

JOVITA BOBES NAVES

Oviedo

LOS INDICES PERSONALES EN LOS RELATOS DE F. AYALA „MUERTES DE PERRO” Y „EL FONDO DEL VASO”

El autor puede utilizar recursos muy diversos para expresar recurrentemente el tema que trata y éste se manifiesta no sólo en personajes, acciones, o espacios sino también por las relaciones que puede establecer entre el narrador y el lenguaje, manifestadas en diversos aspectos del enunciado, como pueden ser los índices personales, usados a veces con intención semiótica recurrente de otros recursos.

En el relato aparece, a través de los índices personales, la interpretación que el autor quiere dar a la comunicación ficticia y utiliza para ello las mismas formas personales del lenguaje funcional.

El autor de una obra es siempre el emisor real de ese mensaje, pero también será el que determine y elija la persona ficta que se hace cargo de la narración, y la persona gramatical en que se manifiesta.

En la novela moderna, al desaparecer el narrador omnisciente que conducía el relato desde una visión total y que movía los hilos de los personajes para atraerlos al primer plano o retirarlos, se logra una gran variedad de posibles personas narrativas que van desde la primera a la tercera persona pasando a veces, aunque menos frecuentemente, por la segunda, que aparece en el *nouveau roman* en un intento de dar cabida a todas las personas gramaticales y para sugerir el análisis desde fuera de los personajes narradores, a la vez que una identificación con el lector.

Con estas variantes se encuentran formas nuevas y se modifican los esquemas narrativos tradicionales. A veces se pretende que la obra aparezca como producto ajeno a su autor, eludiendo la posibilidad de identificar al narrador. El autor deja a sus criaturas de ficción actuar como personajes que pertenecen a un mundo que se desenvuelve por sí mismo y en el que actúan ante el lector como si fuesen personas reales.

El autor era frecuentemente ficcionalizado en el narrador, incluso mediante datos personales que permitiesen fácilmente identificarlo; ahora se sale de la novela y deja al narrador, que generalmente no tiene nada

que ver con el autor, a no ser como criatura suya, que se desenvuelva en relaciones directas con el tema y los personajes.

El narrador se mantiene por encima de todas las demás voces de la novela, según dice O. Tacca: „por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia”¹.

La novela pretende contar algo y las formas posibles de hacerlo son múltiples y variadas. Esto permite al autor seleccionar entre esas posibilidades o combinarlas, lo que suele insinuarse desde el principio del relato. El autor es el responsable de la elección de uno de esos modos de contar y puede estar condicionado por el tema elegido o por el resultado que pretende alcanzar.

La voz del narrador suele manifestarse desde el principio del relato encarnada en una de las personas gramaticales, lo que condiciona, en definitiva, la forma del relato según su participación. En la novela tradicional la persona adoptada con mayor frecuencia por el narrador era la tercera, aunque algún tipo de novela, como la picaresca, se caracteriza por el uso de la primera, puesto que fictivamente el „héroe” o mejor el „antihéroe” de estas novelas se encarga él mismo de contar sus peripecias².

El relato en primera persona, dice Natalie Sarraute,

satisface la legítima curiosidad del lector y contiene los escrúpulos no menos legítimos del autor. Además, tiene la ventaja de poseer el aspecto de una experiencia vivida, de algo auténtico que despierta el respeto del lector y le apacigua³.

Para M. Butor, sin embargo, la primera persona, aunque tenga ventajas sobre la tercera, no carece de inconvenientes’ „En la lectura del episodio más simple de una novela — dice Butor — hay siempre tres personas implicadas: El autor, el lector, el héroe. Este, normalmente, asume la forma gramatical de la tercera persona del verbo: es un „él” del que se nos habla, de quien se nos cuenta la historia”.

La ventaja del *yo* es notable, pues a los lectores les hace el efecto de poder entrar dentro de ese *yo* y no quedarse fuera con un *él*. Claro que, añade Butor,

el *yo* puede mostrar un interior cerrado, como la cámara oscura en la que el fotógrafo revela sus clichés. El personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo⁴.

¹ Vid. O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid 1973, pág. 22.

² Vid. M. del C. Bobes Naves, *Las personas gramaticales*, Univ. de Santiago de Compostela 1971, pág. 32.

³ Vid. N. Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid 1967, págs. 56—57.

⁴ Vid. M. Butor, *Sobre literatura*, II, Barcelona 1967, págs. 124—125.

Por eso justifica Butor la aparición en la obra de un representante del lector a quien se dirige el narrador para contarle su propia historia. Es decir, que aparecen los dos sujetos imprescindibles en toda comunicación, el *yo* que habla y el *tú* a quien se dirige el emisor, pero ambos son ficciones que el autor representa en el relato por los índices personales de la primera persona y de la segunda, aunque esta última usada con mucha menor frecuencia que las otras ⁵.

Estos *Yo* y *Tú*, sin embargo, no hay que perder de vista que se dan en el nivel de la lengua y no en el proceso de comunicación, que no cambia. „¿Cuál es, pues, la „realidad” a la que se refiere *yo* y *tú*?” se pregunta Benveniste, E. y continúa: „Tan sólo una „realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de „locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal” [...] „*yo* no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga y sólo por ella” [...] „la forma *yo* no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que la profiere” ⁶. La lengua es usada sólo fictivamente. El verdadero sujeto emisor, o sujeto primero de la elocución (SP), que es el autor, manejará esos sujetos de lengua buscando efectos significativos y, a veces, recurrentes, respecto del relato y los utiliza como signos con valor semántico especial en el texto, por ejemplo, para poner de relieve una forma de conocimiento directo o próximo a los hechos.

Entre el sujeto primero de la enunciación que es el autor, y el sujeto segundo, que es el receptor, hay un campo ficticio que se refiere a la lengua utilizada por el sujeto primero de la narración y la correspondiente al sujeto segundo de la misma.

„El empleo (de *yo* y *tú*) tiene, pues, por condición la situación de discurso, y ninguna otra”, como añade Benveniste en la obra citada.

La novela pertenece a un autor; es él, en definitiva, el responsable de su obra; utilizará la lengua dando la palabra al personaje o personajes que quiera, pero siempre será él el que determine la forma que resultará de su manera de interpretar el contenido; como dice J. Pouillon: „La forma debe resultar de una exigencia del contenido; es un molde que se moldea” ⁷. El que lo moldea es sin duda el autor, no otras instancias del discurso.

⁵ Vid. F. Ynduráin, *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*, [en:] G. y A. Gullon, *Teoría de la novela*, Madrid 1974, „Lo que ha sido menos frecuente, y aun rarísimo, es la narración desde la segunda en función de primera, un *tú* desolobramiento reflejo del *yo*” (pág. 220).

⁶ Vid. E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, págs. 172 y ss. („*yo*) es el individuo que enuncia la presente situación de discurso que contiene la situación lingüística (*yo*); (*yo*) forma con (*tú*) una correlación de subjetividad; (*tú*) se define como la persona no-*yo*, la persona no subjetiva [...]”.

⁷ Vid. J. Pouillon, *Temps et roman*, París 1946, pág. 14.

El autor cada vez más pretende alejarse de su relato, salir de él, ya que desde el realismo la novela persigue el ideal de un autor imparcial, objetivo, impersonal, que esté fuera del relato, para que la narración fluya aparentemente sin intervención, incluso se puede llegar a la ficción de que el autor haya encontrado el relato supuestamente disperso, por lo que su papel quedaría reducido al de transcriptor, con variedades múltiples que van desde el que confiesa aparentemente su labor al que no aparece siquiera en la obra que se ha convertido de forma espontánea en relato.

Esta fórmula parece ser la que sigue el autor F. Ayala en *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*⁸.

Fictivamente en *Muertes de perro* es Pinedo el autor-recopilador de toda la materia, pero los lectores pueden observar que su intención era la de componer una obra histórica que no consigue realizar, puesto que lo que resulta es una novela, un relato, que ni siquiera llega a publicar el supuesto autor. Esto aparece aclarado en *El fondo del vaso* donde se dice que los editores se han limitado a publicar los apuntes que Pinedo tenía recopilados y que sirvieron como prueba en su juicio:

El libro a impugnar, *Muertes de perro*, era pieza de la más refinada perfidia. Hipócritamente, sus editores lo habían publicado sin otro comentario que este título torpe e impropio, pero sugestivo, con el carácter, inocuo en apariencia, de la pura documentación. Ni siquiera se revelaba ahí nada desconocido: todos los documentos que integran el volumen, o los principales, habían visto ya antes la luz en los diarios, al menos en extracto, con ocasión del proceso Pinedo [...] Coleccionarlos y ofrecerlos juntos a la curiosidad malévola de los lectores, dentro y fuera de nuestro país [...] todos esos papelotes estaban copiados de los autos judiciales [...] (17—18).

El procedimiento podíamos pensar que es el mismo para *El fondo del vaso*, pero de ello no tenemos ningún indicio, sólo la evidencia de la obra, sin aclarar en ningún momento, aunque sea fictivamente, cómo ha llegado a producirse.

No sabemos quién la recopila, ni quién la edita o con qué motivo se realiza. Es más, hasta con la forma que adopta la última parte del libro se le plantea al lector la cuestión de quién pudo transcribir el pensamiento de José Lino ya que él reitera que no escribe por carecer de los útiles necesarios: „no dispongo de papel in lápiz. Procuraré, pues, analizar *in mente* [...]” (175).

El autor real que no consigna el procedimiento empleado queda al fin como lo que es, el verdadero responsable de esa publicación que aparentemente fue realizada por los distintos personajes que sucesivamente se van cediendo la palabra a lo largo de las dos obras.

⁸ Vid. F. Ayala, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, Madrid 1972 y 1970 respectivamente. Citaremos por estas ediciones los ejemplos, seguidos de la página correspondiente entre paréntesis.

Lo que se pretende es que los documentos que las integran sean considerados anteriores a su función en la obra como literatura, para dar una sensación de realidad y verosimilitud que adquieren al ser relatos no intencionados literariamente, sino relatos verídicos, históricos, en los que cada narrador pretende aclarar hechos en los que participa como si fuese un personaje de esa „realidad conflictiva”.

Estos documentos, cartas autobiográficas, memorias, diarios, etc. están supuestamente destinados a un mundo de autodestrucción y les puede caber el mismo destino que a sus „autores”, y así comenta Sobrarbe al referirse a los papeles de Tadeo: „habiendo encontrado, desparramados sobre la mesa de su jefe [...] las hojas escritas a última hora por Tadeo, decidió, en vista de su asombroso contenido [...] incautarse de esos papeles comprometedores” (217).

También el cura de Santa Rosa recoge: „¿qué iba él a hacerse con esos legajos? No había querido dejarlos allí, expuestos a caer en quién sabe qué manos” (168).

Estos relatos de Ayala insinúan desde el principio su perspectiva, como hacen todos los relatos: „Estamos demasiado acostumbrados hoy día a ver [...]” (7) en *Muertes de perro*, y „No soy ningún vano fantasma [...]” (9) de *El fondo del vaso*. El adoptar una forma determinada responde a una intención del autor y aunque el elegir una persona u otra no es el único rasgo determinante del relato, si es uno de los elementos que el autor, o verdadero emisor del mensaje, selecciona para darle una apariencia de realidad o de ficción.

La persona que domina en estos relatos es la primera, con todos los índices correspondientes de posesivos, demostrativos y formas verbales, incluso gestos que acompañan en la comunicación directa al uso de la lengua⁹.

En estos relatos el Yo, y todos los elementos de la lengua referidos a él, deben interpretarse en su significación correcta al comprobar que no siempre es el mismo yo el que habla, sino una serie de narradores que aparecen en el relato de forma yuxtapuesta, o en formas subordinadas.

En la primera novela el yo introductor de todos los otros es el narrador Pinedo, encargado de recopilar los diversos documentos con los que historiar los trances de la tiranía desde el desastre final que él presencia.

En la segunda novela aparece en principio otro yo narrador, José Lino que, sin embargo, no realiza el mismo papel que Pinedo, pues esta se-

⁹ Vid. J. Lozano y otros, *Análisis del discurso*, Madrid 1982. „Los deícticos deícticos forman el sistema de referencias internas a cada situación de la discurso cuya es (yo) y definen al individuo a través de la construcción lingüística particular de la que se sirve cuando se enuncia como hablante”, pág. 98.

gunda parte consta a su vez de varias y el relato no explica quién las ha unido, pero sí quién no lo ha hecho, José Lino.

Los *yo* sucesivos de la primera novela serán los informadores de quien el narrador general se sirve para completar el relato, y todos ellos, como segunda instancia, se caracterizan por ser mediatizados para entrar en la narración por Pinedo que elige los que cree más convenientes para su obra.

Estos *yo* sucesivos son, además de Pinedo, Tadeo con su extenso relato, el embajador de España, la abadesa de Santa Rosa, su prima y M^a Elena. Pero la nómina de referentes del *yo* se amplía con los confidentes directos, u orales de Pinedo, a los que en muchas ocasiones deja hablar ante los lectores para transmitir la sensación de experiencia vivida de los sucesos. La pretensión del narrador general, al dar paso a los *yo* de los otros narradores consiste en poner al lector ante la perspectiva de lo vivido y experimentado directamente.

En la segunda novela el *yo* inicial narrador es el de José Lino que ocupará con su relato la mayor parte del texto, pero, apresado por la policía, deja el campo abierto para permitir el análisis que la supuesta visión desde fuera puede proporcionar mediante la inclusión de la investigación policial a través de los periódicos; con esto se refuerzan los indicios de realismo en el relato, que se hace en esta parte desde la primera persona del plural. Se terminará con una última parte en que se vuelve al *yo* inicial, el de José Lino, y resulta ser la de mayor intimismo ya que se supone que no ha sido escrita sino pensada y adopta la técnica del monólogo interior¹⁰.

* *

*

Los *yo* y todos sus elementos relacionados, llamados *shifters* por R. Jakobson¹¹, deícticos o indéxicos por otros autores, se pueden transformar, y de hecho así ocurre cuando el emisor ficticio lo juzga necesario, en otros pronombres tratando de reflexionar o de identificarse con los „supuestos lectores” a los que se dirige y que han padecido el mismo conflicto. También se cambian los pronombres cuando el narrador desdobra su personalidad en busca de un análisis del propio *yo*, o de un interlocutor que le permita dialogar con él.

Pinedo sigue este procedimiento desde el principio del relato, usando la primera persona del plural, un *nosotros* inclusivo, que le hace solidario

¹⁰ „Una forma que ilustra particularmente la complejidad de personajes que contiene (*yo*) es el — llamado «monólogo interior directo». [...] Genette (Figure III Paris 1972) señala la ausencia en el monólogo interior de una instancia narrativa, de alguna voz exterior que presente o introduzca la del personaje”, *ibid.*, pág. 124.

¹¹ Vid. R. Jakobson, *Shifters, verbal categories and the Russian Verb*, Cambridge Mass. 1957, 1, 5.

con sus conciudadanos, pero dejando enseguida clara su individualidad de narrador: „es muy probable que *llegüemos* al final, y *pueda contar*lo [...]” (7),¹².

Esto lo reitera frecuentemente a lo largo del relato, sobre todo cuando quiere implicar a los posibles lectores en él: „Tadeo Requena *nos asoma* a los interiores domésticos del tirano [...] *nos introduce* [...] Otras veces, también, *nos descubre* Tadeo [...]” (73); sobre todo sigue esta técnica al resumir parte del relato que corresponde a Tadeo y hasta que no lo deja hablar directamente: „*Muchos ignorábamos*, en cambio — y Requena *nos aclara* el punto [...]” (75).

Estos plurales tienen a veces la apariencia de generalizaciones en las que todos participamos: „Si vamos a hilar delgado, *todos tenemos la culpa* de todo cuanto pasa en el mundo y a *todos*, por fas o por nefás, *nos incumbe* alguna responsabilidad” (93). Este tipo de reflexión que es una especie de razonamiento genérico con matiz proverbial, disculpa al *yo* al incluirlo en el hacer común y Pinedo confirma esto al finalizar diciendo: „Sería chistoso que ahora resultara *yo* [...]” (93).

En otros momentos se reitera el procedimiento utilizado para responsabilizar a los posibles lectores de su intención de introducir pasajes de sus papeles: „*Volvamos*, pues, a las memorias [...]” (189).

Tadeo, el segundo narrador, utiliza sistemáticamente el *yo*, lo que da perspectiva individual al relato, pero de vez en cuando también usa la primera persona del plural para expresar matices que le interesa compartir con los demás, por ejemplo en la parada militar, con motivo de la tardanza de Bocanegra en dar la orden de cese de la música, se solidariza en la apreciación común al decir: „Los del séquito lo *observábamos* con inquietud, pero él no se conmovía [...] *nos* sofocaba el sol” (57).

Suele ocurrir esto al considerarse un elemento de un colectivo que sufre, recibe, o padece algún acontecimiento común: „Cada domingo, en el prestigioso suplemento literario de *El Comercio*, *nos regalaba* [...]” (69); „A este género pertenece el episodio que *pudiéramos* llamar del Niño raptado [...] cuando ya *llevábamos* toda una semana de chismes [...]” (79).

En ocasiones el *nosotros* significa una confabulación sentimental que será nefasta para Tadeo, pero que indica una complicidad y una manera de ser semejante. Ocurre esto en la escena en que relata el comienzo de

¹² Vid. E. Benveniste, *op. cit.*, Cap. XIII „Estructura de las relaciones de persona en el verbo” (págs. 161—171): „De manera general la persona verbal en plural expresa una persona amplificada y difusa. El „nosotros” anexa al „yo” una globalidad indistinta de otras personas”. [...] „La distinción ordinaria de singular y plural debe ser, si no remplazada, si cuando menos interpretada, en el orden de la persona, por una distinción entre persona estricta (=„singular”) y persona amplificada (=„plural”). Únicamente la „tercera persona por ser no-persona, admite un verdadero plural” (171).

la relación amorosa con D^a Concha: „Nos entendimos” — dice Tadeo (192).

Cuando a José Lino le toca el turno de hablar, o mejor de escribir, emplea desde el primer momento el *yo*: „No soy ningún vano fantasma” (9). Enseguida pondrá de manifiesto su deseo de realizar una obra en colaboración con Rodríguez y de ahí surge la necesidad de la primera persona del plural: „Comencemos por el capítulo «Atrocidades». Vamos a precisar” (19). El plural se hará innecesario al abandonar la tarea conjunta y José Lino usará pocas veces más ese *nosotros*, referido ahora a él y a Corina, o en casos esporádicos, cuando rectifica otras referencias al narrar la escena de la elección de mis Incolo: „Llegaron, o llegamos, las susodichas autoridades [...]” (73). Con ello demuestra lo poco identificado que se encuentra con esas autoridades, entre las que matiza su personalidad de modo significativo.

Este *nosotros* es, en cambio, la forma habitual en que se escriben los artículos de periódico incluidos en el segundo relato, mostrando la tarea común de realizar el periodismo de todos los componentes de cada periódico, por lo que se enfrentan en bloque con las redacciones de otros periódicos: „nuestro colega *El Tiempo* adelantaba [...] que *nosotros*, en cambio [...] *nos creímos obligados* [...]” (117).

El periódico lo continuará usando a lo largo de todos los artículos y sólo aparecerá el singular al reproducir en estilo directo el diálogo con Candelaria a la que parece entrevistar un solo periodista: „«Entiendo — le contesté, poniendo término a nuestra interview» (134); o en la entrevista que le hacen a Medrano como representante del casino: „«¿Qué es ser culpable [...] Vea, *jovenzuelo*: ustedes los muchachos de prensa, son el diablo» (147). Aunque el *ustedes* puede referirse a varios, también puede ser usado como generalizador de todos los que hacen el mismo oficio de periodista en la calle y que el periódico llama los reporteros, pero que no parecen corresponderse con los redactores definitivos de los artículos: „estas diligencias pasaron inadvertidas para *nuestros reporteros*” (137).

El uso insistente del „*nosotros*” podría reflejar el deseo de enfrentarse en conjunto a „*otros*” a los que hay que imponer opinión y que en cierto modo ya tienen atraídos a su círculo, puesto que son los lectores habituales del diario, supuestamente identificados con su línea de opinión.

El monólogo interior de José Lino, al final de la novela, está preferentemente en primera persona como es normal, pero pasará también a la primera del plural en ciertos momentos con la intención de hacer partícipes a todos de algo que él aprovechó para su conveniencia: „Afrontábamos una catástrofe” (186), y poco después „[...] *no me zolamos* las cosas” (186). José Lino pide con el *nosotros* una solidaridad que él no ha empleado ni siquiera con su mujer, su egoísmo personal le lleva a actuar individualmente, pero, una vez vistas las consecuencias, se vuelve a los demás buscando comprensión y apoyo: „[...] *No caigamos* en el absurdo

[...] *No deliremos de nuevo [...] No nos engañemos ahora a sabiendas*" (207).

Estas primeras personas funcionan de narradores a lo largo del relato y a ellos el verdadero Sujeto Primero, que es el autor, cede el *yo*, pero pueden utilizar en la expresión del discurso otros pronombres o índices personales para matizar diversos aspectos del personaje o de la narración, procurando variaciones que se semantizan en función de la temática narrativa y de la significación global de la obra.

En estas obras se pueden comprobar los cambios que sufren las primeras personas narrativas hacia la segunda, la tercera o generalizaciones indefinidas, y matizaciones variadas a través de nombres o adjetivos referidos a la tercera persona.

Por otra parte alternan también las personas gramaticales en función de la forma que adopta el discurso, pues los narradores son sujetos de la narración y dejan de serlo en cuanto introducen el estilo directo que corresponde a los diálogos, o el indirecto libre.

Por medio de esta diversidad de usos, el autor pretende dar, con valor recurrente, una visión de perspectivas múltiples que den la impresión variada de la misma realidad observada desde distintos ángulos.

* *

*

En estas novelas el *yo* que habla aparentemente, además de pasar al *nosotros* que mantiene la primera persona y que incluye a los demás, pasa también a segunda y Pinedo llega a objetivarse como interlocutor de sí mismo: „Será posible — *me prequento entonces* — ; será posible. Pinedito, que *te preocupes* y hasta *te indignes* a veces por tonterías semejantes? [...]” (122).

El capítulo final de esta primera parte, Pinedo lo abre directamente con sus lamentos en primera, segunda y hasta en tercera persona, pasando de una a otra para completar las perspectivas del lamento: „— ¡ Ay de mí; Ay de *mis* proyectos, de *mis* glorias de historiador; Pinedito *infeliz*! ¡Cuántas ilusiones vanas *te hacías*; [...]” (232)

También Tadeo se refiere a sí mismo con la segunda persona de cortesía para mostrar el enojo que le causa el encargo del presidente ante el suicidio de Don Luisito y pasa del *yo* al *usted* alterando su propio estilo: „y prepararme una buena recepción en *mí* ciudad natal, ¡hala!, *vaya usted* ahora mismo [...]” (153).

La segunda novela, en una aportación de Rodríguez intercalada naturalmente por José Lino, utiliza el *tu* de forma un poco distinta; pasa al uso generalizador, que no se refiere a nadie en concreto, sino a cualquiera a quien afecte el problema: „[...] pues de pronto una de ellas se encuentra por casualidad en condiciones de tomarse la revancha, y castiga

en nombre de todas las que *tú*, prepotente sin escrúpulos, *habías perdido* antes [...]" (21).

Cuando José Lino comienza su monólogo interior se dirige a sí mismo en segunda persona: „¿porque al entrar aquí *te* han quitado hasta el reloj; que, por lo demás, i para qué lo *necesitas*, ni que falta va a *hacerte*, *infeliz*, encerrado entre estas cuatro paredes?" (173—174).

Lo repite varias veces pretendiendo encontrar un interlocutor que le permita autoanalizarse: „no *pierdas* la cabeza, no *desvaries*. José Lino" (174); „! *Tienes* tiempo, *tienes* mucho [...] que *tienes* [...] que *te* han dejado: tiempo! Todo lo demás *te* lo quitaron" (175); „Pues, ahí *te ves* ahora, rey de los judios; y [...] que Dios *te* asista" (188); „Ay, *José Lino*, qué trabajo *te* cuesta aceptar la amarga realidad [...]" (207).

Son variaciones en que parece que el *yo* interior del personaje atribulado se desdobla para dialogar con la parte externa de su persona y para observarse y analizarse desde fuera¹³.

* *

*

Los *yo* narradores se convierten con cierta frecuencia en *él*, *uno* o *nombres* que cumplen la función de la tercera persona objetivados desde la perspectiva del propio *yo* y por su impulso. El cambio produce una especie de distanciamiento o pretensión objetiva desde la propia experiencia, de tal manera que lo que sirve para el individuo, puede ser válido para cualquiera.

Las variaciones de esta transformación son múltiples y distintas, van desde la exclamación personal de Pinedo ante las memorias de Tadeo y con la estructura superficial de la generalización: „¡ *Quién* lo hubiera adivinado!" (16); o aludiendo a sí mismo a través de sustantivos que no podemos dejar de asociar con Pinedo: „Son las compensaciones que la perspectiva del sillón de ruedas ofrece al *tullido*" (17).

Tadeo, al contar su vida en el pueblo, pasa del *yo* narrativo a la impersonalidad en la que participa como todos los que experimentaron lo mismo: „*aguantaba yo* el calor a la puerta del almacén del gallego Luna, junto a la plaza. De pronto *se oye* estruendo de motocicletas [...] *Estiro* el pescuezo" (21); refiriéndose a su maestro hace como Pinedo una nominalización de su referente: „*Creo* que lo *obtuve*, y esto, en verdad — modestia aparte — es mayor mérito acaso *del alumno* que del propio preceptor" (27).

Las nominalizaciones son variadas. Pinedo se llama a sí mismo histo-

¹³ Vid. F. Yndurain, *op. cit.* „[...] a nuestros novelista [...], el *tú* les ha servido para mostrar no cómo se accede al nivel del lenguaje sino para exponer distintos grados de objetivación del *yo* y de conciencia refleja, o de lejanía en la conciencia". Pág. 219.

riador; „el *historiador* debe, en lo posible, aportar los documentos originales que le sirven de fuente. Por lo tanto, *reproduzco* aquí las frases mismas [...]” (49).

Tadeo para poner de manifiesto que conoce las opiniones que los demás tienen de él utiliza los apodos que le dan: „No sospechan los infelices que *este ignorante, este doctor de secano* como sé que me llaman, si quisiera, podría desplegar condiciones literarias [...]” (70).

Esto lo matiza con adjetivos que acompañan a la profesión desempeñada, al incluir poco después lo que supone dirán de él, si alcanzase una determinada categoría: „muy contentos de poder contar en su seno al *joven y distinguido secretario* de su excelencia” (70). El contraste entre esta cita y la anterior pone de manifiesto una significación añadida a cada uno de los contenidos que informa de la manera en que observa Tadeo y su opinión sobre los intelectuales relacionados con el poder.

A veces son los *yo* circunstanciales los que emplean el mismo procedimiento, como en el caso de Luisito Rosales que se refiere a sí mismo de este modo: „Pues por obra y gracia de *este humilde servidor, de este educador* tan discutido y denigrado, *del doctor Rosales* en persona, quien, según los necios propalan, no tiene idea de lo que es la enseñanza” (119). Parece tener la misma finalidad que Tadeo de recoger los rumores que sobre su persona corren.

La sustitución por nombres se hace por aposición aclaratoria, si bien en este caso el verbo concuerda con el *yo* y lo podía hacer también con el nombre: „¿Qué razón puede haber — me preguntaba entre sorbo y sorbo — *para que yo, Tadeo Requena, el hijo de la difunta Belén Requena*, ilustre matrona del poblado de San Cosme, *esté* aquí, sentado en esta oficina [...]” (205).

El mismo sistema ofrece José Lino en su identificación inicial: „Si, ése; el mismo: *José Lino* en carne y hueso; «*El majadero de José Lino*, con sus ufanas series de interminables carambo las»” (9); a veces incluso su nombre concuerda con nombres en tercera persona, pero inequívocamente es el mismo el que habla: „*El señor José Lino Ruiz*, es decir, *un servidor*, *prefirió* en aquel momento pasar la insolencia [...]” (29).

Otras alterna la concordancia en tercera persona con estos apelativos y a continuación vuelve a la primera como narrador: „Pues es el caso que a quien *esto escribe, cronista de ocasión, retórico improvisado, oficioso redentor*, le falta — y debo, aunque me pesa, confesarlo — el empuje [...]” (31).

Las nominalizaciones pueden aparecer sustituyendo a un supuesto *yo*, pues con ello el autor semiotiza la intención como clase de un funcionario que podría responder individualmente, pero casi nunca lo hace y usa el nombre del cargo o la primera persona del plural incluyendo todo el colectivo al que pertenece. Es el caso del interrogatorio del re-

portero al comisario Lupino: »- *La policía no puede, no debe desdeñar [...] también procuramos [...] Recuerde usdet por ejemplo, a [...]* (159). Y continúa: „[...] mucha gente se maravilla de que *la policía esté enterada de [...] Nosotros no somos onmiscientes, claro está, y nuestros propios recursos [...] se ajuste a las pautas universales de una policía moderna y científica*” (160).

En su monólogo José Lino varias veces se aplica a sí mismo el cambio pasando de la primera persona a la tercera especificada en un nombre o en una concordancia: „se filtra hasta en las lucubraciones enfáticas del *desdichado preso*” (174). El preso es José Lino, y continúa: “Pues sí; eso es lo que *tú eres, José Lino*; y no otra cosa es lo que ha venido a revelar, muy compungida, a *este su enchiquerado esposo* la digna señora doña Corina de Ruiz [...]” (176).

Y más adelante, al hacer su propio elogio, se identifica benévola-mente: „Quien sin alardes de vanidad, podría tenerse por *un prestigioso ciudadano, próspero comerciante [...] se encuentra hoy en la cárcel [...]*” (176); „aquella criatura en cuyo leal cariño cifró este *imbécil* todas sus ilusiones [...]” (179).

O se compadece a sí mismo y refiriéndose a la confesión de su esposa dice: „En lugar de traerle al *pobre preso* la batea de [...]” (184).

Incluso en sus imaginaciones se denomina a sí mismo con estos sustantivos, más o menos metafóricos, que sustituyen a su *yo* narrador y se ve desde fuera: „precisamente, el *pícaro* se encuentra fuera de su alcance [...]” (192); „[...] a vengarse del *infiel*, pagándole su engaño [...]” (192); „No sabe el *muy bobo* [...] que ahora pertenece al número de las testas coronadas [...]” (192).

Es una manera de concretar lo que el personaje piensa de sí mismo y, como no puede filosofar sobre ello en forma abstracta tiene, que materializarlo con esta figura que le hace ver las apariencias: „de capturar en sus correrías es *este pobre ciervo que soy yo [...]*” (194). Más adelante en relación con su „ninfá Candelaria” se compara con un personaje mitológico: „la misma con quien este *Orfeo* al revés emprendiera su [...]” (195).

Estos desplazamientos del *yo* a diversos nombres es frecuente en el José Lino acongojado del monólogo interior y quizá, debido al deseo de analizarse, para presentarse desde fuera, viéndose materializado en estas imágenes que recogen los tópicos populares, mitológicos y literarios sobre la víctima y el marido burlado¹⁴.

La primera persona narradora se hace otras veces *uno* y casi todos los *yo* de estos relatos utilizan la transformación que tiene un valor de

¹⁴ Vid. A. Alvarez Sangustín, *Samiología y narración: El discurso literario de F. Ayala*, Oviedo 1981, págs. 53 a 157.

generalización de la experiencia vivida puesta al servicio de los demás. Tadeo comenta sobre los escritores: „[...] porque saben que el ministro *me* considera discípuli suyo. Cuando uno era un pobre gato, tirado en la cuneta de la carretera, un paria, un ignorante, podía sentir repeto acaso por quienes escriben bonito” (69), se combinan a la vez las dos transformaciones, el indefinido generalizador y los sustantivos que lo definen en relación a una etapa de su vida ya pasada, ayudando así al tiempo a significar matizando su pasado.

A veces lo usa para justificarse, como cuando pretende aclarar sus relaciones ante las insinuaciones de la presidenta: „Uno es joven” (191).

Pinedo realiza la transformación de modo original colocando casi juntos los índices referenciales *yo* y *uno*: „como si *yo* fuera *uno* más de los títeres que él mueve” (126), se refiere a Olóriz.

Loreto transforma sus experiencias en generales: „— Si *uno* tiene cosas sobre la — conciencia [...]” (111); o más tarde refiriéndose a la aventura de los espíritus: „Uno mete et dedo en el enchufe y, ¡Claro! [...]” (149).

También la mujer de Lucas reflexiona desde ese *uno*: „[...] aquello que *uno* quisiera tapar [...] „*uno* piensa que ha conseguido [...]” (160).

M^a Elena asombrada de si misma reflexiona: „¡Trade viene *una* a — arrepentirse de sus crueldades!” (178); „Pero nada aterroriza tanto como el darse cuenta de que también el fondo de *uno* es impenetrable [...]” (181).

José Lino lo usa en la narración que hace al final del baile al que asiste con Rodríguez y trata también de disculpar su actitud al presentarla como posible para cualquiera que esté en las mismas circunstancias: „[...] pues habíamos tomado unos cuantos tragos y siem pre puede *uno* incurrir en pamplinas [...]” (32). En el monólogo interior lo usa: „¿Cree *uno* que eso va a aliviar su corazón afligido?” (173).

* *

*

El uso del *yo* narrativo puede cambiar al intercalar el diálogo en el discurso narrativo. Aparecen entonces los índices personales que desde la perspectiva del diálogo sean necesarios, y según los personajes que intervengan. Presentan, sin embargo, algunas formas originales e interesantes al hacer destacar las personas gramaticales o su uso momentáneo.

El segundo narrador, Tadeo, será siempre para Pinedo una tercera persona desde su narración, excepto cuando lo transforma en su interlocutor que pasa a segunda y que parece confirmar la teoría de Butor de que la segunda persona entraña algo de didáctico: „Hay — alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él desconoce, o al menos todavía no en el nivel del lenguaje, y ello es lo que hace

posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato didáctico»¹⁵.

Sin llegar al relato total, Pinedo parece pretender enseñar algo al personaje que utiliza como informador y lo reduce a una intervención ficticia, ya que sabe que no podrá contestarle, pues desde el comienzo del relato se aclara que el otro ya ha muerto: „Si, desventurado Tadeo Requena, *tu mismo ignorabas* hasta qué punto es imprevisible el curso de la humana existencia, y que tremenda verdad encerraban las frases y artificios de literato aficionado con que *diste* comienzo a *tus memorias* [...]” (20—21).

Para casi todos los narradores hay algunos personajes que serán siempre el „él” o „ella” que corresponda al héroe, aunque sea negativo. Es el caso de Bocanegra y Doña Concha. Sólo para aquellos narradores que han estado conviviendo con ellos y viendo como ejercían el poder, se cambiarán de persona pasándolos al *yo*, *al usarel estilo directo* que nos aproxima al tiempo de la narración. Como muchas veces estos *flash-back* son instantáneos y mezclados con la narración, los índices personales, aunque siempre—claros en su referencia, cambian vertiginosamente de modo que el lector debe estar atento para interpretar bien la escena. Tadeo nos presenta su llegada ante Bocanegra y el cortísimo diálogo que tuvo con él, o mejor la intervención del tirano que no espera, o por lo menos no lo dice Tadeo, su respuesta: „Así que éste es el Tadeo — exclamó — *Acércate*, muchacho, *acércate* [...]” (27); „— *Quiero — verlo sin tardanza* hecho un doctorcito en Leyes, ¿eh? [...]” (28).

El *yo* narrador es Tadeo, el *yo* interlocutor Bocanegra y aquel pasa a *tú* al referirse a él Bocanegra, pero a *él* respecto de los otros que escuchan las órdenes del tirano.

Hasta un personaje secundario, pero que aparece en la mayoría de los narradores, como es el Chino López, asume la primera persona al pretender reproducir su narración del hecho relacionado con el senador Lucas Rosales en algunas frases textuales a través de la versión de Tadeo: „[...] y entonces, si, entonces *le salía* todo a borbotones, entre gestos, manotazos y risotadas. No menos de cinco hombres *necesité* — decía — para dar el golpe. Los *elegí* bien fuertes [...] y al fin *hubo de echar mano* de forasteros, que no lo conocieran. Mejor así, ¿no les parece?” (50). Sigue mezclando frases narrativas de Tadeo con frases textuales del Chino, y aunque no siempre están introducidas por un verbo de lengua, el contenido y los demás índices sitúan claramente al emisor del mensaje.

Tadeo, al relatar episodios del pasado, hace a veces verdaderos alardes en el uso de los señaladores personales al mezclar narración y estilo directo por ejemplo en la escena del Niño Raptado en que Bocanegra en-

¹⁵ Vid. M. Butor, *op. cit.*, págs. 83—84.

carga a su ministro la recuperación de la imagen: „Cuando *mi don Luisito* oyó al presidente confiarle semejante encargo se tranquilizó primero, y luego se sobresaltó: — ¿Yo?—protestó, asustado. Usted, claro; pues, ¿Quién si no, señor ministro? —lereplicó Bocanegra con gran cachaza — Usted, doctor, tiene que averiguarme bien los motivos que han inducido al Liróforo Celeste a perpetrar su hurto y persuadirlo luego de que, por el bien de la Patria, *nos devuelva el santito*, y todo se quede en mera broma. Está bien, está bien; pero usted sabe, Jefe, cómo se las gasta Carmelo” (82).

La acumulación de los índices personales es notable en este y otros fragmentos, pues el juego entre narración y diálogo lo exige. Además hay algunos intensificadores que indican el deseo de dominio de unos hombres sobre otros, de los que se adueñan a través de posesivos y pronombres. Es el caso de Tadeo al referirse a „*mi don Luisito*” o Bocanegra al decir „tiene que averiguararme bien los motivos”, o „*nos devuelva el santito*”.

En otras escenas Tadeo vuelve a repetir el procedimiento con acumulación de estos índices que resultan intensificativos: „*su nombre, su personalidad y su obra me* eran conocidas desde *mis* tiempos de paradisíaca inocencia literaria, cuando en San Cosme el gallego Luna *me* prestaba los números atrasados de El Comercio dominical para *mi* solaz y recreo, como él decía” (83).

Pinedo también hace con las personas gramaticales alardes, sobre todo, cuando no deja independizarse a su informador más importante, Tadeo. En algunos episodios como el de doña Concha cuando atrae a Tadeo al espiritismo lo transmite a tres bandas: „*«The quedarás bobo le* había prometido *ell a—cuando veas* qué gente acude allí; de esta semana no *pasa que vengas*»; pues *él se había estado resistiendo*, «sobre todo—explica—porque *tengo* la propensión [...]” (109). En tan corto espacio Tadeo aparece como segunda, tercera y primera persona y doña Concha pasa de primera a tercera. Sobre ellas está el *yo* narrador de Pinedo.

Pinedo también usa el sistema de apropiación o acercamiento de las personas por los pronombres y al referirse a Olóriz le señala como „*mi* muy querido administrador de los Servicios especiales y reservados” (125).

El uso de ciertos pronombres en el diálogo significa más allá de lo que en cada caso es habitual, ya que, aunque su valor denotativo fluctúe, es indicio de una connotación de tipo social que va desde la manifestación del grado de amistad, por ejemplo, hasta la confianza y aceptación de complicidad del que úsa el pronombre. Ocurre así en el breve diálogo de Concha con Pancho Cortina, cuando le da la noticia de la muerte de Tadeo por el Presidente, aunque después se sepa que no ha sido así. Para ella era lo esperado y al dirigirse a Pancho lo hace usando el „*tu*” que señala no sólo el interlocutor a quien se dirige, sino que significa un grado de confianza que, dada la situación, es más de lo habitual y que

induce al narrador principal a pensar en la connivencia de los personajes y así lo sugiere al lector: „Yo no salgo de *mi* escondrijo, ¿sabes, Pancho?, hasta que la situación este despejada — habías concluido ella. Despejada, ¿me entiendes? [...]” (134).

En la carta de la abadesa a su prima, ésta utiliza el cambio de persona para matizar deberes, obligaciones o relaciones familiares que destaquen sus acciones. Cuando habla de Luisito Rosales y su suicidio subraya la acción de éste de venir a la casa paterna donde: „se crió con *sus padres* y con *su hermano*, *tu marido*, que gloria haya, y donde estaban ahora, y están *sus hijos* [...]” (157).

Más adelante insiste en este uso particular y significativo: „Yo pienso velar por estos huérfanos desdichados, particularmente por María Elena, la hija, *tu sobrina* [...]” (158).

En la escena en que Tadeo y doña Concha establecen relaciones amorosas, se ve el cambio de actitudes por el uso de índices personales que van creando la gradación de intimidad. Al principio Tadeo trata de usted a doña Concha: „Mire, señora, conmigo no se juega” y para disculparse de su reacción usa el generalizador: „Uno es joven” (191). Doña Concha quiere establecer esas relaciones y además de dárselo a entender con gestos, le atrae a su esfera con el uso irónico de una fórmula de cortesía: „Venga acá *su señoría*” y Tadeo remata la escena y comunica que se ha realizado la pretensión de la primera dama al exclamar: „Nos entendimos” (192). Más adelante al reflejar las escenas violentas entre ambos, aparece el tuteo sistemático: „Pero *ven* acá, *estúpida*. Cómo se *te* ocurre [...]” (195). La confianza en privado se matiza así por el uso de unos pronombres que en público se cambian por los de cortesía. Revelan con ellos la intimidad y la apariencia.

José Lino denota en el manejo de los índices personales una fluctuación que lo diferencia de Pinedo en el sentido de que su uso cambiante parece reflejar una personalidad indecisa y de esa formación literaria. Al hablar de Pinedo lo trata tan pronto *de él* como *de tú* al hacerlo su interlocutor, pasa al *usted* para volver a la *tercera persona* y de nuevo a la *segunda de cortesía* exagerada, con lo que muestra en muy poco espacio de tiempo muchos cambios de perspectiva: „¿Lo habrá perdonado a *él*? ¡Falta le hacia! *Tú*, *Pinedito avieso*, *intelligentísimo Pinedo* [...] *tú* que tanta prisa *te diste* [...] mientras otros muy vivos y despiertos duermen ahora el sueño de los justos, y aún eso por obra de justicia. En ellos *usted*, señor don Luis Pinedo, el autor de ese panfleto infame que, [...] Pues sí, señor *Renacuajo*, o *Gusarapo* [...] los muerque *vos matáis* gozan de buena salud” (9 — 10).

En relación con Rodríguez distingue su trato con él por el uso del pronombre, el cambio del *usted* de cortesía al tuteo significa lo que es habitual en la sociedad y así lo hace notar el narrador para poner de manifiesto la progresión en el trato y al diferencia en este uso con respecto

a Corina, a la que Rodríguez insiste en tratar con pronombres de cortesía como es uso entre buenos amantes. Parece esta situación inconsciente de José Lino poner de manifiesto el engaño a que es sometido como marido burlado que se fía sólo de las apariencias: „Fíjate (o Fíjese, pues entonces todavía no nos tuteábamos Rodríguez y yo), fíjese, Lino...” (21); — poco después ya es tú: *Imagínate, José Lino* — me ponderó con entusiasmo Rodríguez [...]” (25).

Para explicar el proceso, el narrador lo expone de modo que al lector le hace sospechar de lo que él encuentra tan natural: „Natural es también que esta colaboración haya estrechado el trato con él hasta alcanzar el grado de la amistad íntima. Incluso hemos pasado pronto, y apenas sin darnos cuenta, *al tuteo*” (15); „Perdonó, bueno fuera. Y hasta, como prenda de reconciliación, *vino el tuteo*” (16). Todas estas explicaciones suenan en el contexto como el reflejo de la ingenuidad de José Lino y una cierta ironía del gallego que mide desigualmente sus armas con este pobre individuo que es José Lino.

Incluso podemos apreciar por las citas, que José Lino no lleva ningún orden en esta progresión y que cuenta cuando le viene a las mientes las cosas, sin mantener un rigor cronológico que se había de reflejar en el uso de los pronombres.

Esta caracterización de los personajes a través de los índices personales se puede aplicar también a Rodríguez cuando, dándoselas de periodista culto frente a este improvisado narrador, denota su estilo al referir el saqueo del convento de Santa Rosa, y refiriéndose a Corina dice: „Y eso que (con perdón de *aquí, doña Corina, y mejorando lo presente*) las había que no estaban mal” (22). Esta caracterización destaca por la opinión que el matrimonio de comerciantes tenía de Rodríguez: „la envidia nuestra amistad *con un intelectual de fuste*” (23). La categoría de uno se mide desde la perspectiva de los otros, pero la manifestación de los supuestos escritos ponen de manifiesto la calidad „real”.

En otra ocasión se hacen especialmente significativos para el narrador los pronombres usados y el significado social que esto comporta para el que se fija en las apariencias del vivir y no en la autenticidad del comportamiento. En la escena en que José Lino va a buscar a Candelaria, su exsecretaria, al nuevo trabajo en el Banco Nacional se puede comprobar: „¿*Usted?*» es lo único que dijo [...] Al pronto me trató de *usted*, como lo hacía siempre, es lógico, *delante de otros*; pero cuando nos apartamos a conversar en un rincón, fuera de la gran sala de trabajo, *siguió tratandome de usted* obstinadamente [...]” (107—108); Lino, en cambio, la tutea: „Vengo — le anuncié — *a traerte el cheque de tus sueldos*” (108). Era lo habitual en sus relaciones íntimas.

También con el cheque se trae José Lino un cambio continuo de posesivo según lo use en la narración desde la ventaja que pretendía sacar de él, a la pertenencia de ella, así que lo veremos pasar de la

expresión neutra de „el cheque de tus sueldos”, „al valioso papelito”, „a mi pobre cheque”, „en lugar de mirar su cheque”, „hecho — una bolita de papel, lanza mi cheque al cenicero [...]” „Yo me molesto en traerte el cheque”, „el pobre papelito” (109).

Al final de la conversación, ella vuelve a tratarlo de *tu*, debido a la indignación y con ello muestra que este sentimiento le acerca más a la confianza: „Vete de aquí inmediatamente” (110).

La confianza o el interés determinan los índices personales, pero a veces lo habitual significa más allá de lo normal, matizando los sentimientos y las actitudes que se destacan en cada ocasión por el cambio en el lenguaje.

Esta diversidad de uso de los índices personales puede tener el sentido de presentar la tiranía y la sociedad que engendra como una suma de *yos* que actúan en cada momento de forma inesperada para ellos mismos y se transforman en *tú*, *él*, *usted*, etc. que son los *otros* en definitiva y que presentan toda la posibilidad de mudarse y suplantarse en un torbellino y una degradación en la que todos son capaces de ser tiranos y a la vez tiranizados. Por eso convierten la experiencia individual en experiencia colectiva y todos individualmente se comportan como creemos que siempre lo hacen los demás y al explicar esas actuaciones desde su *yo* recurren a las generalizaciones que inhiben la propia responsabilidad o la comparten con otros.

Esta interpretación puede ser válida en las dos novelas que analizamos *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, porque resulta coherente con el tema general y se integra en su unidad, y es indudable que el sistema general de la lengua española y su sistema de deícticos lo permiten.

WSKAŹNIKI OSOBOWE W OPOWIADANIACH F. AYALI „MUERTES DE PERRO” I „EL FONDO DEL VASO”

· STRESZCZENIE

Artykuł ten jest próbą pokazania, jak system wskaźników językowych może być użyty w opowiadaniu jako znak literacki zestawiony spójnie z tematem powieści.

F. Ayala w swoich opowiadaniach *Muerto de perro* i *El fondo del vaso* stara się oddać wrażenie rzeczywistości uzyskując to przez użycie „mechanizmów sprzęgających” w wypowiedzeniu. W obu opowiadaniach dominują wskaźniki pierwszej osoby — włącznie we wszystkich wariantach.

Ja zmienia ustawicznie swój referent według okoliczności opowiadania próbując zawsze pokazać perspektywę najbardziej bezpośrednią i najprostszą dla przedstawionych wydarzeń.

Jednak narrator używa alternatywnie znaków gramatycznych drugiej i trzeciej osoby, kiedy stara się przedstawić różne perspektywy i solidarność z innymi, z którymi identyfikuje się, wykorzystując liczbę mnogą, nazwy ogólne lub formę bezosobową.

Czasem użycie różnych stylów — mowy niezależnej, zależnej i pozornie zależnej określa stopniową zmianę osoby gramatycznej: dochodzi wtedy do jej zastąpienia przez imiona własne, które urozmaicają punkty widzenia.

Każda postać tworzy swoje własne opowiadanie. W taki sposób wskaźniki osobowe mogą być błyskawicznie zmieniane, bo narrator zestawia naraz motywy opowiadania, czasy i różne sytuacje przywołując w sposób nagły sceny z przeszłości.

W pewnych przypadkach nazwy osobowe akumulują konotacje specjalne spoza użyć konwencjonalnych zyskując w tekście wartość istotną poprzez związek z tematem.

Dzięki preferowanym użyciom pierwszej osoby, autorowi udało się podkreślić kilka aspektów tyranii w sposób wysoce realistyczny, co opowiadaniom nadaje wiarygodność.

Przełożył Grzegorz Gazda