

# GUNI PIRQUE, NARRATARIO DE "UMBRAL"

*Hugo Carrasco Muñoz*

Universidad de la Frontera, Temuco

## I. INTRODUCCIÓN. BENVENISTE, GENETTE Y PRINCE

El texto *Umbral* de Juan Emar es, básicamente, y a diferencia de la mayor parte de los relatos en que predominan los acontecimientos enunciados, una extensa enunciación apenas interrumpida por una serie de relatos enmarcados en el contexto de su propio desarrollo.

La enunciación ha sido descrita por Emile Benveniste como "un mecanismo total y constante que/.../ afecta a la lengua entera" (Benveniste 1970: 83) y no sólo a los elementos fundamentales de las estructuras lingüísticas descritas por un modelo determinado, como sucede en el llamado "empleo de las formas". "La enunciación es/.../ poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización" (Benveniste 1970: 83), por lo que su condición específica es la de constituirse en acto de producción de un enunciado en oposición al producto mismo que será el texto del enunciado<sup>1</sup>. Definiéndola en el marco formal de su realización, es decir, intentando el esbozo —dentro de la lengua— de los caracteres formales de la enunciación a partir de la manifestación individual que actualiza, debe considerarse de manera sucesiva el acto mismo de enunciación, la situación en que se realiza y los medios o instrumentos que la consuman. "El acto individual por el cual se utiliza la lengua introduce primero el locutor como parámetro en las condiciones necesarias para la enunciación" (Benveniste 1970: 84). De esta manera, en cuanto realización individual, la enunciación puede definirse en relación a la lengua como un proceso de apropiación que de

\*Agradezco a la profesora Carmen Foxley R. su estímulo y orientaciones en la realización de este trabajo.

<sup>1</sup>Será la ya clásica distinción entre "discurso" e "historia", tal como la emplean en la actualidad Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jean Starobinski, etc. Para una visión de conjunto cfr. Michel Mathieu: "Analyse du récit 1) La structure des histoires 2) La discours narratif", *Poétique* 30, 1977, pp. 226-259; (sección Bibliographies).

ella hace el locutor, indicando su posición de tal mediante indicios específicos y procedimientos accesorios.

La situación en que se realiza la enunciación es una forma, explícita en mayor o menor grado, de diálogo o apelación. El locutor, por el hecho de declararse tal y asumir la lengua, implanta a otro frente a sí: "Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario" (Benveniste 1970: 85), ente indispensable para que la lengua cumpla su función básica de comunicación.

En este proceso se agregará también la referencia —en diversos grados— debido a que la lengua está usada para expresar una cierta relación con el mundo y, por tanto, la necesidad del locutor de "referir por el discurso" o "co-referir" en el proceso que hace de cada locutor un co-locutor. Así, la referencia será también parte integrante de la situación de enunciación.

Por último, el hecho de que el acto individual de apropiación de la lengua introduzca "al que habla en su habla" (Benveniste 1970: 85), se efectúa por medio de una serie de formas específicas que al ser observadas permiten describir el hecho de enunciación. Se trata aquí de los indicios de persona, los indicios de ostensión, las formas temporales, etc.

Considerada como forma de discurso, la enunciación presenta dos "figuras", una de las cuales es la fuente y la otra la meta de la enunciación. Es, como ya se ha dicho, la estructura dialógica, definida por "dos figuras en posición de interlocutores (que) son alternativamente protagonistas de la enunciación" (Benveniste 1970: 88).

Esta teoría lingüística ha sido implementada exitosamente por Gérard Genette en los estudios literarios. De esta manera, él partirá considerando que en un relato, la historia siempre va acompañada por el discurso, siendo ambos inseparables al existir entre ellos diversos tipos de relaciones que estudia bajo la categoría de "voz" de acuerdo al concepto de Vendryes: "aspecto de la acción verbal, considerada en sus relaciones con el sujeto" (Genette 1972: 1). Así, el relato será, homológicamente, una suerte de "expansión verbal".

No obstante, su preocupación mayor estará centrada en el sujeto en cuanto referidor de un acontecimiento o de una serie de acciones, o sea, en el sujeto productor de un discurso. Denominará "Narración" a la instancia productora del discurso o enunciación narrativa, y la estudiará tomando como referencia las categorías de tiempo de la narración, de nivel y de persona. En suma, las relaciones entre el narrador y la historia que refiere.

Sin embargo, aquí debe hacerse una nueva precisión: la instancia narrativa implica las relaciones del narrador y su (o sus) *narratario(s)*. (Genette 1972: 27). Ha surgido este extraño sujeto, existente desde siempre en todo relato, pero tan poco conocido o ignorado en la lectura de un discurso narrativo. Pero no es legítimo hacerlo. Ya Benveniste ha señalado la necesidad del alocutario como la figura opuesta y com-

plementaria al locutor en la enunciación. Genette, a su vez, lo considerará uno de los sujetos del relato indicando su situación en la instancia narrativa: "Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, y necesariamente se sitúa en el mismo nivel diegético; lo que quiere decir que él no se confunde a priori con el lector (incluso virtual) del mismo modo que el narrador no se confunde necesariamente con el lector" (Genette 1972: 28).

Pero, quien más se ha preocupado del narratario en particular, ha sido Gérard Prince. "Toda narración —ha dicho— sea oral o escrita, /.../ presupone no solamente un narrador, sino también (al menos) un narratario, es decir, aquel a quien el narrador se dirige" (Prince 1973: 1). El narratario, así como el narrador y los otros elementos del relato, es una criatura ficticia, una construcción novelesca, y de ninguna manera puede confundirse con el receptor de la narración, con el lector o archilector, aunque esto sucede con frecuencia. Ello se debe por lo general al predominio de la historia, que hace olvidar al lector los aspectos de discurso que la hacen posible, o, cuando estos últimos son advertidos, el indudable predominio del narrador que "contribuye mucho más que su narratario a darle una forma, un tono, a dotarlo (al relato) de ciertas características" (Prince 1973: 2), y a la confusión de niveles que se produce a menudo entre lo real y lo ficticio<sup>2</sup>.

A pesar de todo esto, como se ha reiterado, el narratario existe y es imprescindible en todo relato, y en algunos de ellos alcanza una importancia fundamental, como sucede en *Umbral*.

Es importante, como hace Prince, establecer que el narratario es el verdadero "destinatario" inmediato de la narración, y no el lector, de ninguna índole que este sea: ni el lector real, ni el lector virtual, ni el lector ideal. En alguna forma, siempre el narratario es uno de los polos integrantes de la situación enunciativa, y el lector se encuentra fuera de ella. El narratario puede aparecer nominado como 'lector', y en tal caso ésta sería una de sus características, pero no la definición de su ser: sería en todo caso un 'narratario-lector' definido por su naturaleza de narratario y caracterizado por uno de sus atributos, el de lector (o auditor, interlocutor, etc.).

Para entrar a describir el narratario de un texto hay que privilegiar un sentido determinado de él: considerarlo precisamente como un sistema de señales que un narrador dirige a un narratario, lo que va a iluminar la significación del discurso narrativo desde la perspectiva señalada.

En cualquier caso, se debe tomar como punto de referencia una especie de "grado cero del narratario" (Prince 1973: 3 y ss.), para enseguida, detallando las desviaciones a este parámetro neutral e indeterminado, descubrir si en la narración puede distinguirse el retrato de

<sup>2</sup>Problema enfrentado entre otros por Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972 (1960).

un "narratario específico" o no (Prince 1973: 8). Para esto es necesario reunir y sistematizar las "señales del narratario", directas e indirectas, generales y particulares, coherentes o contradictorias, pertinentes o innecesarias, etc. Así, luego de haber caracterizado al narratario, se puede entrar a clasificarlo "de acuerdo a su situación narrativa, según su posición con respecto al narrador, a los personajes, a la narración" (Prince 1973: 14), como narratario visible o invisible, principal o secundario, auditor o lector, representado o no por un personaje, individual o colectivo, etc. Por último, de lo anterior se pueden extraer las "funciones del narratario" (Prince 1973: 22 y ss.): hacer de intermediario entre narrador y lector o autor y lector, caracterizar al narrador, poner ciertos temas en relieve, condicionar de un modo u otro la estructuración del relato, contribuir a su construcción o desconstrucción, etc.

## 2. EL PROBLEMA DEL NARRATARIO EN UMBRAL

Es muy poco lo que se ha escrito sobre este problema específico, como sucede, por lo demás, con el estudio del narratario y con la obra de Juan Emar. Tal vez sea Adriana Valdés quien ha situado el texto con mayor precisión y dentro de una orientación teórico-metodológica rigurosa. Ella ha señalado que "en relación con el resto de la obra de Emar, *Umbral /.../* se distingue por la elaboración y explicitación de una instancia narrativa" (Valdés 1977: 652), de acuerdo a los criterios de Gérard Genette. Describiendo el caso de "el narrador y sus máscaras", señala por primera vez la presencia del narratario: "Con el pretexto de contar cuentos a Guni Pirque, "niñita que se aburre", Onofre Borneo le explica, con paciencia, reiterativamente, cuál es este mundo cuyo umbral se le invita a franquear" (Valdés 1977: 653). "De este mundo surgen uno a uno los personajes, movidos por las necesidades partenogénicas del discurso del narrador, cuyo papel, se dice, es desencadenar, simplemente, mientras los personajes toman entonces la vida por su cuenta", "un mundo en que un hecho suscita otro, en que un personaje necesita de otro a medida que surge de una oposición con el narrador, Onofre Borneo" (Valdés 1977: 653); éste delega en otros la tarea de vivir para permitirse el lujo del observador. Esta es para él una tarea de "desprendimiento" de toda responsabilidad, la que es asumida por los personajes, por lo que el narrador siempre se sitúa a una distancia prudencial de los "fantasmas" (o "diablitos" según el decir de Guni) y de su mundo. El problema es que, en cierto modo, "se desprende" también de sí mismo (lo que tal vez desea) y, si no se desprende, al menos se aleja de lo que necesita y quiere: sus propias palabras, su hablar constante, su "palabreo" interminable; y del sujeto ficticio con quien se comunica en este ser y hacerse palabra.

El texto, agrega Adriana Valdés, conlleva "en su propia estructura los signos de la cerrazón y de la prescindencia frente a un posible

receptor ajeno a los que el mismo texto "inventa", por lo que "el texto da la espalda, también, a una relación con un lector virtual "real": "no produce signo alguno de adecuación a las preferencias de ese lector, y las contraría, en cambio, a cada paso. Para ello, le es necesario crear su propio destinatario, perteneciente también al mundo de los fantasmas y como ellos sometidos absolutamente a la voluntad del narrador" (Valdés 1977: 654). Indudablemente, todo narratorio depende en forma total de las palabras de la narración que lo van conformando, pero incluso en este aspecto se muestra la voluntad transgresora del texto; Guni no está sometida en forma absoluta a la voluntad de Onofre-narrador, ya que en ciertos momentos escapa a su presencia y lo hace desesperarse, desasosegarse y desordenar más aún su narración normalmente caótica (cfr. Emar 1977: 100-101), con lo que también se da la espalda a los hábitos del lector, como dice Adriana Valdés.

Pero, su juicio sobre el narratorio de *Umbral* es demasiado rotundo. Dice: "Guni Pirque es 'lector-hembra' por excelencia, acomodaticio, algo estúpido, quiero decir, para seguir la línea del texto y de esa ya antigua denominación de Cortázar".

Esto es discutible. Aunque en el resto estamos plenamente de acuerdo, en este aspecto específico discrepamos con su punto de vista. Tal vez el calificativo de "lector-hembra" (y de "hipopotámico" que agrega más adelante) sea válido para la actitud y comportamiento del narratorio al comienzo del texto, pero Guni no permanece estática y, así como Onofre, va transformándose, desarrollándose, experimentando variaciones y cambios en su modo de ser y de actuar discursivos que la hacen discordar con su creador e, incluso, cuestionarlo y oponerse a él en tal forma que hace variar el relato en varias oportunidades. El propósito de este trabajo es, precisamente, desarrollar este aspecto, aunque sin dejar de lado la caracterización global del narratorio de *Umbral*.

Continúa Adriana Valdés: "La presencia de Guni permite realizar actos de pretendida comunicación, hablar en segunda persona, transformar formalmente en diálogo lo que no es sino una reflexión del texto sobre sí mismo: Guni Pirque hasta permite amar sin la interferencia del otro, que perturbaría el monólogo. A ella, fantasma suscitado, se le habla como baila uno de los personajes: "apretándola, a la que fuese, con voluptuosidad y ternura" (*Umbral*, p. 185). "Ella permite desechar las formas de remitirse a un público que había dado muestras de su carácter hipopotámico" (Valdés 1977: 654).

Tal vez desde aquí se pueda iniciar el intento de explicar algunos de los caracteres fundamentales del narratorio Guni Pirque, para observar su desarrollo. Lo haremos desde la pregunta que nos sitúa en el centro del problema: si Juan Emar quiere huir de un mundo y un público "hipopotámicos" y trata de "crear —aunque sea irrisoria y desesperadamente— un mundo diferente, a medida del extrañamiento que este mundo hace sentir a algunos de los que deben habitarlo" (Valdés 1977: 656), ¿elegirá como alocutario de Onofre Borneo a otro

ser "hipopotámico" como los que le rodean a él, o, por el contrario, a un ser diferente a éstos?...

Para adentrarnos en el problema, seguiremos la ruta trazada por Gérald Prince en el estudio del narratorio, situándola en el marco de la instancia narrativa sistematizada por Gérard Genette.

### 3. SITUACIÓN GENERAL DE LA INSTANCIA NARRATIVA DE UMBRAL

La situación enunciativa básica y que define el discurso narrativo, está dada por la presencia de un narrador (Onofre Borneo) que se comunica por medio de una larguísima carta con un narratario (Guni Pirque). En medio de esta comunicación surgen diversos personajes (Lorenzo Angol, Rosendo Paine, Desiderio Longotoma, el tío José Pedro, Viterbo Papudo, Palemón de Costamota, Damita x, Lumba Corintia, Florencio Naltagua, Baldomero Lonquimay, etc.), a quienes Onofre cede la palabra para que relaten historias o conatos de historias que a veces pide a Guni que escuche, mientras él se dedica a hacer observaciones y extraer deducciones de las que hace nacer meta-reflexiones de diversa índole. Está siempre situado en un nivel extradiegético, como Guni, aunque en ocasiones como personaje pasa al nivel diegético y aun metadieético<sup>3</sup>.

Narradores y narratarios intradieéticos hay muchos, incluyéndose Onofre, debido a las múltiples narraciones metadieéticas que se hallan en el texto<sup>4</sup>.

El narrador básico explicita y reitera los propósitos de su narración: "Por lo demás, vuelvo /.../ a mi primer y único intento: contarle a usted, como a un niño, un cuento que se le antoje inverosímil y que, por tal, le divierta siempre, le abisme a veces y le acalle por algunas horas, con su bulla y lucubraciones, los estampidos que todo lo llenan" (Emar 1977: 110). "Y por encima de todo estaba el milagro, sí, el milagro de tan fausto y extraño acontecimiento en la vida de un ser que *sólo* había querido contar cuentos variados a una niña que se aburría... ¡Milagroso, Guni!" (Emar 1977: 168). No obstante, ¿pueden tomarse al pie de la letra sus palabras, si lo menos que hace es "contar", y no precisamente cosas simples y divertidas?

También se preocupa de precisar tanto el tiempo de la narración (al

<sup>3</sup>"Todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel diegético, inmediatamente superior a aquel en que se sitúa en un nivel extradiegético. En otras palabras, la historia se halla en el nivel diegético y la narración en el extradiegético. Los hechos y personajes de un relato de segundo grado se hallan en un nivel metadieético, pero su instancia narrativa es por definición diegética" (es decir, intradieética)", (Genette 1972: 10).

<sup>4</sup>El relato metadieético, o de segundo grado, consiste fundamentalmente en una narración hecha por un personaje de la narración básica (Genette 1972: 11 y ss.).

parecer a fines de 1941 y comienzos de 1942) como el de la historia<sup>5</sup>, que sitúa entre 1918-1939, aunque esto también es relativo (cfr., p. 107 de *Umbral*), puesto que la narración básica es de carácter ulterior<sup>6</sup>, pero finaliza prácticamente como una narración simultánea<sup>7</sup>.

#### 4. GUNI PIRQUE, NARRATORIO ESPECÍFICO DE UMBRAL

Como ya se ha señalado, el narratorio puede en principio corresponder a las características del "narratorio grado cero"<sup>8</sup> o, al desviarse de éstas, construir su especificidad.

El narratorio básico de *Umbral*, desde la primera hoja del texto empieza a aparecer con rasgos característicos e individualizadores. Posee un nombre, con el cual "entra a escena" acompañando al narrador, una primera actitud suya (y del narrador hacia ella) e incluso un apellido con que es presentada: "¡Señores, señoras, de esta humanidad real: os presento: es Guni, Guni Pirque, la mujer que verán ustedes siempre a mi lado!"<sup>9</sup>. Es denotada como perteneciente al sexo femenino y estará siempre (salvo en una oportunidad y en forma muy relativa) como polo del proceso de intercomunicación que instaura el hablante o narrador básico.

Obviamente, Guni debe seguir el relato de Onofre, pero reacciona frente a esta obligación en varios momentos. Una de las maneras de rebelarse y auto-revelarse es el no prestar atención: Guni se aburre y esta acción pasiva le permite influir en la narración unilineal; así, el

<sup>5</sup>Tiempo de la historia es aquel en el cual se desarrollan los acontecimientos narrados en el nivel diegético (o metadiegético). Tiempo de la narración es aquel en el cual se produce y desarrolla el acto productor de la enunciación, en el nivel extradiegético. De las relaciones entre historia y narración surgen diversos tipos de relato: narración ulterior, anterior, simultánea e intercalada (Genette 1972: 2-9).

<sup>6</sup>La narración es posterior a los hechos relatados.

<sup>7</sup>Narración en el presente contemporáneo de la acción. En *Umbral*, en una situación básica de narración, surgen múltiples rasgos de lírica en prosa, diálogo dramático, un drama propiamente tal y mucha escritura ensayística, pero siempre al servicio del diálogo o "monodiálogo" de Onofre Borneo que hace surgir e identificarse la imagen de Guni Pirque.

<sup>8</sup>Es decir: conoce la lengua del narrador, sus denotaciones y referentes, su gramática, sus anomalías, pero no sus connotaciones ni las posibilidades pragmáticas; posee ciertas facultades de razonamiento; conoce la gramática del relato; tiene una memoria a toda prueba en lo que concierne al relato que se le está haciendo. En cuanto a sus limitaciones: sólo puede seguir el relato en un sentido definido a que está obligado; carece de toda personalidad; de toda característica social; no sabe nada de los acontecimientos o personajes de que le hablan, ni de las convenciones de su mundo ni de ningún otro; es incapaz de valorar; no tiene experiencia; no conoce ningún texto; no posee sentido común; no percibe las relaciones de causalidad implícita; no organiza el relato en función de códigos, pues para él no hay "ya", no hay libro (Prince 1973: 5-7).

<sup>9</sup>Para mayor facilidad en la lectura, de ahora en adelante la(s) página(s) en que se halla(n) la(s) cita(s) de *Umbral* se anotará al final de ella misma, entre paréntesis, sin recurrir a la Nota que sería pertinente.

narrador está permanentemente preocupado de motivarla de diversas maneras. Una es nominarla en forma personal: "Guni, además de traviesos son frágiles" (p. 9), "Guni, le dije a Rosendo..." (p. 133); tratándola en forma cariñosa: "Mi Guni (p. 33), "niñita mía" (p. 181); exigiéndola prestar atención y esforzarse: "¿Cómo retratarle el recuerdo de mi tío? No encuentro cómo, pero ¡créame!" (p. 230), "comprenda esta pregunta, Guni, para que pueda seguir bien" (p. 32); haciéndole preguntas: "¿qué le parece a usted expresarnos de este modo? (p. 151), "¿se lo cuento?" (p. 226); compartiendo con ella o pidiéndole compartir ideas, sentimientos o actitudes: "(Y una paréntesis para nosotros, Guni. Oiga)" (p. 162), "Sigamos, sigamos siempre, ¡Guni Pirque!" (p. 295). Otro modo de reaccionar al relato es ausentarse de la historia en momentos en que el narrador la requería allí para hablarle de ambos (cap. 14), lo que hace que éste se desespere y se enfrente a la posibilidad de perderla. Otro, es desear el cambio de temática: "Guni, ya lo sabe usted /.../ Pero, Guni, ¡tenemos que hablar de mi buena reunión en casa!" (p. 179).

Otra forma, es estar en claro desacuerdo: "Y tal es, créame, el caso de mi tío. / ¿Que no? ¿Qué no lo habíamos observado debidamente? ¿Que nuestra mirada hacia él era esa mirada indiferente hacia las personas que tenemos demasiado cerca? / ¡No, Guni, cien veces no! / Porque hay otra cosa. Oiga /.../ Vuelvo a pedirle que me oiga" (p. 211).

Hay un momento incluso en que Guni se opone abiertamente a su creador, llegando hasta transgredir su propia naturaleza extradiegética, pues cuando Onofre le relata cómo ambos estuvieron juntos en la Navidad y Año Nuevo de 1942 y a pesar que establece claramente la situación ("Guni, de este modo estuve con usted en esta Navidad"), ella aparece en la historia del relato como personaje, pero impugnándolo en cuanto creador de la obra. Primero empieza dudando, inquieta e inconforme: "Sigue pareciéndome todo esto muy equívoco, muy sospechoso" (p. 258). A esto Onofre responde con un gesto equivalente a "Calladita estése", pero Guni desde la historia lo trata de "embustero" (p. 260), luego le indica lo que hagan: "Sentémonos en aquel sofá, allá en el rincón" (p. 263); a continuación lo desdice: "No hable disparates. Usted no cree en vidas anteriores"; después lo ironiza, le impide acercarse a ella y lo obliga a reconocer la verdad dejando de blufear y hacer acotaciones y reminiscencias, enfrentándolo al tiempo no como un hecho pasado sino como una realidad haciéndose en el ahora del presente, en el cual se involucran pasado y futuro: "Las raíces cargadas de profundas experiencias, han de ser mis pies con sus ramos y sus sedas" (p. 264), "¡No me toque! Déjeme hablar. Le privaré a usted de las ramas tornasoles. Y si no dice la verdad, le privaré de las raíces de raso de su abedul de seda... ¡Alto! Nada gana con inclinar su frente al suelo" /.../ "¡Todo esto es una estafa! Usted es el autor de esta comedia /.../ Y como es usted disparatero y estafador, hizo escribir en el programa "Autor desconocido". Confiese / Onofre: "Nada puedo confesar



porque nada sé. Pero sí puedo hacer confesión de lo que puedo suponer. Si en trance he sido el autor de esta comedia, no olvide, amor mío"... "Es decir, que si quiere usted que así sea"... , etc. Y más adelante le ordenará Guni personaje: "Muy callado se va a estar" (p. 270) ¡Y pedirle a él precisamente que se esté *callado!*... Después de esto, Guni vuelve a su rol de narratario, como antes.

No obstante, esta transmutación estaba sugerida como posible por múltiples indicios<sup>10</sup>. Una de las obsesiones del narrador es justamente el problema de la realidad y de la irrealidad, la "creación" de personajes que luego toman vida por su cuenta más allá del alcance de sus "padres". La misma Guni también lo señala: "¿Otra vez estamos con proyecciones mentales en vez de personajes?" (p. 278), tema que retomará Onofre Borneo al seguir recordando la noche en que fue al teatro con Guni y que ésta, en cierto modo, acepta al hablar también de sus "hijos" creados en común (vale decir, en el intercambio verbal entre narrador y narratario).

Como puede verse, Guni personaje no permite que la narración le sea impuesta en forma unidireccional. Guni narratario se desarrolla, a su vez "creándose", hasta alcanzar una personalidad relativamente definida hacia el término del texto. En varios de los ejemplos dados y en muchos otros que podrían acotarse, demuestra conocer el mundo y los personajes que en él se mueven, cosa que el mismo narrador se encarga de reiterar en especial al hablar de un nuevo personaje o incorporar un nuevo relato a la narración básica; del mismo modo, tiene experiencia —mucha de ella en común con el narrador—, distingue las convenciones del mundo en que se halla, y del cual se le habla, y es capaz de valorar con criterios propios y aun distintos y/u opuestos a los de Onofre, su creador<sup>11</sup>. Por último, su carácter de narratario-lector contribuye a que el texto sea una extensa carta sin respuesta y se relacione así de modo transgresivo con el género epistolar<sup>12</sup>.

Con lo ya señalado parece evidente que Guni Pirque es una narratario específico. Ahora conviene revisar brevemente la forma que han tomado las señales que la han constituido narratario, para seguir avanzando en su descripción de acuerdo a las disposiciones operatorias propuestas al comienzo.

<sup>10</sup>Indicio se empleo aquí a la manera en que Roland Barthes lo propone en su "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Barthes, Greimas, Bremond et al.: *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 (1966; trad. por Beatriz Dorriots).

<sup>11</sup>Como personaje incluso puede organizar el relato en función de ciertos códigos que maneja con propiedad, como cuando al final parece trastocar en gran parte el afán de evasión de Onofre y hacerlo mirar la realidad o, al menos, su verdad.

<sup>12</sup>Sobre el problema del género epistolar en su sentido canónico, cfr. Tzvetan Todorov: *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1971; pp. 19-63 (1969; trad. por Gonzalo Suárez).

## 5. LOS SIGNOS DEL NARRATORIO

Como se ha podido notar, *Umbral* es un texto extremadamente rico en signos constituyentes de narratorio. Es una cantidad tan grande de señales que en muchos momentos es dable preguntarse: ¿qué interesa más al narrador: contar una historia,... o hacer el retrato de sí mismo en sus relaciones con el narratorio,... o aun tal vez hacer el retrato del narratorio en sus relaciones consigo? Lo cierto es que Onofre Borneo inicia su narración invitando a Guni a que lo acompañe, a que vayan juntos al “mundo de los fantasmas”, presentándola como la mujer que estará siempre junto a él en este devenir entre el ser y el tiempo, a esos “señores y señoras de la humanidad real” que desaparecerán de inmediato quedando sólo como puntos de referencia que realzarán el verdadero interés del narrador en destacar a Guni. Después se citará a sí mismo, e iniciará una interminable serie de explicaciones sobre lo que va a contar (cosa que difiere siempre), reflexiones que se hilvanan unas en los bordes de las otras como una gigantesca tela de araña, construyéndose siempre antes y alrededor de la presa. Hablará de lo que ha pensado hacer y no ha hecho, y de las consecuencias que esto pudo haber tenido, meditará sobre seres y acontecimientos que no ha presentado, etc.

¿Y qué historia narra? Prácticamente ninguna. Aunque se autodesignará en varias ocasiones como narrador<sup>13</sup>, los fragmentos de historias repartidos entre la maraña de reflexiones y metarreflexiones en que se envuelve, son relatados en su mayoría por esos personajes que a la vez asumen el papel que ha señalado como suyo, pero que también rehuye. Como Adriana Valdés ha señalado con precisión (Valdés 1977: 454-455), el narrador ha delegado la función de vivir —podría agregarse incluso la de narrar, en el sentido lato del término— para dedicarse a observar y comentar, dando la espalda a todo —agreguemos de nuevo: hasta a la propia narración— para culminar con la “desconstrucción” de la instancia narrativa y del relato entero<sup>14</sup>. Y de todo esto... ¿qué queda? Pues, la figura de Guni, un interlocutor ficticio que se ha ido dibujando cada vez de manera más acusada y característica. Y ¿cómo finaliza el relato? Tal como empezó: en el hablar de Onofre con Guni, relación ininterrumpida que promete continuar en forma permanente: “Nos alejábamos juntos por este año de sangre que nace. Al

<sup>13</sup>Evitando con esto ser personaje experimentador o recolector de vivencias inmediatas: “Y yo, simple narrador, me evito el engorroso y, sobre todo, falso trabajo descriptivo que, en el mundo de los movimientos anímicos, puede causar, por falta de la coincidencia de que hice mención, mil perturbaciones y hasta mil irreparables errores”, p. 32. Cfr. tb. 13, 64, 108, 157, 195, etc.

<sup>14</sup>Para el concepto de “construcción”, Tzvetan Todorov: “La lectures comme construction” *Poétique* 24, 1975, pp. 417-425; para la noción de “desconstrucción”, cfr. sobre todo pp. 424 y 425.

fin le dije —¿recuerda?—, le dije en voz muy baja: —Sigamos, sigamos siempre, ¡Guni Pirque!” (p. 295).

La figura de Guni narratorio está construida sobre todo con señales directas: se la trata por su nombre de pila y apelativos como “niñita”, “mi niñita”, “Guni mía”, “mi Guni”, “mujer”, “compañera”, “hijita”, “niña mía”, etc. Igualmente son muy numerosos los pronombres personales, sobre todo el “usted” y en raras ocasiones el “tú”, los verbos en segunda persona; imagínese, oiga, escuche, dispéñeme, usted sabe, usted me dirá, ¿entiende?, comprenderá usted, sepa apreciar, comprenda, no olvide, recuerde, etc.; pronombres y verbos en primera persona que incluyen un tú (plurales de participación): vamos a llegar, avancemos, retrocedamos, debemos, hemos tenido, tenemos que, recordemos, conversemos, etc. Las preguntas y las pseudopreguntas son también muchas: ¿Ve, Guni? ¿qué ocurrió? Ya lo calculará. ¿Sabe usted lo que ocurre allí adentro?, etc. También hay negaciones: ¡No! Rosendo no era un suicida, no podría serlo. Imposible, jamás, Guni, jamás. La verdad es que yo no lo sabía ni se había hablado de ello en La Cantera, etc. Igualmente se hallan referencias intertextuales: a un texto del propio Onofre, a La decadencia de Occidente, de Spengler, alusiones al Quijote, Proust, Werther, Dostoievski, Delacroix, indirectamente al creacionismo, etc.

Pero las que son innumerables y a las que Prince concede gran importancia, son las que llama “sobrejustificaciones” (Prince 1973: 11), por medio de las cuales se explica el mundo de los personajes, los motivos de sus actos, la justificación de sus pensamientos, todo esto a nivel de metalenguaje, de metarrelato, de metacomentario, y que tienen como función enseñar o informar o convencer al narratorio. Onofre Borneo comienza estas sobrejustificaciones explicando a Guni cómo son los fantasmas (pp. 9-12), luego cómo se ha hecho su narración (p. 11 y ss.), cómo “aparecen” los personajes, cómo empiezan a interrelacionarse, el problema del tiempo y del espacio y su influencia en los hechos y comportamientos que comenta, el ser en el tiempo, la búsqueda de permanencia, en fin, de innúmeros problemas enfocados siempre desde una perspectiva metanarrativa, de reflexión sobre el relato, de reflexión sobre las explicaciones, de reflexión sobre la reflexión. Anotemos un solo ejemplo: “Todo esto, en mi más profunda intimidad, me parecía falso, ilusorio /.../ Todo esto no se medita; todo esto, Guni, retumba interiormente /.../ Luego formulé /.../ E inmediatamente fui acometido por ‘cosas terrenas’. Hay que dar un nombre a estas cosas. El más exacto me parece ser el de escrúpulos”... (pp. 14-15).

El examen de todas estas señales nos conduce al plano que Prince ha denominado clasificación del narratorio y en el cual se ordenan y encasillan los elementos ya tratados, incorporando algunas otras categorías. Antes de hacerlo para conocer el desenvolvimiento del narratorio Guni Pirque, observaremos otro aspecto de gran importancia en la

comprensión de la instancia narrativa: las funciones que cumple el narratario en el relato, rasgo poco estudiado en forma sistemática.

## 6. LAS FUNCIONES DEL NARRATARIO

La forma de comunicación del narrador con el narratario determina, como se ha dicho antes, el tipo de relato: una larga carta sin respuesta escrita (cfr. pp. 158, 196, 204, 240, p. ej.), que hemos considerado una transgresión del género epistolar. El grado de adhesión del narratario a las tesis del héroe puede deducirse de acuerdo a lo ya mostrado. El problema de la distancia que el narratario establece en cuanto mediador entre narrador y lector, ya se tocó al señalar la "autoclausura" del texto. También se ha visto que Guni a veces acepta los valores del narrador y otras los ignora o los rechaza.

Sin negar otras, queremos destacar tres grandes funciones de Guni con respecto a Onofre Gorneo.

1) Guni es un alter ego de Onofre, pero no en el sentido de espejo que refracta la figura del narrador. De ninguna manera. Es un alter ego en que, claro, se refracta en opuesto el narrador, pero en el que también encuentra actualizado lo que es virtualmente suyo, y también encuentra lo que Onofre no posee ni podrá poseer. En este sentido es que Guni complementa y completa a Onofre.

2) Al poner en evidencia que disiente con Onofre, Guni hace asumir al narrador un rol reflexivo y, a la vez, una función también reflexiva al narratario<sup>15</sup>.

3) La tercera función del narratario con respecto al narrador es en gran medida causa de la recién anotada y en cierto modo consecuencia: Guni es origen y fuente de creación: le permite a Onofre "escribir",

<sup>15</sup>Actuando como personaje, Guni se enfrenta a Onofre para, a su vez, enfrentarlo con la "verdad": "¡Todo esto es una estafa! Usted es el autor de esta comedia; a esta comedia se refería usted al decirme que tenía los suficientes conocimientos para acometer una obrita cualquiera. Su obrita es PACTO. Y como es usted disparatero y estafador, hizo escribir en el programa 'Autor desconocido'. Confiese" (p. 265). Guni personaje obliga a Onofre a no seguir en la elusión y engolosinado en sus piruetas mentales y verbales y quiere que se enfrente con la "realidad" y consigo mismo: "Oiga, usted me habla noche y día de nuestros queridos amigos /.../ Pero, ¿no piensa usted nunca en hablarme de usted mismo? Usted es un hombre de carne y hueso, mas con el velo del silencio con que cubre su propia vida, ya comienza, ante mi vista, a retroceder también al mundo fantasmal. Onofre ¡hábleme de su vida!" (p. 284). Así le da la posibilidad de SER LO QUE SE ES ("SE ES LO QUE SE ES", p. 145, Rosendo Paine).

En este sentido, Guni es el centro axial situado entre la altura de la Torre y las profundidades de la Bóveda, el segundo de Permanencia, el Misterio hecho presencia que permite el encuentro con el yo en el otro (Onofre le había dicho: "supe que podría ser usted" (p. 243) que lleva hacia la humanidad y hacia el tiempo: "Guni es un abedul; el abedul es milenario; Guni es la mujer milenaria ¡bendita sea!" (p. 264). Ahora ya puede cruzar el "umbral": "Nos abrazamos. Nuestro abrazo tuvo algo de aurora /.../ Creo que nos alejábamos de todo, para reintegrarnos en el simple hecho de ser" (p. 295).

desarrollar el acto de la "escritura", ser lo que es plenamente: palabras. Como fuente del relato que es, le permite dinámicamente "crear" y, por tanto, hacerse haciéndola y haciendo a otros, crearse creándola y creando a otros *en* esa "materia impalpable de los sueños" que son las palabras, el verbo creador.

## 7. EL DESARROLLO DEL NARRATIVO GUNI PIRQUE

Respecto a la situación narrativa, Guni es un narratorio extradiegético, a quien va dirigida toda la narración básica. Por lo tanto, es un narratorio notoriamente visible.

Cuando decimos toda la narración básica, nos estamos refiriendo desde luego a las palabras del narrador básico en cuanto tal, las que conforman el marco de este relato, y no a las diversas narraciones enmarcadas que Guni conoce por intermedio de Onofre Borneo, pero con cuyos relatores no establece ninguna relación directa, pues si Onofre le pide que los escuche es a través de "su" propia voz.

Hemos visto, entre otras características, que Guni parece aceptar los valores o temáticas propuestos por el narrador en ciertos momentos del desarrollo del texto, en otros diálogos sugiere que parecen no interesarle o que duda de ellos —lo que obliga a Onofre a las interminables sobrejustificaciones, que, por lo demás, tanto disfruta en hacer y en otros se pone de manifiesto que está francamente en desacuerdo con él. Reiteramos esto porque muestra uno de los rasgos que la definen de modo más específico: su *gran capacidad de desarrollo*. Guni es un narratorio muy dinámico que sufre continuas transformaciones motivadas por el cambio de actitud del narrador, por los movimientos de la enunciación, por las exigencias de la historia e, incluso, por sus propias necesidades de crecimiento y expansión.

En uno de los aspectos de estas transformaciones puede notarse que, siendo siempre narratorio, comienza siendo nombrado como personaje, alcanza luego forma de personaje —siempre dentro del ámbito de la situación de enunciación— hasta que, por un procedimiento metaléptico<sup>16</sup> se incorpora al nivel diegético, entra también a habitar el mundo del relato, para terminar de nuevo como narratorio, aunque ahora con otras prerrogativas otorgadas por el narrador.

<sup>16</sup>La situación normal es que el paso de un nivel narrativo a otro sea mediatizado por las palabras del narrador, "acto que precisamente consiste en introducir en una situación, por intermedio de un discurso, el conocimiento de otra situación"; toda otra forma será transgresora y Genette la denomina "metalepsis narrativa", entendiéndola como "toda intrusión del narrador o del narratorio extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, o a la inversa)" (Genette 1972: 13-14). En este caso, es el narratorio extradiegético quien en forma más o menos intempestiva aparece hablando como personaje.

La primera parte de este proceso está dominada totalmente por el narrador. El crea la presencia de Guni, la presenta a quien quiere, se dirige a ella para indicarle cómo se comporte, realiza las acciones en las cuales ella debe incorporarse. Aquí, sin duda, el narratario no es más que un alter ego del narrador que lo refracta en opuesto, complementándolo y llenando su capacidad de comunicar sin salirse de sí mismo. Aquí Guni recibe gran cantidad de explicaciones, p. ej.: “Guni, además de traviosos son frágiles, pueden romperse, disgregarse” (p. 9), “Ahora sí le explicaré por qué hay que ir con cautela frente a ellos” (id.), etc. Las sobrejustificaciones invaden el discurso. Es que Guni es una “niñita”, un ser que se está haciendo y al que se debe enseñar a ser y el narrador, por el contrario, está fascinado en su tarea de crear personajes: “Busquemos un personaje” (p. 13), “para conservar mi desprendimiento, mi libertad, el personaje se quebró en dos: cedí a otro el primer rol que me había asignado de recogedor de experiencias. Cedí mi rol propio a Lorenzo. Lorenzo necesitó entonces a quien hacer vivir: otro personaje se impuso. Bien. Se llama Rosendo Paine”... (p. 13). Luego crea a Desiderio Longotoma, quien a su vez inventa a Baldomero Lonquimay, continuando esta galería de espejos. Guni debe enterarse de todo este proceso sin participar en él, salvo cuando se le pide (concediéndoselo): “Guni mía, atisbemos desde una ventanita como aquella del Canto del Chiquillo /.../ tenga un poco de paciencia que ya han de venir páginas más amenas” (p. 23).

Pero, esta situación no permanece idéntica. Guni empieza —o, mejor dicho— continúa desarrollándose, y ahora empieza a hacerlo por su propia cuenta, en forma similar a los personajes ya “desencadenados” por el narrador. Ya posee sus propias opiniones y lenguaje, p. ej.: llama “diablitos” a los “fantasmas” (“esos pequeños fantasmas —los diablitos como usted los llama—”, p. 98); exige ya no explicaciones, sino justificaciones de las cosas; está en desacuerdo tácito con Onofre, etc. Se niega a entrar a la historia como lo ha decidido el narrador y sólo se hace presente ‘in absentia’: “Como de costumbre he llegado a mediodía a nuestro pequeño restaurante. Traía dentro de la cabeza mil historias para usted y mil comentarios sobre Lorenzo y sus andanzas /.../ Espero / Teléfono / “Usted enferma, usted no podrá venir...! / ¡No, Guni, usted no puede enfermarse! / No se puede dejar sola a tanta gente” (p. 100). Onofre se desespera, pero no sólo en cuanto sujeto de la historia, sino también en cuanto sujeto de la narración. Su tono y su lenguaje cambian. Las sólidas y lógicas bases iniciales empiezan a corroerse y el edificio entero tiembla.

La tercera etapa del desarrollo de Guni ya está descrita antes, a propósito de su carácter de narratario específico. Guni Pirque ya no es la niñita a la que el narrador-maestro debe enseñar y mostrarle el mundo. Tiene ya una personalidad definida, juicios claros, capacidad de decidir, una existencia plena que puede desarrollarse tanto en el

nivel extradiegético de la narración como en el diegético de la historia. La situación ha cambiado radicalmente y sus relaciones con el narrador son otras, más complejas y enriquecedoras, para ambos, que al comienzo del proceso.

En relación a este desarrollo de Guni narratorio, hay dos aspectos que conviene no dejar olvidados: Guni niñita-hija-madre-esposa y, como consecuencia de esto, Guni necesidad-producto-cocreadora-complemento.

Pese a que Guni es denominada "mujer" al comienzo del relato, en realidad es tratada como una "niñita" (p. 10), pequeña, pasiva, acompañante devota y poco informada (p. 9), hermosa o admirable (p. 10), sin personalidad ni iniciativa (p. 12); también se la nombra así en pp. 19, 137, 168, 181, 203, 289, aunque el sentido va cambiando en el transcurso de la narración. También se le dice "hijita" en el mismo sentido que "niñita". Es decir, una narratorio bastante "hipopotámico". Claro que también será interlocutora, planteando interrogantes en algunos casos (pp. 15, 50, 113, 158); aficionada al arte o con cierta cultura (p. 34), etc. En todo caso, se revela aquí como un ser usado (tal vez sería más legítimo decir "utilizado") para llenar la necesidad del narrador de expresarse, de enseñar, de hablar. Pero también Guni es "hija" de Onofre, quizás su otro yo (lo que tal vez podría rastrearse indefinidamente en los plurales de participación), en la misma medida que lo son los personajes de la historia: "Por lo tanto yo, para escribir, les creo el verano, las horas pasado el mediodía y la Torre; y usted, con igual objetivo, es decir, para que se realicen con y en usted, y usted en esos sus problemas; ha de crearles también un ambiente de acuerdo con su pequeñísima fracción" (p. 116). Por ser producto de él, Guni se va asemejando cada vez más a Onofre: "/... ¡somos dos seres que en la misma época, estamos en el mismo sitio!" (p. 219). Incluso cuando éste se da cuenta de ello va transformándose y alejándose, le pide que sea como él o que al menos haga como él: "¡Vuele! Y vea", "Evoque bien", "Coma, Beba, Fume" (p. 218). Esto va acercando a otro de los rasgos más destacados de Guni: desde el comienzo ella ha sido presentada como compañera, pero ahora será madre cocreadora de hijos-personajes: "Y muy calladamente a usted le dije: / Mamá / ¡Oh, no! ¡No crea que fue por decir algo! Fue una visión muy clara, que en estos mundos también hay luces, mediatintas y sombras. Recordé otros tiempos, años atrás, y no pude ver, con la más pura de las luces, que, de no haber aparecido usted y haber colaborado con ese cariño quieto y atención reconcentrada de chico que escucha un cuento entretenido, otros, muy otros, habrían sido los destinos de tantos personajes, si es que algún destino hubiesen tenido./ Usted, Guni, sin pronunciar palabra, ni hacer un gesto, dio la orden de marcha a todo un mundo que se estancaba. A impulsos de un soplido suyo mil seres inmateriales tomaron materia y de mí han empezado a desprenderse, se desprenden y

seguirán desprendiéndose hasta que el Tercer Pilar no sea una incógnita sino una solución y ojalá un anuncio" (pp. 101-102)<sup>17</sup>.

Esta cita demuestra la necesariedad de Guni no sólo para Onofre (la necesariedad del narratario para el narrador), sino también para el relato entero y; a la vez, la profunda comunión que ha llegado a existir entre ellos y que Onofre necesita como complemento para su complejo rol de narrador. También, muestra cómo la diferencia entre narrador y narratario —inestable siempre— se ha ido acortando, proceso que se agudizará al final de la narración donde Guni vuelve a aparecer, como al principio, aunque ahora de manera nítida y plena, como la mujer-compañera de Onofre Borneo, concordando este acercamiento con la fusión (o casi fusión) del tiempo de la historia con el de la narración, y con la 'fusión' de los niveles diegético y extradiegético en el drama que, en cierto modo, se mantiene en la escena final. En éste, narrador y narratario son sujetos de la narración y también sujetos de la historia.

Hay, sin duda, otros aspectos que se pueden desarrollar, pero nos parece que con lo visto se alcanza una imagen de Guni narratario de *Umbral* —siempre incompleta por otra parte— como sujeto dinámico cambiante y complejo también, alejado de esos lectores que horrorizaban a Juan Emar.

<sup>17</sup>Este aspecto es muy interesante para la teoría misma del narratario y no sólo para la caracterización del narratario de *Umbral*. En su novela, Emar insiste varias veces en esta postura.