
GONZALO SAAVEDRA VERGARA

**LA “NARRATIVIZACIÓN” DEL DIS-
CURSO Y EL “EFECTO
OMNISCIENTE” EN NO FICCIÓN
PERIODÍSTICA**

Hay narradores que parecen saber más.

1. INTRODUCCIÓN

La novela moderna y contemporánea nos ha acostumbrado a creer en la voz de un narrador anónimo y todopoderoso. No importa que nos informe de los asuntos más inasequibles sin siquiera molestarse en explicarnos cómo es que los conoce. Sabe y cuenta: así, simplemente. A esta voz le está permitido situarse en todos los lugares necesarios para la narración, en todos los tiempos y, lo más sobresaliente, está autorizada para abrir de manera mágica una ventana en la mente o el corazón de los personajes y dar cuenta de sus pensamientos, sentimientos y percepciones.

Aunque hay varios casos canónicos en que la voz que relata pertenece a un personaje de la historia, ya sea protagonista o secundario, la novela con narrador sin nombre y omnisciente es la que gozó de más desarrollo en el siglo XIX, hasta el punto de crear una cierta identificación de esta situación narrativa con la literatura misma. Aún hoy es posible observar que una parte importante de la producción novelesca sigue sirviéndose de un relator que sabe todo acerca de los acontecimientos que narra y que también puede dar cuenta de los estados de conciencia más íntimos de los personajes.

Estas facultades o prerrogativas cognoscitivas han sido siempre patrimonio de los narradores de ficción, en la medida en que sirvan a las necesidades de la obra. Pero han estado negadas, en principio, para aquellas voces que prometen contar no una historia surgida de la imaginación sino una que tiene como único referente este mundo que todos habitamos. Los narradores de no ficción –los contruidos por los periodistas en particular–, dice la ortodoxia, habrán de cuidarse de no caer en la tentación de arrogarse poderes que no les están permitidos: los seres humanos de carne y hueso no pueden estar en todos los lugares al tiempo y no pueden conocer lo que sienten, piensan y perciben sus semejantes (salvo, claro, que éstos quieran comunicarlo). Y por ello, no pueden contar lo que no pueden conocer.

Es paradójico, sin embargo, que la prosa de no ficción periodística que más éxito tiene en nuestros días –la de Gabriel García Márquez, Rosa Montero o Linda Wolfe por nombrar sólo a unos pocos de los más famosos– presente narradores que parecen saber más de lo que le está permitido en principio a un mortal. A estos narradores se los alaba por su elocuencia, por su extraordinaria capacidad de relatar, por su manejo de los detalles significativos. Y también por su credibilidad, a pesar de lo patente de sus transgresiones. ¿Por qué? La ortodoxia periodística no tiene respuestas para esto y suele escabullirse en explicaciones tan vagas como impresionistas, como el mismo adjetivo de *literario* con el que se suele calificar al estilo de estos textos.

En este artículo revisaré los procedimientos que hacen posibles y legítimas esas transgresiones o *prácticas omniscientes*, atendiendo fundamentalmente a los modos de citación. Según la manera en que se reproduzca (esto es, se vuelva a producir) un discurso, es posible conseguir *efectos* que hacen que la voz que cuenta asuntos verdaderos parezca dotada de poderes en principio sólo reservados a los narradores de ficción. Del mismo modo, es posible hacer algunas maniobras con el tiempo de la narración y lograr resultados de características similares. En todos los casos, siempre que la utilización de estos procedimientos sea legítima, los textos así producidos suelen ser considerados, de manera impresionista, como *literarios*.

Comenzaré por revisar brevemente los elementos que componen la situación narrativa, luego seguiré con aquellos que intervienen en la convocatoria de otras voces en el texto por parte del narrador y acabaré con algunos trozos de prosa periodística que ilustrarán lo explicado.

2. SITUACIÓN NARRATIVA

En vez de utilizar las polémicas y complejas categorías de punto de vista, como las de Friedman (1975) o Brooks y Warren (1943) –para el caso de la ficción–, Wolfe (1984), Cheney (1991) o Gutkind (1997) –para el de la no ficción–, que en general presentan una confusión respecto de los fenómenos de voz y modo (Genette 1989, 1993), desarrollaremos seis elementos que componen la situación narrativa. Los cinco

primeros están tomados de Lewis Turco (1989: 28-29), y reformulados y redefinidos para que sirvan a nuestros propósitos; el sexto, tiempo de la narración, no contemplado por Turco, lo rescato de Genette (1989: 274ss).

1) *Orientación*: Aquí se contemplan dos posibilidades principales: la de *narrador*, no identificado, que cuenta la historia desde afuera; y la de *personaje*, en que es una de las *personæ*, en palabras de Turco, la que narra, ya sea el protagonista, el antagonista o un personaje secundario.

2) *Persona gramatical*: *Primera, segunda, tercera*, ya sea singular o plural.

3) *Aspecto*: El aspecto de la *narración* es aquel que el lector adquiere a través de un narrador que tiene acceso exterior y que sólo da cuenta de las acciones de los personajes, sin intervenir. El aspecto de la *reflexión* es el que se obtiene de los sentimientos y pensamientos –de las reflexiones– que tiene el narrador respecto de sus personajes y de las situaciones que conforman la historia.

4) *Ángulo*: En el ángulo *simple*, se siguen las acciones de un personaje y sólo se narra lo que él presencia. En el ángulo *múltiple* –doble, triple, etc.– se narra lo que ocurre en presencia de dos o más personajes. Y en el ángulo *omnipresente*, el narrador puede estar en todos los lugares necesarios para el relato, incluso simultáneamente.

5) *Acceso*: El narrador puede tener sólo acceso *exterior* a los acontecimientos observables por cualquier ser humano; o *interior*, es decir, además puede conocer y narrar los pensamientos y sentimientos de los personajes.

6) *Tiempo de la narración*: *Ulterior*, para aquellas narraciones posteriores a los acontecimientos relatados; *anterior* o relato predictivo; *simultáneo*, contemporáneo a la acción; e *intercalado*, entre los momentos de la acción.

El hecho de considerar la situación narrativa desde un enfoque elemental –esto es, que se centra en la expresión de unos elementos determinados– tiene la ventaja de que es posible definir las condiciones de cualquier tipo de narrador, sin necesidad de tener que encasillarlos en categorías complejas que mezclen fenómenos de voz y modo, incluso con independencia de si lo que se cuenta es obra de la imaginación o tiene como único referente al mundo. Por otra parte, podemos focalizar nuestras preocupaciones en aspectos determinados en los que se manifiestan lo que llamaremos «maniobras» y sus consiguientes efectos en la construcción de un narrador que parece saber más.

Así, lo que nos interesa exponer aquí tiene que ver principalmente con los tres últimos elementos: en principio, un narrador de no ficción no podría arrogarse un ángulo múltiple u omnipresente y, sobre todo, no podría dotarse de acceso interior. La consecución de estos derechos, sin embargo, se vale muchas veces de una transposición particular del discurso y de alteraciones en el tiempo de la narración. Veremos cómo es posible conseguirlo, de todas formas, sin necesidad de inventar o falsear. Antes debemos repasar algunos aspectos de la citación, puesto que el «efecto omnisciente» tiene como base fundamental el discurso de las fuentes o de los personajes.

3. ESTILOS O MODOS DE CITACIÓN

Tal vez la más obvia, pero a la vez notable, característica a la hora de estudiar el fenómeno de la reproducción del discurso en no ficción periodística, es que ese discurso ha sido efectivamente producido: dicho o escrito. Interesantísimos estudios como el de Norman Page (1981), Dorrit Cohn (1983), Graciela Reyes (1984, 1993), Oscar Tacca (1986) o el más reciente de Maingueneau y Salvador (1995) están referidos principalmente a la ficción, por lo que la fidelidad a un discurso *original* queda desde un principio relativizada. En las obras nacidas de la imaginación, aun en su vertiente más realista, no hay tal discurso *original*, sino sólo la aproximación imitativa de lo que un discurso *podría* ser.

Para abordar el tema que nos interesa, entonces, tendremos que partir siempre desde ese discurso original, efectivamente escrito o pronunciado. Mi acercamiento en este punto pretende ser también elemental, en el sentido de desentrañar los elementos que componen o que participan en cada modo de citación. En concreto, se trata de cinco elementos:

1) *Marcas de atribución*: son las señales gráficas de que el discurso que se reproduce ha sido pronunciado exactamente de esa forma: comillas, guiones de diálogo, nombre del agente del discurso más dos puntos, etc.

2) *Verbos de atribución*: aquellas formas verbales que sirven para denotar que ha habido un discurso, escrito o pronunciado. Las más usadas de estas formas son las que derivan de *decir*. Los verbos de atribución pueden estar al comienzo o final del trozo de la cita, o al medio, interrumpiéndola.

3) *Oración subordinada*, que sólo está presente en el estilo indirecto, se inserta inmediatamente después del verbo de atribución y comienza generalmente por la conjunción *que*.

d) *Cambio deíctico*: esto es, las transformaciones que sufren, en estilo indirecto y sus variantes, todas las expresiones que denotan espacio, tiempo, persona agente del discurso y su interlocutor.

e) *Imitación de registro*: aquellos recursos ortográficos y gramaticales que sirven para imitar tanto el léxico de un discurso como el modo (características fonológicas) en que ha sido pronunciado. Aquí se incluye desde la reproducción literal de ciertos anacolutos, palabras idiosincrásicas, interjecciones, muletillas, repeticiones, etc. hasta las alteraciones gráficas que marcan diversos énfasis: cursivas, negritas, mayúsculas, signos de puntuación, etc. Al realizar esta imitación, se hace necesario un esfuerzo cooperativo por parte del lector, quien tendrá que hacer una *reconstrucción* de acuerdo con su propia experiencia del mundo y de la que le han entregado otras lecturas anteriores.

Todos estos elementos suelen tener una expresión determinada dependiendo del tipo de estilo que se utilice, tal como se muestra en el cuadro. (Desde luego, siempre hay excepciones, como autores que inexplicablemente utilizan las comillas para reportar el estilo indirecto libre o el grado de imitación de registro en este mismo modo). Para entender este problema, tomemos este trozo de una de las poquísimas entrevistas cara a cara que ha dado el general Augusto Pinochet. Fue en 1989 y a la periodista Margarita Serrano le tocó compartir la merienda con el entonces dictador chileno. Unos breves intercambios ocurridos al comienzo de la conversación, antes de *entrar en materia* y que están incluidos en la introducción de la entrevista, le sirven a la periodista para la caracterización:

- ¿Quiere sacarina?
- No, gracias.
- Es que ésta es especial, es de fruta...
- Bueno, déme una para probarla.
- ¡Después me va a decir que soy impositivo, que soy autoritario! (Serrano 1990: 225)

Si tuviéramos que citar en estilo directo (ED) –tan favorito de los periodistas– la última intervención del general, entonces sólo nos bastaría con poner los elementos mencionados: marcas de atribución, verbo de atribución, imitación de registro. Esto es:

Pinochet dijo [o cualquier otro verbo de atribución atingente]: «¡Después me va a decir que soy impositivo, que soy autoritario!».

Si en cambio traspasáramos esta intervención a estilo indirecto (EI) deberíamos hacer un resumen de la situación anterior:

Pinochet le preguntó a la periodista Margarita Serrano si quería sacarina. Ella contestó con una negativa y le dio las gracias. Él le replicó que la que le ofrecía era especial, de fruta. Serrano accedió y le pidió que le diera una, ante lo cual Pinochet se lamentó de que luego se lo considerara impositivo, autoritario.

Como se ve en este ejercicio escolar, los discursos de ambos personajes se han perdido en la voz de un narrador de registro neutro: el EI es por definición antidramático. Junto con la ausencia de una imitación de las características de la enunciación del discurso, las expresiones de los elementos expuestos en el cuadro se verifican aquí: no hay marcas de atribución, pero sí verbos que denotan que hubo discursos pronunciados –preguntó, contestó, replicó, dijo, lamentó–, oración subordinada, y cambio deíctico –de los *yo* de los personajes a los *él* y *ella* con que los nombra el narrador; del presente de los personajes al pretérito que utiliza la voz relatora.

¿Qué ocurre ahora si pasamos el discurso del general a estilo indirecto libre (EIL)?

Pinochet le ofreció sacararina. Serrano no quiso y dio las gracias. Él insistió, *esta sacarina era especial, era de frutas*, ante lo cual la periodista finalmente accedió. *¡Después le diría que era impositivo, que era autoritario!*

En los pasajes marcados se aprecia que no hay marcas ni verbos de atribución; tampoco, una oración subordinada. Pero sí se produce el cambio deíctico característico (del *yo*, *ahora* del personaje al *él*, *entonces* del narrador) y la imitación de registro: la repetición del verbo en la descripción que hace de la sacarina y en la exclamación posterior, así como los signos de exclamación. Es la unión de estos dos elementos –cambio deíctico e imitación de registro– la que produce la tan comentada ambigüedad del EIL (Page 1981, Reyes 1993, Tacca 1986), gracias a la cual se funden y confunden las voces de narrador y personaje(s).

El llamado estilo directo libre (EDL) plantea un asunto similar, pero la deixis del personaje se mantiene. Para todos los efectos, se trata de ED, es decir un trozo del discurso original, en su forma original, insertado, engastado en un trozo narrativo. Sólo que la ausencia de marcas gráficas y, muchas veces, de verbos de atribución propiamente tales resultan en que la irrupción de la voz del personaje sea inesperada, con la consiguiente dificultad de asignar ese discurso a un agente. Veámoslo con nuestro ejemplo:

Pinochet le ofreció sacararina. Serrano no quiso, gracias. Pero esta sacarina era especial, era de frutas; así que bueno, déme una para probarla. Y salió Pinochet lamentándose, que después le diría que soy impositivo, que soy autoritario.

No he marcado el texto para que el lector experimente –aunque sea en este ejercicio simplificado– el extrañamiento que produce el EDL. Las *gracias*, como otras expresiones de cortesía no son parafraseables en EI y por ello introducen necesariamente una parte del discurso del personaje que puede interpretarse como *verbatim*, aunque no haya ni marcas ni verbos de atribución. Luego de la insistencia de Pinochet, el narrador sólo se limita a un *así que* e introduce la oración de la periodista, pero conservando la deixis de ésta. Lo mismo ocurre con el lamento de Pinochet.

El EDL no ha sido reconocido por todos los teóricos y a menudo se confunde con el EIL. La ausencia o presencia del cambio deíctico es la clave, me parece, aunque no siempre es de fácil verificación.

Una variante que podría considerarse como un caso del EDL es lo que Salvador y Maingueneau llaman «contaminación del discurso», una suerte de inserción de palabras de otro registro en el discurso del narrador, como podría ser, por ejemplo, ese *gracias* que he incluido en mi ejemplo. Se habrá advertido que todo el trozo rezuma

cierta ironía, asunto en el que los autores citados reparan (Maingueneau y Salvador 1995:108).

La realización del EIL y del EDL ha sido más bien infrecuente en no ficción, sobre todo por la ambigüedad en la atribución de los dichos a un personaje: consciente o inconscientemente se le plantea al lector el dilema de asignar el discurso a alguien, ya sea un personaje o el narrador; o, *in extremis*, desconfiar incluso de todo el conjunto. Sin marcas gráficas, sin atribuciones y oraciones subordinadas, es difícil sostener que tal persona dijo lo que el narrador aparentemente sostiene que dijo, y fácil anatematizarlo para el periodismo. Pero véanse estos ejemplos, uno español y otro chileno. El primero es el reportaje que realizó Jesús Duva sobre un triple asesinato de unas niñas en el pueblo valenciano de Alcàsser. En un pasaje relata el encuentro del asesino prófugo, Enrique Inglés, con el empleado de un bar. Repárese en el súbito y breve cambio de registro en el trozo narrativo que se incluye inmediatamente después del diálogo:

—Tengo el coche averiado ahí delante. ¿Puede acercarme?

—No, lo siento. Tengo prisa —se disculpa Requena, más que nada porque ese tipo de mono azul no le infunde confianza.

Inglés abre rápidamente la portezuela de la furgoneta y se mete dentro, mientras Requena forcejea para echarle fuera. El vehículo ya está rodando y apenas puede controlar el volante. Siente un objeto duro apretado contra su riñón derecho y lo primero que le viene a las mientes es que aquello es una pistola y que aquel cabrón le va a agujerear la barriga. Así que no duda en saltar del coche, mientras ve cómo éste se aleja primero despacio y luego cada vez más rápido (Duva 1996: 211).

Es probable que todos los datos de los que se sirvió Duva para reconstruir la escena fueran los proporcionados por Requena, con lo que la representación de los diálogos en ED sólo tiene condición de pseudoliteralidad. Asimismo, el acceso interior del que se dota el narrador, desde que relata lo que Requena *siente* —la pistola en la barriga— y *piensa* —lo que «se le viene a las mientes»— son usos eficientes del EI, que tienen como única fuente a Requena. En el último caso se encuentra un típico ensayo de EDL. «Aquel cabrón» ha de atribuirse necesariamente a Requena, puesto que el cambio de registro no es propio de un narrador que ha permanecido durante el texto como neutro y distanciado. Es la inclusión de una voz dentro de la narración sin aviso, una voz que acalla la del narrador, pero sólo momentáneamente. Puesto que antes hay dos ejercicios de acceso interior, no hay demasiados problemas respecto de la atribución de ese «aquel cabrón».

En el siguiente trozo, sobre uno de los integrantes del grupo terrorista Frente Patriótico Manuel Rodríguez que realizó un fallido atentado a Pinochet en 1986, el narrador construido por Patricia Verdugo y Carmen Hertz utiliza el EIL para dar parte del discurso:

El «comandante Ernesto» frenó con suavidad ante una luz roja. La suave llovizna lo había obligado a poner en funcionamiento el limpiaparabrisas y fijó la mirada por entre las

aspas que iban y venían. Atrás, en Suecia, siempre dedicada a la geología, había quedado su madre. En La Habana crecía su hija, fruto de su relación con una joven chilena que estudiaba Medicina. Y en Managua estaba ella, su compañera, la nicaragüense que lo había enamorado con su largo pelo rubio sobre el uniforme verde oliva, la que había recibido sin una queja la noticia de la partida pese a estar con ya tres meses de embarazo. El niño ya había nacido. ¿Cómo sería, a quién se parecería? De vez en cuando enviaba afuera unas cuantas postales mostrando catedrales y plazas en algún país, fechadas correlativamente y con frases como las que usaría cualquier turista (Verdugo y Hertz 199615).

La pregunta, con el cambio deíctico característico del EIL –si se tratara de una intervención en ED tendría seguramente esta forma: «¿Cómo será, a quién se parecerá?»– le sirve al narrador para dotarse de *acceso interior*. ¿Legítimo, ilegítimo? Ya nos ocuparemos del problema en el siguiente apartado.

4. EL «EFECTO OMNISCIENTE»

4.1 NARRATIVIZACIÓN

Hemos visto someramente que algunas variantes del EIL o EDL sirven para que el narrador pueda dotarse de una suerte de *acceso interior* y dar cuenta de algunos estados de conciencia de su personaje. Pero su ejercicio es ciertamente improbable y de muy difícil verificación. Ahora nos ocuparemos del procedimiento central para conseguir ese «efecto omnisciente» y que hemos incluido en el cuadro con el nombre de *narrativización*, para diferenciarlo de los otros modos de citación. Como se aprecia en ese esquema, en este modo particularísimo de reproducir el discurso de otro se pierden tanto las marcas como los verbos de atribución, las oraciones subordinadas y las posibles imitaciones de registro. Pero sí hay cambio deíctico. En rigor, puesto que se elimina el verbo que dice que ha habido un discurso, se trata de pasar de un dicho a un hecho. Esta práctica es de muy compleja realización, pero de resultados deseables si se respetan ciertos parámetros profesionales básicos. Para explicar el procedimiento de manera muy simple, lo opondremos al de citar en directo y en indirecto.

Veamos primero el efecto relacionado con el *ángulo*. Supongamos que un periodista está cubriendo el accidente del Boeing 767 de EgyptAir que cayó al mar en octubre último y su fuente, un oficial de la Guardia costera de los Estados Unidos, Michael Sanders, le dice, entre otras cosas, lo siguiente:

—Fui el primero en llegar al área donde cayó el avión.

El periodista podría citar en ED:

«Fui el primero en llegar al área donde cayó el avión», dijo [o cualquier otro verbo de atribución atinente] el guardacostas Michael Sanders.

O en EI:

El guardacostas Michael Sanders dijo [o cualquier otro verbo de atribución atinente] que había sido el primero en llegar al área donde había caído el avión.

O tomar el discurso de Sanders y *narrativizarlo*, esto es, asumirlo como un hecho en la voz del narrador:

El guardacostas Michael Sanders fue el primero en llegar al área donde había caído el avión.

Como se ve, ya no hay ni marcas ni verbos de atribución: no existe señal alguna en este ejercicio de que ha habido un discurso por parte de la fuente. No importa que ese narrador no pueda tener, desde la perspectiva de *realidad, ángulo simple* para seguir a Sanders o *múltiple* para hacerlo con más personajes. Esto es, no importa que no haya observado la acción de Sanders. Hace un acto de confianza y narra el hecho, *como* si lo supiera cierto. Siempre queda la posibilidad de que Sanders mienta, desde luego, lo que convertiría en mentiroso al narrador también. Pero si no hay razones para dudar, el efecto obtenido es el de una voz narradora que *sabe* de las acciones de su *personaje*, sin necesidad de que sea él mismo quien las relate.

¿Qué ocurre si en vez de un efecto relacionado con el *ángulo* se consigue uno de *acceso interior*, siempre sobre la base de un discurso pronunciado? Veamos cómo se comportan las posibilidades cuando el relato de Sanders está referido ya no a sus acciones, sino a sus estados de conciencia –producidos por factores externos o internos– que no son en principio verificables. Sanders dice al periodista:

—Cuando me di cuenta de que no había sobrevivientes, me sentí muy decepcionado, muy triste.

Si tomamos las tres posibilidades del narrador antes definidas, tenemos:

(1) Sanders dijo [o cualquier otro verbo de atribución atinente]: «Cuando me di cuenta de que no había sobrevivientes, me sentí muy decepcionado, muy triste».

(2) Sanders dijo [o cualquier otro verbo de atribución atinente] que cuando se dio cuenta de que no había sobrevivientes, se sintió muy decepcionado y muy triste.

(3) Cuando Sanders se dio cuenta de que no había sobrevivientes, se sintió muy decepcionado, muy triste.

O también,

(3') Sanders se dio cuenta de que no había sobrevivientes. Estaba muy decepcionado, muy triste.

O incluso,

(3'') Decepción y tristeza: Sanders se dio cuenta de que no había sobrevivientes.

Las redacciones para (3) pueden aceptar muchas variaciones, y a partir de ellas no es posible reconstruir el discurso original. Pero en todas el resultado es un narrador que presenta *acceso interior*, que puede conocer los pensamientos y/o los sentimientos de Sanders: realiza lo que podríamos llamar una *mímesis retórica de conciencia*. Y un narrador que muestra que tiene estos poderes puede, en principio, presentarse como uno que sabe. Que sabe mucho. Más de lo que le estaría incluso permitido a un hombre de carne y huesos.

El acto de confianza que debe hacer el autor aquí es bastante más complejo, desde luego. El periodista no tiene acceso a lo que Sanders siente o piensa, sino a lo que *dice* que siente o piensa y lo da por hecho. Si la práctica es legítima –esta decisión es enormemente compleja–, el *efecto omnisciente* resultante es poderoso y tiene ese regusto *literario*.

Si el discurso original está referido no necesariamente a pensamientos y sentimientos, sino a datos de los sentidos, el resultado es muy similar. Esto es, si Sanders dice *Vi que había trozos del avión y me acerqué para examinarlos*, y un narrador anónimo transpone luego la oración como *Sanders vio que había trozos del avión y se acercó para examinarlos*.

Esta técnica es utilizada con profusión –entre muchos otros– por Gabriel García Márquez en su excelente *Noticia de un secuestro*. Construido el extenso reportaje sobre la base de los testimonios de decenas de personas, entre ellas las protagonistas de la historia, el narrador del escritor y periodista colombiano se dota de un amplio *acceso interior*. Véase el primer párrafo de la obra, donde marco con cursiva los pasajes en los que la voz que cuenta sabe lo que sienten, ven o piensan sus *personajes*:

Antes de entrar en el automóvil *miró por encima del hombro para estar segura de que nadie la acechaba*. Eran las siete y cinco de la noche en Bogotá. Había oscurecido una hora antes, el Parque Nacional estaba mal iluminado y los árboles sin hojas tenían un perfil fantasmal contra el cielo turbio y triste, pero no había a la vista nada que temer. Maruja se sentó detrás del chófer, a pesar de su rango, porque *siempre le pareció el puesto más cómodo*. Beatriz subió por la otra puerta y se sentó a su derecha. Tenían casi una hora de retraso en la rutina diaria, y ambas *se veían cansadas* después de una tarde soporífera con tres reuniones ejecutivas. Sobre todo Maruja, que la noche anterior había tenido fiesta en su casa y no pudo dormir más de tres horas. (García Márquez 1996: 9)

Todo este trozo está hecho a partir de los relatos de las protagonistas. ¿Cuál hubiera sido el resultado de la pieza si se hubiera decidido citar en directo? Imposible saberlo, puesto que las palabras de Maruja y Beatriz –al menos las relacionadas con este punto de la historia– se han perdido para siempre. No es plausible, me parece, postular que los discursos originales estén sólo transpuestos paralelamente, sino más bien *traducidos* por la pluma experta de García Márquez. El narrador que construye está dotado no sólo de *acceso interior*, sino además de un *ángulo* privilegiado que le permite describir cómo se veían Beatriz y Maruja; incluso, las razones por las que esta última lucía mal. Se trata de un narrador que muestra en cada línea –casi hasta la pirotecnia– lo mucho que sabe, desde el detalle de descripción más ínfimo –los árboles y su perfil fantasmal, el cielo turbio y triste– hasta el ya comentado acceso a las conciencias a través de los discursos.

Paradójicamente, los manuales periodísticos (por ejemplo, Rivers 1984:110, Agee *et alii* 1983: 190, The Missouri Group 1983: 108, Grijelmo 1997: 53, 267) enseñan que son las citas en directo las que confieren vida a los relatos y que además son más seguras puesto que permiten cubrirse las espaldas: la responsabilidad, en ED, recae en la persona citada. Pero hemos visto que el ED no siempre es garantía de un relato vívido. Que un discurso en primera persona transformado en relato puro puede ser también enormemente elocuente.

Pero no siempre es posible realizar el ejercicio de manera tan fácil, con sólo la transposición del discurso. Tomemos ahora este ejemplo, extractado de una larga entrevista al general Augusto Pinochet –una de las pocas sin cuestionario previo que ha dado en su vida–, realizada en 1989 por las periodistas Raquel Correa y Elizabeth Subercaseaux. Incluye la pregunta:

—En 1973 desaparecieron 297 personas. Se logró esclarecer 52 casos; quedan 245. En 1974 hubo 221 casos; en 1975, 76 casos. En 1976, 118; el 77 fueron 23. Son datos que manejan la Iglesia, las Naciones Unidas, la Cruz Roja Internacional. ¿Niega usted que hay detenidos desaparecidos?

—Yo no lo supe en ese momento. Posteriormente supe que hubo desaparecidos. Entonces dispuse la investigación a organismos competentes.

Guarda silencio. De pronto, sorprendentemente, cambia de actitud:

—¿Este interrogatorio es para el libro? —pregunta. (Correa y Subercaseaux 1989: 119)

Podríamos trasponer la respuesta de Pinochet a la pregunta de las periodistas tanto en las modalidades de ED como EI, siempre atribuyéndole su afirmación. Pero ¿qué narrador se atrevería a *narrativizar* el discurso de Pinochet? Esto es:

Pinochet no supo de los desaparecidos en ese momento. Luego se enteró de que los había y entonces dispuso la investigación a organismos competentes.

Un periodista responsable no cometería la temeridad de pasar al discurso del narrador esa afirmación que es con toda seguridad falsa. Por ello, este delicado procedimiento ha de

regirse por los mismos criterios profesionales que utilizamos los periodistas habitualmente, cuando la comprobación y cotejo son prácticamente imposibles: la ausencia o presencia de «duda razonable».

4.2. PROLEPSIS VÍA ACCESO INTERIOR

No sólo puede dotarse de *acceso interior* un narrador de no ficciones mediante la *narrativización* del discurso de su fuente. No sólo puede afirmar lo que siente, piensa o percibe su personaje sobre la base de lo que éste dice. También puede enunciar lo que éste, en un momento de la historia, ignora y situarse como un narrador omnisciente que sabe más que las personas sobre las que cuenta. El procedimiento es sencillo –y no infrecuente, además– pero la crítica periodística no ha logrado desentrañarlo. Se trata de un adelanto breve dentro del tiempo de la historia –lo que Genette llamó *prolepsis* (1989: 121)– pero *a través* de un supuesto acceso interior: se informa, entonces, de lo que el personaje *no sabe* en ese momento, con el consiguiente *efecto omnisciente* o, si se quiere, de manera más impresionista, *literario*.

Es sintomático, me parece, que, cuando Álex Grijelmo en su interesante *El estilo del periodista* describe la que llama «entradilla literaria», cite un texto de *El País* que presenta justamente la situación descrita:

Medio centenar de jubilados jugaban ayer a las cartas o al dominó en el hogar de pensionistas de la calle Bustamante (distrito de Arganzuela) mientras oían de fondo el sonido de *Madrid Directo*, de la televisión autonómica. No sabían que en unos instantes ellos estarían dentro del programa. A las 19.10, el techo se desplomó sobre sus cabezas y dejó heridos a casi todos. Cuatro de los pensionistas se hallaban anoche en estado crítico, según fuentes sanitarias. (Durán 1996)

Primero, un supuesto *acceso interior*: *No sabían*. En estricto rigor es imposible que el narrador tenga el dato de lo que sabían o no los pensionistas, aunque es altamente probable que ignoraran lo que ocurriría, por supuesto. Luego, *prolepsis*: *en unos instantes*. El narrador nos adelanta un dato clave introduciéndolo a través del *acceso interior*. Grijelmo sólo descubre en este texto una «imagen sorprendente: los pensionistas ven la televisión sin imaginarse que en breve estarán dentro de ella», y eso le parece que constituye «una visión muy literaria»; pero no llega a decir qué es lo que otorga esa característica, ni repara en los elementos que hemos descrito aquí, pese a que todo su libro se sirve en varias oportunidades de conceptos de retórica y crítica literaria.

Y es que acceso interior y ángulo múltiple, en combinación, suelen dar como resultado textos que *suenan literarios* –como observa Grijelmo–, aunque su sola utilización no es garantía alguna de buenos resultados. Lo interesante de esta *práctica* es que muchas veces el acceso interior actúa como *vehículo* para introducir la *prolepsis*: comúnmente con «no sabe», «no sabían».

5. FINAL

Hemos visto que la *narrativización* de los discursos –esto es, su transposición con diversos grados de fidelidad– y el consiguiente efecto de acceso interior, es una práctica compleja. No es lo mismo hacerlo a partir de enunciados que hablan sobre hechos que de aquellos que refieren a estados mentales. En el primero de los casos, la comprobación –al menos en términos potenciales– es viable. En el segundo, no hay garantía absoluta de veracidad de lo que las personas *dicen* acerca de lo que piensan, sienten o perciben: el cotejo se hace empíricamente imposible. Y esto, no necesariamente porque los seres humanos mintamos de manera obcecada, desde luego; pero más de un siglo de psicoanálisis –entre otras cosas– pone un velo de duda incluso sobre aquellas convicciones que asumimos de manera más reflexiva.

Los estados de conciencia –pensamientos, sentimientos, percepciones sensibles– son efecto de estímulos internos o externos; pero a la vez constituyen muchas veces las causas de nuestras acciones: modelan nuestras intenciones. Esas causas últimas, esas intenciones, permanecerán siempre ignoradas. Por la imposibilidad de verbalizarlas, por la necesaria actualización de las vivencias, o, lo que es similar, por el razonamiento *a posteriori* de esas causas eficientes de nuestro actuar en el mundo.

No es raro que sea una intuición lo que nos mueva a emprender una determinada conducta. Y que, puesto que se trata de una intuición muchas veces inefable, incomunicable, hayamos de *razonarla*, de buscar un esquema argumentativo que la justifique, o al menos que la explique. Éste sería el principal escollo a la hora de tomar por *hecho lo dicho*.

Los nuevos periodistas tenían su particular respuesta para el problema de ejercitar la omnisciencia: ésta podía apoyarse en una extensa investigación. Sobre la base de entrevistas en profundidad, en las que se preguntaba justamente sobre los sentimientos y pensamientos, el periodista podía luego *inferir* el estado mental de su *personaje*. Aunque el respaldo de los datos conseguidos es esencial al trabajo periodístico, la llamada *técnica conjetural* –esta *deducción* sobre sentimientos y pensamientos– es un paso claramente peligroso y de difícil acierto. Pero Tom Wolfe, entre otros, la practicó y defendió con asiduidad (Wolfe 1984: 51).

Los únicos trabajos debidamente desarrollados sobre este problema que conozco son los de Albert Chillón. Al tratar los rasgos distintivos del Nuevo periodismo norteamericano, Chillón hace ver cuán tentadora y a la vez difícil puede ser el ejercicio de la omnisciencia en no ficción, puesto que «en la práctica choca con importantes dificultades. La fundamental es que no existe *ninguna* vía de acceso directo a la vida mental». La escritura periodística se basa en la experiencia documentable, en una información abundante y contrastada que se obtiene de fuentes muy diversas; busca la *verdad* a través de la *veracidad*, escribe Chillón. Y por ello, con toda razón, se pregunta: «¿Cómo podrá el reportero, pues, acceder a los pensamientos de alguien sin poner en severo entredicho la esencial condición documental de su trabajo?» (Chillón 1999: 282).

La respuesta a este interrogante puede buscarse en la tensión entre los argumentos que podríamos llamar *de realidad* y los *retóricos*. Desde la primera perspectiva, hemos de abandonar cualquier intento: no es posible ningún tipo de omnisciencia para un narrador de no ficción. Así de simple.

Bajo un prisma retórico, en cambio, se nos ofrecen muchas posibilidades. Desde ensayar un ángulo múltiple sobre la base de un reporte exhaustivo que nos permita dar cuenta de hechos simultáneos, hasta la transposición de un discurso efectivamente dicho –y no sólo inferido– que crea a un narrador que *parece* omnisciente. No queda, al parecer, más que aplicar los criterios profesionales disciplinadamente, con conciencia de que lo que hacemos es un movimiento que puede ser –si nos equivocamos– extremadamente cuestionable; y que –si acertamos– puede ayudarnos a construir narradores que saben. Y que pueden mostrarlo.

GONZALO SAAVEDRA VERGARA
Universidad Católica de Chile

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGEE, W.; P. AULT, y E. EMERY (1993): *Reporting and Writing the News*, New York, Harper & Row.
- BROOKS, C. y R. P. WARREN (1943): *Understanding Fiction*, Nueva York.
- CHENEY, T. (1991): *Writing Creative Nonfiction*, Berkeley, Ten Speed Press.
- CHILLÓN, A. (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Valencia/Barcelona, Aldea Global.
- COHN, D. (1983): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- CORREA, R. y E. SUBERCASEAUX (1989): *Ego sum Pinochet*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- DURÁN, L. F. (1996): «El techo de un hogar de pensionistas se desploma sobre 50 jubilados», en *El País*, Madrid, 9 de enero, cit. en GRIELMO, Álex (1997), p. 35.
- DUVA, J. (1996): «El ángel de la muerte. El crimen de las niñas de Alcàsser», en VV.AA.: *Los sucesos. El País*, Madrid, Ediciones El País.
- FRIEDMAN, N. (1975): «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en DAVIS, Robert Murray (1969): *The Novel. Essays in Criticism*, New Jersey, Prentice Hall.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GRIELMO, A. (1997): *El estilo del periodista*, Madrid, Taurus.
- GUTKIND, L. (1997): *The Art of Creative Nonfiction*, New York, John Wiley & Sons.

- MAINGUENEAU, D. y V. SALVADOR (1995): *Elements de lingüística per al discurs literari*, Valencia, Tàndem.
- MISSOURY GROUP, THE (1980): *News Reporting and Writing*, New York, St. Martin's Press.
- PAGE, N. (1988): *Speech in the English Novel*, 2ª ed., Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities Press International.
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el texto literario*, Madrid, Gredos.
- (1993): *Los procedimientos de la cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco.
- RIVERS, W. (1984): *News in print. Writing & Reporting*, New York, Harper & Row.
- SERRANO, M. (1989): *Entrevistas de Mundo*, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- TACCA, O. (1986): *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Buenos Aires, Kapelusz.
- TURCO, L. (1989): *Dialogue. A Socratic Dialogue on the Art of Writing Dialogue in Fiction*, Ohio, Writer's Digest Books.
- VERDUGO, P. y C. HERTZ (1996): *Operación Siglo XX*, Santiago, CESOC.
- WOLFE, T. (1984): *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.