

VOZ NARRATIVA EN LA FICCIÓN BREVE DE JULIO CORTÁZAR

Jaime Alazraki

Para Scott Fitzgerald el personaje, según su aserto, se define en la acción, "es la acción"; para Cortázar, en cambio, el personaje es la voz. Su narrativa breve presenta una polifonía de voces narrativas sin parangón, por su riqueza y complejidad, en las letras hispanoamericanas. En su ensayo sobre Gardel publicado en *Sur* en 1953, solamente a dos años de la aparición de su primer volumen de cuentos (*Bestiario*, 1951), hay una clara toma de conciencia respecto a ese elemento narrativo que puede servirnos de punto de partida. Allí cuenta Cortázar una breve anécdota que define la voz de Gardel a través de un litote desde el cual queda expresada "la admiración de los argentinos por su cantor": "En un cine del barrio sur, donde pasan "Cuenta abajo", un porteño de pañuelo al cuello espera el momento de entrar. Un conocido lo interpela desde la calle: '¿Entrás al biógrafo? ¿Qué dan?' Y el otro, tranquilo: "Dan una del mudo. . . ' "1.

Gardel resume una época y una manera de sentir su país, un estilo y un temperamento, por eso dice Cortázar: "A Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco . . . Esa voz de compadre porteño —concluye— refleja una Argentina que ya no es fácil evocar"². A Cortázar le interesa menos el mayor o menor virtuosismo de la voz de Gardel que su condición de vehículo expresivo de un sentimiento popular que se reconocía y oía en esa voz. De ahí también su interés no tanto por la voz misma como por el tono nostálgico y las modulaciones distorsionadas con que esa voz llegaba a sus oyentes: "Sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular"³.

Un segundo texto, mucho más tardío, especifica la noción de voz en el concepto estilo: "En todo gran estilo" —dice Cortázar— "el lenguaje cesa de ser un vehículo para la expresión de 'ideas y sentimientos' y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado"⁴. El lenguaje deja de ser mero intermediario

para convertirse él mismo en la presencia de esa voz que la narración busca configurar. Borges decía que dar con la voz de un personaje es haber encontrado al personaje. Lo cual no quiere decir que la tarea del escritor sea imitar la voz del modelo del cual parte: el lenguaje del poema gauchesco no es una imitación del habla de los gauchos sino lo que en otro contexto Bachtin llamó su *estilización*⁵, es decir, la convencionalización literaria de un habla o de una voz, su conversión en signo a partir del cual esa voz queda significada. Un estilo no se propone reproducir o imitar la voz de su modelo sino crear la ilusión de esa voz. Entre el modelo y la voz hay una distancia semejante a la que separa las palabras de las cosas. Aun en la literatura más realista hay un proceso de convencionalización que reduce las voces de sus modelos a símbolos o signos literarios cuya función es generar una realidad segunda que alude a la primera pero que a su vez se erige en entidad autónoma sujeta a leyes muy suyas y diferentes. Ningún escritor es tan insensato (o ingenuo) para intentar transcribir a una modesta página la realidad de la cual parte. Puede imitar una voz, pero puesto que esa imitación está cargada de las intenciones y objetivos que animan al relato, esa imitación es en realidad estilización. Esta sujeción de la voz narrativa a las necesidades internas del relato es lo que distingue, según Bachtin, la estilización de la imitación⁶. La imitación excluye la significación y la literatura depende de los signos; la imitación busca presentarnos el modelo, la literatura, en cambio, opta por representarlo. Lo peculiar de esa representación, explica Cortázar citando a Michel Foucault, no es tanto la fábula como la *ficción* o "régimen del relato": "Lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. La obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula"⁷.

En el ensayo sobre Gardel se insistía en la voz como espejo o vehículo; este segundo ensayo viene a decirnos que la voz no es mero intermediario de la fábula sino presencia de lo enunciado en la fábula; la voz trasmite la fábula pero la verosimilitud de la fábula depende de la eficacia de la voz. La función de la voz (del personaje, del narrador, o simplemente del texto) respecto al relato es semejante a la función del metro respecto al poema. El metro, libre o escandido, no es nunca una elección arbitraria, como lo sabe todo poeta: está íntimamente ligada a los dictados del tema. Los dramaturgos del Siglo de Oro español sabían muy bien que para cada modo dramático, para cada parlamento, había un metro diferente. Algo semejante ocurre en la ficción: el punto de vista de la narración no es nunca arbitrario, responde íntimamente a los propósitos y necesidades del relato. Gérard Genette ha establecido con tajante claridad que el punto de vista no es la voz narrativa.⁸ El punto de vista (del narrador o del personaje o del texto) es la estrategia adoptada por el autor para narrar el relato, pero un punto de vista ofrece varias posibili-

dades de voz narrativa. Estanislao del Campo, a diferencia de los demás poetas gauchescos, prefirió la voz del poeta culto para hacer hablar a su narrador; Hernández o Ascasubi, en cambio, escogieron la voz del poeta gauchesco que remeda el habla del gaucho.

En su *Poética de la composición*, Boris Uspensky distingue dos modos básicos de describir la conducta de un personaje: un punto de vista externo y un punto de vista interno.⁹ El primero describe solamente aquello que es visible a un observador exterior a la conciencia del personaje, como narrador omnisciente o como narrador-testigo; el segundo, en cambio, penetra en la conciencia del personaje aunque se trate de un narrador de apariencia omnisciente o de un narrador-personaje. Pero estos dos puntos de vista pueden adoptar voces muy diversas. Desde el punto de vista externo puede hablar la voz de un narrador que representa al autor, la de otro personaje o la de un testigo observador. A su vez cada una de estas voces puede, desde el mismo punto de vista, variar según cada uno de los tres narradores sea un niño, un anciano, un adulto, un loco, un cínico, un animal, una casa o un objeto dotado de voz, etc. Las posibilidades son casi ilimitadas. Algo semejante puede decirse del punto de vista interno que puede manifestarse a través de la voz de un médico, de un abogado, un maestro, un campesino, una madre, un albañil, una mendiga, un oficinista etc. Si es posible definir un número determinado de puntos de vista, es casi imposible establecer un censo posible de voces narrativas.

Lo peculiar en la narrativa breve de Cortázar es no solamente la pluralidad y variedad de voces narrativas, sino además el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido configuradas y combinadas: el personaje está caracterizado desde su voz, pero además también la temperatura del relato se define a través de la voz articulada desde el texto. Encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento. De allí la obsesiva preocupación de Cortázar por el modo de narrar un relato : "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada".¹⁰ La solución en ese relato, "Las babas del diablo", es un dúo en que la primera persona del narrador-personaje forma un trenzado con la tercera persona del narrador exterior que asume la voz del autor para completar y equilibrar la voz del personaje. Si en el relato siguiente de la misma colección, "El perseguidor", las voces de Bruno y Johnny están claramente delimitadas —el narrador es Bruno y cuando Johnny asume la narración el cambio está indicado con comillas—, en "Las babas del diablo" las voces en primera persona del narrador-personaje y en tercera del narrador-autor constituyen dos puntos de vista diferentes —uno interior y otro exterior (según la clasificación de Uspensky)— pero las dos voces se entrelazan y apuntan a un objetivo común: relatar lo que ninguna de las

dos voces hubiera podido contar separadamente. Por eso dúo: porque la una se apoya en la otra en la ejecución del relato.

"La noche boca arriba" también presenta dos voces: la del paciente accidentado y la del moteca perseguido, pero ahora las dos voces son articuladas por dos narradores en tercera persona y forman un contrapunto entre realidad y sueño; en vez de apoyarse la una en la otra, como en el caso anterior, se oponen la una a la otra y buscan desplazarse. El desplazamiento tiene lugar hacia el final del relato: realidad y sueño cambian de silla porque en realidad se trata de una oposición que desde el comienzo es también una complicidad. Una situación semejante se da en "Todos los fuegos el fuego" aunque aquí las dos voces zigzaguean sin llegar a tocarse como no sea a través del triángulo común a ambas historias. Pero en los dos cuentos el ambiente de cada uno de los dos relatos interpolados está definido desde la voz narrativa.

Es en los relatos contados en primera persona donde el manejo de la voz narrativa alcanza su grado mayor de eficacia verbal y es en este tipo de relato donde se percibe con mayor claridad la diferencia que separa el punto de vista de la voz narrativa. En los diecinueve cuentos examinados el punto de vista es el mismo: un narrador que cuenta en primera persona. La voz del narrador, en cambio varía con cada cuento. No solamente porque en "Los venenos" es un niño, en "Final de juego" una niña, en "Las puertas del cielo" un abogado, en "Los buenos servicios" una matrona, en "El móvil" un compadre, en "Torito" un boxeador, etc., sino porque en cada uno de estos relatos la voz del narrador se adecúa a las necesidades internas del relato. Vamos a explicarnos. En cuentos como "Los venenos", "Después del almuerzo", y "Final de juego" que tratan del mundo infantil y cuyos personajes son niños que despiertan a la pubertad, la voz del narrador participa de ese mundo plasmando la visión y percepción de los personajes. Además de esa visión de los hechos y del lenguaje a través del cual se la trasmite, la voz narrativa es una forma, y tal vez la más eficaz, de caracterizar a los personajes y de fijar la temperatura que hace posible su conducta. Traducidos a un lenguaje neutro en tercera persona, estos cuentos perderían el encanto y la eficacia con que se nos imponen. Aunque la voz narrativa depende del punto de vista escogido para contar el cuento, la eficacia del relato depende de la primera más que del segundo.

En cuentos como "Circe", "Las puertas del cielo" y "Los buenos servicios", narrados también en primera persona, la voz narrativa corresponde a un personaje secundario, casi al margen del conflicto presentado. La elección de un narrador que aun siendo personaje (a diferencia del narrador-testigo u observador) no entra de lleno en el juego, lejos de ser accidental responde también a las necesidades de la ficción. Son cuentos que dejan un hueco o agujero, una porción no contada o apenas insinuada y que por eso exigen lo que se ha llamado un *unreliable narrator*. Ni el narrador anónimo de "Circe", ni el abogado que narra la relación Celina-Mauro, ni Mme. Fran-

cinet en "Los buenos servicios" pueden explicar en todas sus consecuencias los hechos narrados. De poder hacerlo, el relato no se produciría. Sus limitaciones informativas son deliberadas y la voz del narrador constituye una toma de distancia necesaria para crear la ambigüedad exigida por los tres cuentos.

Un tercer tipo de cuento narrado en primera persona presenta una voz narrativa en actitud de diálogo. En "El río", "Torito", "El móvil" y "Relato con un fondo de agua" el narrador asume un interlocutor a quien se dirige como si conversara con él. En los cuatro casos el interlocutor no responde ni participa. Está apenas implicado como punto de apoyo para justificar el tono conversacional del narrador. Ese tono de voz es, a su vez, decisivo en la estructuración del relato. Torito adquiere realidad de personaje gracias a su voz: su voz evoca una época, un estrato social, las astucias y ademanes del boxeo en la Argentina de Suárez y Firpo, pero, además, la voz dibuja la condición y el drama del protagonista. Este tono hablado, mezcla de jerga pugilista y de habla orillera, reaparece en "El móvil": su personaje es heredero del compadre y todo en este cuento recuerda "Hombre de la esquina rosada"¹¹, aunque separados por un hiato en que la pistola reemplaza al puñal. De estos dos cuentos podría decirse "La voz era la cara" en el sentido de que los dos personajes, además de narrar la historia se autoretratan y adquieren realidad desde la voz.

En los dos relatos siguientes Cortázar adopta una solución muy diferente, casi en contraste con los dos anteriores: en "El río" y "Relato con un fondo de agua" el tono de la voz narrativa es altamente lírico. El propósito ahora no es retratar a sus protagonistas sino presentar un conflicto que elude precisiones y coherencias: un suicidio y un homicidio. Hay un grado mayor aun de ambigüedad. El monólogo —deliberadamente desdibujado— obliga a la voz del narrador a la silepsis y a la narración elíptica, retaceada: con esos fragmentos el lector debe recomponer la historia. El texto del cuento es apenas una huella, un silencio cifrado, como la poesía contenida en un poema en el que "lo que no se dice es lo que se dice", Paz dixit.

En el examen de los 15 relatos narrados en tercera persona hay un común denominador que tipifica el uso de este punto de vista en la ficción breve de Cortázar. Aunque el narrador es ajeno a los conflictos y al destino de los personajes, en el sentido de que en estos cuentos ninguno de los narradores es también personaje, el punto de vista no es jamás neutro u objetivo como correspondería a un narrador omnisciente o exterior. Por el contrario: aunque exterior a la historia, el narrador observa y relata desde la conciencia o visión de uno o algunos de los personajes. Cortázar tiene plena conciencia de esta tercera persona con dejos de primera:

Hace muchos años —cuenta—, en Buenos Aires, Ana María Ba-rrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona . . . Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera persona actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar la serie de relatos del libro¹².

Cortázar tenía razón y hay cuentos en tercera persona en todas sus colecciones de cuentos. Esta tercera persona que tiende a confundirse con la primera es también una elección deliberada. Cortázar opta no por una tercera persona exterior sino interior. Para explicar esa elección cita uno de los preceptos del "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga, el único de los diez que en realidad considera rescatable: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento"¹³. El comentario de Cortázar:

La noción de pequeño ambiente da sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento ... Pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de ese ambiente, trabajando *del interior hacia el exterior*.

Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta... Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu senso*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en el cuento con algo más que con el cuento en sí¹⁴.

Una tercera persona, entonces, necesaria a los fines de la narración pero que rechaza todo objetivismo omnisciente para situarse en el interior del relato. A veces, como en "Una flor amarilla" y "La banda" la tercera persona funciona como un narrador-testigo, es decir un narrador que sin ser personaje y sin intervenir en la historia tiene un conocimiento estrecho de los personajes y de los hechos de la narración. El narrador declara haber oído la relación por boca de uno de los personajes y el texto es su versión de la historia. El narrador del primer cuento explica: "Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne . . . Me contó que era jubilado de la municipalidad . . . Contó que en un ómnibus de la línea 95 . . ." ¹⁵. Y "La banda" comienza con

la frase siguiente: "En febrero de 1947, Lucio Medina me contó un divertido episodio que acababa de sucederle"¹⁶. En estos dos relatos, el narrador en tercera persona está vinculado de manera manifiesta al protagonista, pero en los demás cuentos en tercera persona tal vínculo falta; el narrador está instalado dentro del pequeño mundo en el que se mueven los personajes y da a veces la impresión de ser un personaje más de la historia: "Esa mañana había sido una de las tantas mañanas en que llegaba carta de mamá". No es un personaje el que habla sino el narrador en tercera persona. Lo que lo distingue del narrador omnisciente tradicional no es tanto lo que sabe como lo que no sabe. Sus limitaciones son las limitaciones de los personajes y su punto de vista está subordinado al punto de vista de uno o algunos de los personajes. Por eso, con sobrada razón, ha dicho Cortázar: "Cuando escribo un cuento busco que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás con la presencia manifiesta del narrador"¹⁷. Tal estrategia respecto al narrador en tercera persona resulta en una voz narrativa que habla con el mismo tono y timbre que las voces de los personajes: íntimamente familiar en "La salud de los enfermos" y "Cartas de mamá", adolescente y juguetona en "Bestiario", reticente y convulsiva en "Las armas secretas", lírica y ominosa en "El ídolo de las Cicladas", meticulosamente asfixiante en "No se culpe a nadie" (las 6 págs. forman un solo párrafo), insinuante y suspendida en "La puerta condenada", enigmáticamente literaria en "Continuidad de los parques", rauda y épica en "La autopista del sur". En estos cuentos en tercera persona el narrador se sitúa en el centro de la historia otorgando igual atención a todos los personajes o bien escoge el punto de vista de uno de ellos: Pierre en "Las armas secretas", Marini en "La isla a mediodía", el Peugeot 404 en "La autopista del sur". Pero en los dos casos es un punto de vista interior a la narración, nunca exterior. Tal elección es responsable por ese concierto de voces narrativas que surcan como un coro su ficción breve. En "La señorita Cora" esa diversidad polifónica se da cita en un solo relato. El cuento está narrado por la madre, el Nene o Pablito, la señorita Cora, el Dr. de Luisi, Marcial, el Dr. Suárez. No son solamente personajes que participan desde el diálogo o el soliloquio: son narradores en un sentido estricto porque cada uno contribuye su propia percepción del conflicto del adolescente y la describe con su propia voz. Cortázar elige lo que se ha dado en llamar un "Narrador múltiple" porque desde esa multiplicidad de puntos de vista y voces narrativas está configurada no solamente la condición del enfermo sino todo ese pequeño mundo que gira a su alrededor como un diminuto sistema planetario en el que cada voz define una órbita autónoma y, a su vez, todos gravitan hacia ese personaje-eje que los pone en movimiento.

y sutiles" que los del "discurso puramente lógico",¹³ por ser "la expresión literaria más íntima (...), el género del escenario personal".¹⁴

Todo el párrafo anterior reúne las opiniones de los críticos que se han abocado a desentrañar la naturaleza del ensayo. Es obvio que he seleccionado aquéllas que mejor se ciñen a los escritos de Cortázar de los que me ocupó en este trabajo. Pero a pesar de que en cierta medida y de cierta manera ya estemos calando dentro de la materia de nuestra indagación, aún hay notas que escapan.

Cuando Cortázar pide *naturalidad* a los escritores hispanoamericanos, les pide también *humor*,¹⁵ los dos rasgos con que podrían epitomizarse estos textos 'participatenos'; un humor y una naturalidad que ni caen en lo trivial ni distraen del objetivo que en cada caso el autor se propone pero que sí aligera el tema, lo vuelve conversación íntima, amical aunque nó intrascendente. "El Tesoro de la Juventud", "En vista del éxito obtenido, o los piantados firmes como hierro", "Sílabas vivas", "Estado de las baterías" de *Ultimo Round*; "De otra máquina célibe", "De la seriedad en los velorios", "Julios en acción" de *Vuelta al día...* y casi todos los textos de *Un tal Lucas* son ensayos nacidos de una afición, de la meditación casual y hasta caprichosa pero que cala hondo aunque prefiriendo adoptar el tono popular y la "cachada", en una versión porteña del 'familiar essay' inglés.

"Hablando contigo, aunque sólo sea desde un papel por encima del mar, me parece que alcanzaré a decir mejor algunas cosas que se me almidonarían si les diera el tono del ensayo, y tú ya sabes que el almidón y yo no hacemos buenas camisas";¹⁶ así justificaba Cortázar ante Fernández Retamar, su carta sobre el intelectual latinoamericano en vez de la sesuda reflexión que hubiera resultado más apropiada a la naturaleza e importancia del asunto que, por lo demás, tocaba a Cortázar bien de cerca. Es que él lleva a sus ensayos la misma actitud (que personalmente no puedo sino calificar de surrealista) desacralizante que es ya hoy su molde, su marca. Pero, aparte esto aunque a su lado, está lo que constituye la naturaleza más verdadera de estos 'territorios' cortazarianos: su intimidad, su carácter de charlas entre amigos. Es que el ensayo, como la poesía, acerca al lector, él es el término natural de la cuestión propuesta. Su colaboración es fundamental, absolutamente inescapable, no porque el lector del ensayo lo re-cree (como el de la novela) sino porque lo completa, porque finaliza públicamente¹⁷ ese experimento tan personal del autor. Entre autor, obra y lector hay una relación "rigurosamente triangular, de confrontación recíproca y constante".¹⁸

De las anteriores reflexiones sobre el ensayo, como género, emerge un primer presupuesto aplicable a este grupo no-ficcional de las obras de Cortázar: que con ellas no estamos tan lejos ni de los cuentos ni de las novelas y ni siquiera de los poemas de este autor. De hecho, estos "instrumentos del azar" (VD, 9), "este laboratorio" o "almacén" (Ib.) o "baraja" (VD, 41), como

él mismo los llama, son otras tantas formas 'mánticas' que asume su necesidad de expresarse por la palabra,¹⁹ el que su "escribir y respirar (...) no sean dos ritmos diferentes" (VD, 9). Pienso que una manera de internarse en estos ensayos, con prescindencia de sus fechas de publicación, es seguir las prescripciones de Cortázar para su "poesía permutante", esto es, someterlos a una "técnica aleatoria", ponerlos en hojas sueltas, barajarlos, analizar las posibles permutaciones para descubrir así "unidades básicas" y "puentes lógicos". Se patentizan, de este modo, varios rasgos que inequívocamente singularizan estos ensayos, a más de los que he ido subrayando: su fuerte oralidad (su carácter 'conversado') y, por allí, su espontánea naturalidad; su carácter de auto-espejo, de voluntad de visión personal,²⁰ de digresiones sustantivas,²¹ de fragmentarismo viviente inclusive hasta por su 'armado' híbrido, abierto, a-sistemático, multifacético que enlaza elementos muy dispares y hasta contradictorios que, de primer intento, pueden impresionar como un sistema no coherente.

Jaime Alazraki ha señalado que en las "inquisiciones [borgeanas] hay una dimensión imaginativa nueva en el ensayo hispanoamericano".²² Opino que ella también se da en los de Julio Cortázar y es otro de sus rasgos más notables. Piénsese en "Ciclismo en Grignan", "No te dejes", "Intolerancias", "Diálogo de las formas", "La entrada en religión de Teodoro W. Adorno", "Elecciones insólitas", "Más sobre escaleras" de *Ultimo Round*; "Noches en los ministerios de Europa", "Relaciones sospechosas", "Con legítimo orgullo" de *Vuelta al día...*, o "País llamado Alechinsky" (aparecido también en *UR*, p.b.), "Homenaje a una joven bruja", "Paseo entre jaulas", "Reunión con círculo rojo" de *Territorios*,²³ todos los cuales son comentarios acerca de temas sociales, políticos, artísticos, literarios, eróticos pero tratados casi ficcionalmente y hasta casi poéticamente como es el caso de los poemas-noticiosos sobre el movimiento estudiantil parisino de 1968 (*UR*, *lr.p.*) o de "Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos"(VD).²⁴ A esta misma línea 'imaginativa' o 'ficcional' habría que adscribir un librito que llamaría de 'divulgación', *Fantomas*,²⁵ en que la fotonovela y el folletín reemplazan el discurso enunciativo. Este librito vendría a constituir una forma 'extrema' de confluencia de la faz lógica y de la faz analógica (artística) en que, de hecho, se escinde la personalidad literaria de Cortázar. Forma extrema que prueba el oído atento de Cortázar por todas aquellas manifestaciones esencialmente populares de la cultura.²⁶ Del mismo modo, *Un tal Lucas* disfraza, bajo un tono autobiográfico e intrascendente, el comentario filosófico sobre el estado actual del mundo. Se ficcionalizan las ideas, se confiere un tono narrativo al discurso que aquí también debiera de ser enunciativo. Esto es, se poetiza "en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor"²⁷ porque éste, cuando aborda la prosa de ideas, cuando las discute o ventila o simplemente las comunica no puede evitar el trabajar 'poéticamente' su material.²⁸