

# El tiempo vacante del narrar



ALMA BOLÓN<sup>1</sup>

Suele admitirse que un narrador cuenta porque conoce, es decir, que los acontecimientos narrados no solo precedieron el acto de narrarlos, sino que el conocimiento que el narrador tiene de ellos precede su narración.

Cabe meditar sobre algunas escrituras que trastocan esta cronología e interrogan su obviedad. Propongo, entonces, una breve consideración previa sobre la relación entre *narrar* y *conocer*; y tres ilustraciones de su trastocamiento.

## 1. UNA CONSIDERACIÓN PREVIA

Algunos estudiosos atribuyen la etimología del verbo *narrar* al adjetivo latino *gnarus*, «que conoce», con geminación expresiva de la *r*. En español, tenemos derivados de *gnarus* en sus formas negativas: *ignaro*, *ignorar*, *ignorante*, *ignorancia*, etc. A su vez, el adjetivo *gnarus* provendría de una raíz indoeuropea, *\*gnē*, *\*gnō*, «conocer», que se encuentra en el origen de un grupo de palabras muy numeroso en latín y en griego (Rey, 1998). Componen esta familia de palabras, entre otros términos: *diagnóstico*, *agnóstico*, *ignoto*, *notar*, anotar, noticia, noción, reconocimiento, desconocimiento, noble, innoble, norma, normal, etc.

1 Profesora titular de Literatura Francesa, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Profesora agregada de Lingüística Aplicada, Carrera de Traductorado, Universidad de la República. [abolon@adinet.com.uy](mailto:abolon@adinet.com.uy)

Hay entonces, por lo pronto, desde el punto de vista de la urdimbre de sentidos (más o menos patentes) que obran en nuestros idiomas, una afinidad particular entre *narrar* y *conocer*, entre el conocimiento que el narrador hace que suceda en el lector u oyente y el conocimiento que el narrador supuestamente posee y lo impulsa a contar.

En buena parte de la novelística del siglo XIX, el conocimiento del narrador alcanza la omnisciencia; tanto es así que la teoría literaria del siglo XX identifica la categoría de *narrador omnisciente*, pasible de conocer todo, no solo pasados lejanos y futuros en espera, sino particularmente lo que sucede dentro de las mentes de los personajes. Será contra esto, entre otras cosas, que el *nouveau roman* se eruirá; como recordatorio, cito a Robbe-Grillet (1963), en su manifiesto pro *nouveau roman*:

¿Quién describe el mundo en las novelas de Balzac? ¿Cuál es ese narrador omnisciente, omnipresente, que se ubica en todos lados al mismo tiempo, que ve al mismo tiempo el anverso y el reverso de las cosas, que sigue al mismo tiempo los movimientos del rostro y los de la conciencia, que conoce a la vez el presente, el pasado y el futuro de cualquier aventura? Solo puede ser Dios. (p. 117)

De cierto modo, podríamos pensar, el narrador omnisciente capaz de penetrar en la subjetividad de sus personajes y de exponer esa interioridad ajena es la prueba incontrovertible de la existencia de una ficción, llanamente asumida como tal (cuando se designa como *literatura*) o postulada como *conocimiento* (cuando se presenta como esoterismo o ciencia psicológica). Lo cierto es que, en teoría literaria, el saber de los narradores ha dado lugar a su clasificación, a menudo expresada en términos de *visión*, según lo que estos muestran que ven, equiparando así el ver y el saber.

## 2. LOS SOLDADOS ENMUDECEN Y ESCRIBEN

Como se recordará, en «Der Erzähler», traducible como «El narrador» o, tal vez mejor, «El cuentista», Walter Benjamin contrapone el oficio de cuentista —encarnado en el narrador ruso Nicolas Leskov (1831-1895), cuya obra ensalza— y los oficios del novelista y del periodista. Para esto,

recuerda al fundador del periódico *Le Figaro*, quien sostenía que sus lectores estaban más interesados en un incendio acaecido en el Barrio Latino que en una revolución producida en Madrid. Benjamin razona que, de este modo, el contenido inmediato de *la información* permite su verificación sin demora y hace creer en su inteligibilidad, en su carácter «comprensible en sí y por sí misma» (p. 60). En cambio, la novela anuncia, dice Benjamin, «en el corazón de la plenitud de la vida y a través de la representación de esta, la enorme perplejidad de quien vive» (p. 61).

Las prácticas periodística y novelística, sostiene Benjamin, se alejan de la del cuentista, cuyas figuras emblemáticas son el viajero y el campesino anciano, es decir, quienes vienen de otro espacio y de otro tiempo, y son capaces de transmitir una experiencia, no tanto como consejo acerca de qué hacer, sino bajo la idea de que la historia prosigue, sigue desenvolviéndose. En esto, el cuentista diverge del relato periodístico, siempre inmediato y verificable, y diverge de la novela que, además de reclamar el soporte del libro, se cierra sobre sí misma, produce una clausura que desinteresa al lector de la posteridad de los personajes. Al declinar la comunicabilidad de la experiencia y la posibilidad de la transmisión, el arte del cuentista declina (Benjamin, 1936/2011).

Este texto de Benjamin fue brevemente criticado por Jacques Rancière (2006/2009), quien sostiene que los cuentos de Nicolas Leskov, presentados por Benjamin como ejemplos de la comunicabilidad de la experiencia, desmienten esta apreciación, ya que en la mayoría de ellos hay una multiplicación de enunciadores que conduce a la «autorrefutación de la noción de cuentista» (p. 533), porque este cuentista cuenta el relato que le hizo otro personaje que a su vez cuenta una conversación oída a través de una pared veinte años atrás, cuando una mujer contaba a otra su vida. En ese sentido, el cuentista arraigado en su experiencia muestra su marca ficticia, su construcción en la palabra (Rancière, 2006/2009).

Por mi parte, me atreveré a agregar un comentario, a propósito de los lazos que Benjamin establece entre esta pérdida de la posibilidad de transmitir y el silencio que sella los labios de quienes vuelven del frente de la Primera Guerra «más pobres en experiencias comunicables» (Rancière, 2006/2009, p. 533), con una pobreza que no fue remediada por la abundancia de libros sobre la guerra publicados en los años siguientes,

que «nada tenían que ver con la experiencia que sigue su curso de boca en boca» (p. 533).

No me detendré en la dificultad conceptual que plantea esta narración que corre *de boca en boca* y simultáneamente se ancla en una experiencia personal, sino en el aducido *silencio* de quienes volvieron del frente, silencio en el que Benjamin anuda el declive del *cuentista* y al que Jean Paulhan (1941) dedica «L'homme muet» («El hombre mudo»). Paulhan explica que la propaganda pacifista procuró sacar partido de este silencio, interpretándolo como prueba del horror de la guerra, que sería propiamente *indecible*, y como muestra de la mala voluntad de la familia del soldado, que de todos modos se hubiera negado a entender. Paulhan concluye observando que se daban como motivos del silencio las razones que llevan a todo hombre «normal» a hablar, y señala la ausencia de identificación por parte de los soldados con lo que luego se publicó sobre la guerra.

Me detengo en este señalado silencio porque conviví, hoy lo sabemos, con una impresionante obra de registro escrito, y no me refiero a las obras que los escritores, en particular quienes participaron en la guerra, escribieron, sino a la enorme masa de cartas escritas por los soldados, a los cuatro millones de cartas despachadas diariamente desde el frente hasta la retaguardia, enviadas por soldados entre los que casi no había analfabetos (menos del 4%). «El campo de batalla es un campo de cartas que revolotean entre los muertos»<sup>2</sup>, escribe Barbusse (citado por Compagnon, 2014); «la hora del vaguemaestre era más importante que la hora de la sopa», escribe Cendrars (citado por Compagnon, 2014). Las cartas son —afirma Antoine Compagnon, quien dedicó un curso en el Collège de Francia a «La guerra literaria»— la matriz de toda la literatura de la Primera Guerra.

Dicho de otro modo, el mutismo de los soldados vueltos del frente —mutismo que Benjamin enlaza con la *pérdida de la experiencia* y de su posibilidad de transmisión, y, por ende, con el ocaso del *cuentista*— coexistió con la escritura masiva de cartas. Hasta donde sé, esto no fue tratado; arriesgaré una interpretación.

2 Esta y las demás traducciones del francés son propias.

Salta a la vista que la diferencia entre el silencio presencial y la locuacidad epistolar de los soldados no surge del conocimiento, del ser o no ser, *gnarus*, de ser quien conoce y cuenta. En este caso, el conocer no es decisivo; sí parece ser decisivo del contar escrito el momento de vacancia que es la guerra, en particular, la guerra de trincheras. Revisando la literatura sobre la Primera Guerra, Antoine Compagnon (2014) encuentra una especie de «extraño ambiente de vacaciones, de ocio, de desocupación, inclusive de haraganería, experimentado por soldados que hasta entonces nunca habían tenido esparcimientos». Compagnon concluye que en consecuencia hay que engañar la espera con juegos, como en la escuela primaria.

Por mi parte, diré que ese tiempo baldío, ese tiempo fuera del tiempo, ese tiempo a contratiempo, ese tiempo de suspensión de la obligación laboral y de la búsqueda del sustento, ese tiempo excepcional que la trinchera comparte con la escuela, la cárcel y el hospital permitió que miles de soldados produjeran una obra matricial, insisto en la expresión de Compagnon, de toda la literatura de la Primera Guerra.

En las condiciones difíciles, a menudo atroces, de las trincheras de la Primera Guerra, vuelve a aparecer ese tiempo que la antigua Grecia nombró *scholé*, tiempo en el que hombres privilegiados, aliviados de la obligación del trabajo alimentario, pudieron dedicarse al conocimiento y a la escritura. La narración, plasmada como texto filosófico socrático o como correspondencia desde el frente, parece tener que ver menos con la posesión de un conocimiento que con la posibilidad de un tiempo cortado del ajetreo de la producción.

### 3. EL HACENDOSO NARRADOR DE *JACQUES LE FATALISTE*

En las letras francesas, un texto fundamental interroga burlonamente el conocimiento constitutivo del narrador; me refiero a *Jacques le fataliste*, obra maestra del siglo XVIII compuesta por Diderot (1783/1998). El criado Jacques y su amo van de viaje, nos cuenta el narrador, y Jacques ha empezado a contar a su amo la historia de sus amores, pero la noche cae y el criado se extravía en medio del campo, lo que encoleriza al amo, que lo curte a latigazos. En medio de los comentarios fatalistas de Jacques («También este latigazo aparentemente estaba escrito allá en lo alto...», p. 21), la narración

se detiene y el narrador interpela al lector diciéndole que puede hacerlo esperar dos o tres años para la continuación del relato de los amores de Jacques; por ejemplo, puede hacer que Jacques se separe de su amo y puede hacer que cada uno de los dos corra todas las aventuras que a él, narrador, se le ocurran. Luego, se pregunta este narrador:

¿Qué me impediría hacer que el amo se case y sea cornudo? ¿O que Jacques se embarque para las islas? ¿Hacer que su amo también vaya? ¿Traerlos luego a los dos juntos en el mismo navío de vuelta a Francia? Y concluye: ¡Qué fácil que es hacer cuentos! (Diderot, 1783/1998, pp. 21-22)

Sin duda, se trata de la ficcionalización de un asunto filosófico crucial, entonces y ahora, a saber, el juego entre predeterminación y libre arbitrio, entre libertad y contingencia, entre fatalidad y azar. Si Jacques se resigna a la golpiza del amo, porque así estaba escrito, el narrador hace alarde de su libre arbitrio, mostrando cómo las peripecias de sus personajes y, de paso, la satisfacción de la curiosidad que él se encargó de despertar en el lector están entre sus manos, como entre las manos de una divinidad hacendosa. Pero, también, la puesta en intriga de este asunto crucial —qué mano mueve los hilos o qué mano mueve la mano que mueve los hilos, *id est*, quién habla, quién escribe la historia— suspende la identificación entre el *narrador* y el *gnarus*, puesto que el narrador ya no necesita conocer: no hay nada previo que conocer, todo está por inventar y su fundación por decidir.

Señalaré que este narrador que no posee un conocimiento/experiencia previos que lo instituyan como narrador, sino que declara inventar paso a paso lo que va contando, a su vez identifica otra figura de narrador, la figura de quien vive para poder contar. Por esto, afirma el narrador de *Jacques le fataliste*, lo que lleva al pueblo a asistir a las ejecuciones en la plaza pública no es su inhumanidad, sino tener algo que poder contar cuando vuelve a su aldea. Si en lugar de ejecuciones, se ofreciera otro tipo de espectáculo, entonces todo el mundo se volcaría a ellos y se disfrutaría por partida doble, al asistir y, luego, al contarlos, concluye este narrador (pp. 235-236). Así planteado, no se narra porque se conoce algo, sino que se conoce para poder narrarlo, perspectiva diderotiana que, en cierta medida,

recuerda la homérica afirmación: los dioses tejen desgracias a los hombres para que estos tengan motivo de canto (*Odisea*, VIII).

#### 4. CONTAR PARA SABER

En las letras uruguayas, fue Onetti quien magistralmente ficcionalizó la relación entre *narrar* y *conocer*. Josefina Ludmer (1978) afirma que en la *La vida breve* y en todos los relatos narrados por Díaz Grey, este «narra porque no sabe: el relato es búsqueda e investigación» (p. 124). Con respecto a *Para una tumba sin nombre*, Ludmer afirma que no solo se trata del texto más *multivalente* de Onetti, sino que se constituye como un análisis, en el sentido de disolución, del contar (p. 146). Sobre *Los adioses*, Ludmer sostiene que se trata de un «antipolicial», justamente *enigmático* (p. 96) porque no permite que se produzca el alivio de la explicación, del cierre y ajuste de las piezas.

Agregaré que *Los adioses* es pasible de ser leído como una demostración de un narrador que narra gracias a su falta de omnisciencia, a su falta de conocimiento, carencia que lo convierte en un conjeturador empedernido. Así queda estipulado desde el comienzo del texto, en el que el narrador asegura que le hubiera bastado con ver las manos del viajero enfermo que llegó hasta su almacén para saber que «no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse» (Onetti, 1954/2007, p. 51).

Desde el íncipit, pues, desconcierta este narrador casi quiromántico, que conoce lo que las manos dicen:

Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidantes y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada. (p. 51)

Igualmente desconcierta la reiteración de las declaraciones sobre su visión, o no visión, de las manos del viajero:

Quisiera no haber visto del hombre [...] nada más que las manos. [...]  
Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas

cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, enseguida, revolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para cursarse. (p. 51)

Más precisamente, desconcierta la presentación contrafactual —se formula como no sucedido: «me hubiera bastado verlas»— de un hecho que al mismo tiempo se sugiere que ocurrió: el narrador que dice que le hubiera gustado ver las manos, al mismo tiempo, es capaz de hacer una pormenorizada descripción de esas manos, de sus movimientos, de su «fe», de su «actuación desinteresada», desmintiendo, con su descripción, la contrafactualidad que declara.

Lejos de suspender su aserción ante un conocimiento que flaquea (a la Cervantes: «Quijada, o Quesada») pero que no hace peligrar, sino que justamente confirma la realidad momentáneamente inasible de lo narrado, el narrador onettiano, mientras declara no saber, sigue avanzando como si supiera, demostrando así que lo que lleva a narrar no es un conocimiento previo, sino un deseo de encontrar sentidos para mejor desguazarlos. ♦

## RESUMEN

Suele admitirse que un narrador cuenta porque conoce, es decir, que los acontecimientos narrados no solo precedieron el acto de narrarlos, sino que el conocimiento que el narrador tiene de ellos precede su narración.

Cabe meditar sobre algunas escrituras que trastocan esta cronología e interrogan su obiedad. A estos efectos, se propone una breve consideración previa sobre la relación entre *narrar* y *conocer*, así como se ofrecen ilustraciones de su trastocamiento en muestras de textos de Denis Diderot y de Juan Carlos Onetti. Con el mismo propósito, se considera brevemente la profusa correspondencia escrita por los soldados en la Guerra de 1914, íntimamente vinculada con el tiempo baldío de la trinchera.

*Descriptores:* NARRACIÓN / CARTA / GUERRA / CONOCIMIENTO / CUENTO

## SUMMARY

It is usually admitted that a narrator gives an account of something he knows, that is, the events narrated not only preceded the narrative act, but also that their knowledge by the narrator precedes the narration.

It is worth considering some examples that disrupt this chronology and challenge their obvious nature. For this purpose, the paper makes a previous brief consideration of the relationship between *narrating* and *knowing*, and it also offers illustrations of this disruption in excerpts of texts by Denis Diderot and Juan Carlos Onetti. With the same purpose in mind, there is a brief consideration of the profuse correspondence written by soldiers during the 1914 War, intimately related to their pointless time in the trenches.

*Keywords:* NARRATIVE / LETTERS / WAR / KNOWLEDGE / STORIES

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2011). Le conteur. En C. Cohen Skalli (trad.), *Expérience et pauvreté* (pp. 51-106). París: Petite Bibliothèque Payot. (Trabajo original publicado en 1936).
- Compagnon, A. (2014). *Littérature française moderne et contemporaine: Histoire, critique, théorie* [serie de conferencias]. Disponible en: <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2014-01-28-16h30.htm>
- Diderot, D. (1998). *Jacques le fataliste*. París: Pocket. (Trabajo original publicado en 1783).
- Ludmer, J. (1978). *Onetti: Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Onetti, J. C. (2007). *Los adioses*. Montevideo: Punto de Lectura. (Trabajo original publicado en 1954).
- Paulhan, J. (1941). L'homme muet. En J. Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*. París: Gallimard.
- Rancière, J. (2009). Figures du témoignage et démocratie. En *Et tant pis pour les gens fatigués* (pp. 528-539). París: Amsterdam. (Trabajo original publicado en 2006).
- Rey, A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. París: Le Robert.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Minuit.