguna vez... no hubo tiempo ni hubo ocasión... las dos nos parecemos... te hubiera contado mi sueño, aunque no sé... tal vez sea mejor así.

4. La modelo que trabaja para la fotógrafa:

Esta mujer siempre supo lo que quiso, es un poco déspota, pero ahora la veo perdida, le tiemblan las manos, el temblor orienta la cámara más que ella. Me apena, la siento más humana, pero no me atrevo a preguntarle, será por la muerte de su madre, aunque ya pasó más de un mes.

Del tipo de narrador elegido depende no sólo el ritmo y el clima de lo narrado, sino también la historia misma.

¿Qué persona es la persona verbal?

Según el narrador participe de los acontecimientos o sea ajeno a ellos puede dirigirse al lector empleando la primera persona, la segunda o la tercera, dependiendo de la posición que adopte. En tercera persona, los personajes son llamados él, ella o ellos. En primera, el personaje que cuenta la historia se refiere a sí mismo como yo, y a los demás personajes como él, ella o ellos.

Afuera o adentro de la narración

En primera, segunda o tercera persona, el narrador puede ser más o menos precario, más o menos adusto, estar más o menos implicado.

El punto de vista es el lugar imaginario en el que se sitúa el narrador y puede ser:

Interno a la acción: El narrador es un personaje y cuenta en primera persona. Puede ser narrador protagonista de la historia que ocupa un lugar central en la narración o que relata su historia en primera persona y el lector tiene acceso a su mente, sus sueños, sus recuerdos. No puede penetrar en la mente de otro personaje. No puede saber cosas que no conozca de forma directa o indirecta.

Externo a la acción: El narrador no es un personaje y relata en tercera persona y sabe todo o el narrador es un personaje secundario y no puede penetrar en la conciencia del protagonista. Sólo puede referir aquello que ha vivido o conocido por boca del protagonista, de otros personajes, o por otros medios (textos encontrados, por ejemplo).

Entonces, si eliges una narración en primera persona, tu narrador será un personaje dentro de la acción del relato y tendrá un carácter más intimista.

Si eliges una narración en tercera persona, tu narrador no será un personaje, no estará inmerso en la acción, mirará los hechos desde fuera.

Las ópticas pueden diferir y, en consecuencia, diferirá el hecho narrado.

Según emplees la primera, segunda o tercera persona para relatar el mismo hecho, el hecho adquiere nuevos matices y te verás obligado a manejar informaciónes más o menos subjetivas.

La primera persona

En primera persona, habla un personaje. El más habitual es el protagonista, un yo que cuenta su propia

historia, en cuyo caso se trata de un personaje narrador central. O puede ser alguien que cuenta la historia de otro, en cuyo caso es un narrador periférico. Un yo que cuenta los hechos de los que ha sido protagonista o testigo y el yo neutral que sólo refiere lo que ocurre sin implicarse.

La atención se centra sobre el yo del relato, y sus deseos y decisiones llevan adelante la acción.

La primera persona puede ser más intimista o confesional, más poética (como la voz del diario íntimo), más metafórica. Así lo manifiesta Javier Marías:

Creo que me siento más cómodo con la primera persona por la verosimilitud o la veracidad del texto. A mí, como lector en general, me ocurre que cada vez me cuesta más creerme lo que me cuenta y a veces no es porque esté mal, sino porque estamos más resabiados. Cada vez hemos visto o leído más ficción. A veces, al comentar algo de nuestras vidas lo calificamos como propio de película de Almodóvar, por ejemplo, y no es nunca a la inversa. Cada vez es más difícil hacer creer a los lectores lo que se está contando, y quizás, una voz en primera persona tiene algo más a favor que la tercera que en principio lo sabe todo y puede entrar en los pensamientos de los personajes y asistir a escenas. Una voz en primera persona tiene más capacidad de persuasión. Todos sabemos a estas alturas que es muy difícil saber todo de ninguna vida, y que todo conocimiento es fragmentario. Un narrador en primera persona está obligado a contar fragmentariamente. En algunos aspectos, es una gran ventaja un narrador en tercera persona, pero es más difícil de creerle.

Analizando un libro de Machado de Assis, Susan Sontag dijo:

Nos aproximamos en forma distinta a una narración escrita en primera persona que a otra hecha en tercera. Retardar, acelerar, pasar por alto pasajes enteros, comentar a fondo o eludir referencias: si todo esto se hace en primera persona el texto adquiere otro peso, otro sentido, que si se efectúa en nombre de un tercero. Mucho de lo que resulta conmovedor, disculpable o insufrible en primera persona, parecería lo opuesto dicho en tercera, y viceversa. Si queremos desnudar la gran diferencia que hay entre los códigos que rigen la tercera persona tratemos de sustituir ella por él. Hay registros de los sentimientos, como la ansiedad, que solo pueden convenir a una voz en primera persona, pero cualquier texto consciente de sus propios métodos y significado debe ser interpretado desde la primera persona, sea o no yo el pronombre principal.

Manuel Rivas reflexiona sobre la elección del narrador que ha hecho en *La lengua de las mariposas* un protagonista en primera persona, desde una voz que evoca la infancia del personaje.

Antonio Muñoz Molina aconseja:

*Si te instalas en una primera persona debes recurrir a trucos para que se sepan cosas que en primera persona no siempre puede saber. Es el problema de la novela policial, tipo Marlowe, una sola mirada tiene que saberlo todo. Es como cuando Proust, en su novela *En busca del tiempo perdido*, el protagonista tiene que estar todo el tiempo descubriendo acontecimientos homosexuales sin ser homosexual, eso le obliga a unas trampas narrativas inverosímiles. El chico está tumbado en un cierta colina y abajo hay una casa, y desde la altura de la colina ve que en el dormitorio del primer piso de la casa hay dos chicas haciendo el amor. Todo lo que tiene que inventar para sacar a esas dos chicas haciendo el amor.*

Y explica parte de su proceso:

*Yo me temo que aún no he aprendido a establecer en mi literatura una polifonía de voces: estuve imaginando y escribiendo borradores de *Beatus Ille* durante siete años, y todo ese trabajo habría sido en vano si al cabo de tanto tiempo no hubiera encontrado la voz única y necesaria que habla y me embosca y al final se revela en el libro. Empecé a escribir. El invierno en Lisboa usando esa tercera persona que tan decididamente se niega a obedecerme. Intenté luego que quien le hablara al lector fuera Biralbo. Sólo cuando encontré la voz de ese narrador del que casi nada sabemos ni ustedes ni yo, la novela pareció que empezaba a escribirse sola, que yo la veía y la escuchaba escribirse, ajena a mí, íntima y secreta.*

Narrador situado en el punto de vista interno

Habla el personaje, no es sólo una voz, tiene personalidad.

- Es el protagonista o uno de los protagonistas de la historia: es el narrador-protagonista.
- Es un personaje secundario que narra en primera persona: es el narrador-testigo.
- Primera persona central: El narrador adopta el punto de vista del protagonista que cuenta la historia en primera persona.
- Primera persona periférica: el narrador adopta el punto de vista de un personaje secundario que narra en primera persona la vida del protagonista.
- Primera persona testigo: un testigo de la acción que no participa en ella narra en primera persona los acontecimientos.
- Segunda persona narrativa: El narrador habla en segunda persona con lo que se produce un diálogo monólogo del protagonista consigo mismo.

La segunda persona

Es un modo del relato en que un personaje, el actor del drama, la novela o el cuento, es llamado tú, usted, está en segunda persona, el efecto suele ser inusual y complejo.

Generalmente, el narrador observa a dicho personaje y da la impresión de darle órdenes que implican una relación íntima, afectiva o no, que le hace más fácil al lector introducirse en su mente. O el autor le atribuye características y reacciones específicas que hacen sentir más o menos implicado al lector.

En *Tiempo de Silencio*, Luis Martín Santos utiliza la segunda persona y diseña personajes individualizados, no prototípicos, de una clase social.

En este otro ejemplo el tú del texto se refiere a un personaje nítidamente delimitado, distinto al lector.

Más allá de la ventanilla sobre la cual las gotas de lluvia se espacian cada vez más, usted distingue mucho más claramente que hace rato, debajo de una mancha clara de cielo, casas, postes, la tierra, gentes que salen, un carro, un pequeño automóvil italiano que cruza la vía férrea sobre un puente. Por el corredor vienen dos jóvenes con sus abrigos puestos y sus maletas en la mano. Pasa la estación de Sénozan.

En este otro, el personaje es preciso, pero encubre a una protagonista en primera persona y tiene un matiz epistolar:

Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá. Me han dicho que la hierba crece salvaje entre sus grietas y que jamás crecen flores frescas sobre ella. Nadie te visita. Mamá se marchó a su tierra y tú no tenías amigos. Decían que eras tan raro...

ADELAIDA GARCÍA MORALES, *El Sur*

Pero también se puede usar la segunda persona como medio de convertir al que lee en personaje, como en el cuento *Panel Game*, de Robert Coover:

Te retuerces, enviciado en Lady (que te excita) y en Norteamérica (que no, pero la bendices de todos modos); sin embargo tus contorsiones serán mal interpretadas: Lady amorosa levanta sus pestañas, cierra los ojos y su respiración se acelera con la excitación... El público aúlla feliz mientras tanto. ¿quién puede maldecirlo? Tú resignate a pasar la prueba en paz y saluda con una sonrisa tímida, no muevas.

O en un monólogo dicho en voz alta por un personaje en primera persona para otro personaje en segunda persona:

¿Me permitiría, Monsieur, ofrecerle mis servicios? Si no le molesto, naturalmente. Mucho temo que no pueda usted hacerse entender por ese estimable gorila que maneja este bar. No habla más que holandés. Y si usted no me permite ayudarlo, nunca comprenderá que desea usted un gin.

ALBERT CAMUS, *La caída*

O en el cuento *No se vuelva usted*, de Frederic Brown, en que la víctima es el propio lector. Mientras lee el texto conoce que va a ser asesinado, acabará por saber que una vez que finalice su lectura y vuelva su cabeza se encontrará con su asesino.

La tercera persona

No se sabe a quién pertenece la voz de la tercera persona que no es la del autor ni la de los personajes pero hace avanzar la historia.

Sin embargo, te conviene tratar de averiguarlo, darle una personalidad, rellenando su ficción previamente, y así determinarás si será una voz que estará cerca o lejos del personaje.

¿Cuál es su conocimiento de los hechos?

Puede conocer la verdad completa o puede saber qué hay en la mente de uno de los personajes pero no qué piensa el otro.

Puede saber únicamente lo que se ve desde fuera.

Refiere los hechos sin ninguna relación a sí misma.

Corresponde a un narrador situado en el punto de vista externo:

- Sabe todo sobre los personajes: lo que hacen y dicen, pero también lo que sienten, dicen, anhelan. A veces juzga, aprueba o condena a sus personajes. Es el narrador omnisciente.
- Sabe sólo lo que ve y oye: no juzga, es totalmente imparcial. Es el narrador no omnisciente (narrador-cámara).
- Adopta el punto de vista de uno de los personajes, como una cámara de vídeo que estuviera sobre el hombro de un personaje y se moviera con él, sólo registra lo que este personaje ve y oye.

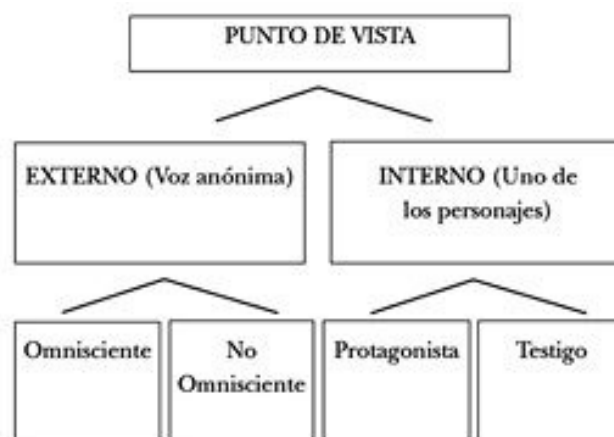
En *Castillos de cartón*, Almudena Grandes narra una historia de un trío en el que tres jóvenes se encuentran, se aman desesperadamente, se necesitan, descubren la imposibilidad de llevar a cabo su sueño y salen perdiendo. Ha querido contar una historia desde la libertad más absoluta, «sin que ningún personaje se martirizara o se sintiera culpable». Para ello, ha dado la voz de la narración a una chica, «que a la vez es la bisagra y porque, además, quería que fuera la narradora una mujer, ya que son las mujeres las que tradicionalmente siempre se sienten culpables. Aquí, no», precisa.

Las más comunes son:

- Tercera persona omnisciente: el narrador describe todo lo que los personajes ven, sienten, oye, los hechos que no han sido presenciados por ningún personaje.
- Tercera persona limitada: el narrador se refiere a los personajes en tercera persona, pero sólo describe lo que puede ser visto, oído o pensado por un solo personaje.
- Tercera persona observadora: el narrador cuenta los hechos de los que es testigo como si lo contemplara desde fuera, no puede describir el interior de los personajes.

Un relato en tercera persona te permite hacer combinaciones como las siguientes, entre muchas otras:

- Usar un narrador siniestro para contar un romance visto a través de la visión de una heroína ingenua; la historia podría tratar de un asesinato o de un complot.
- Proporcionarle al personaje mediante el narrador un escenario melancólico, aunque el personaje sea poco consciente de ello.
- Utilizar una voz ingenua para explicar un homicidio.



- [read online Accessing AutoCAD Architecture 2009 for free](#)
- [read online Miss Holly Is Too Jolly! \(My Weird School, Book 14\)](#)
- [download Pretty: Film and the Decorative Image \(Film and Culture\)](#)
- [read online Incandescence](#)
- [read online D.I.Y. Delicious: Recipes and Ideas for Simple Food from Scratch](#)
- [Creating Apps in Kivy online](#)

- <http://toko-gumilar.com/books/Accessing-AutoCAD-Architecture-2009.pdf>
- <http://www.gateaerospaceforum.com/?library/When-God-Talks-Back--Understanding-the-American-Evangelical-Relationship-with-God.pdf>
- <http://reseauplatoparis.com/library/Arte-y-belleza-en-la-est--tica-medieval.pdf>
- <http://toko-gumilar.com/books/Gesammelte-Werke-1.pdf>
- <http://diy-chirol.com/lib/D-I-Y--Delicious--Recipes-and-Ideas-for-Simple-Food-from-Scratch.pdf>
- <http://kamallubana.com/?library/Creating-Apps-in-Kivy.pdf>