

Irene Klein
La narración

 Eudeba

Klein, Irene

La narración. - 1a ed. 1a. reimp. - Buenos Aires : Eudeba, 2009.
128 p. ; 21x14 cm.- (Enciclopedia Semiológica / Elvira N. de Arnoux)

ISBN 978-950-23-1599-7

1. Discurso Narrativo. I. Título
CDD 808.802 3



Eudeba
Universidad de Buenos Aires

1ª edición: septiembre de 2007
1ª edición, 1ª reimpresión: marzo de 2009

© 2007

Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires
Tel: 383-8025 / Fax: 383-2202

Diseño de tapa: Silvina Simondet
Corrección y composición general: Eudeba

Impreso en Argentina.
Hecho el depósito que establece la ley 11.723



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Enciclopedia Semiológica

Directora
Elvira Narvaja de Arnoux

Consejo Editor
Roberto Bein
Carlos Luis
Adriana Silvestri

3.3. Propuesta para leer y analizar un relato desde la teoría de la narratología	68
1. La historia	68
2. El relato	68
Capítulo 4. La narración desde otros enfoques	71
4.1. Desde el análisis microdiscursivo	71
4.2. Desde la ciencia cognitiva. El esquema del relato	73
4.3. Desde la sociolingüística. Los usos de la narrativa	74
4.4. Desde la lingüística textual. La secuencia narrativa	75
4.5. Desde la estética de la recepción. El proceso de lectura	79
4.6. Desde el discurso histórico. La función cognoscitiva de la narración	81
Capítulo 5. La narración de ficción	85
5.1. ¿Qué es la ficción?	85
5.2. La ficción como hipótesis	86
5.3. Realidad y ficción: la simultaneidad de lo mutuamente excluyente	91
5.4. Narración como configuración. Paul Ricoeur y la triple mimesis	94
5.4.1. La mimesis I o prefiguración	95
5.4.2. La mimesis II o configuración	96
5.4.3. La mimesis III o refiguración	100
5.5. Identidad narrativa y memoria	102
5.5.1. Otros relatos del yo: el testimonio y la narración de vida	105
Capítulo 6. La escritura de narración ficcional	107
6.1. El comienzo	107
6.2. Las relaciones causales	109
6.3. El hábito de mirar	110
6.4. Apenas una anécdota	112
6.5: Urdir una trama	113
Referencias bibliográficas	115
Bibliografía teórica	115
Obras literarias citadas	118

Introducción

Para organizar su experiencia, representarse el mundo y vincularse con los que lo rodean, el sujeto utiliza la lengua. Desde la retórica clásica, diferentes disciplinas y teorías se han preocupado por describir y clasificar las diversas maneras en las que el sujeto organiza las estructuras lingüísticas según las finalidades o las intenciones que pretende. La elaboración de diferentes tipologías textuales o discursivas responde a dicha preocupación.

Esas diversas modalidades discursivas, o sea, esos modos diferentes de organizar el discurso, no son, por lo tanto, sino diferentes modalidades cognitivas, esto es, modos de representarse el mundo. Narrar constituye uno de ellos.

Tomar la palabra no es una actividad ingenua, tampoco narrar lo es. El lenguaje no reproduce la realidad: construye el mundo y lo evalúa¹ como nueva producción de lo real. Desde esta perspectiva, la narración constituye una modalidad discursiva que permite al sujeto incidir, a través de los sentimientos y las emociones que provoca, sobre las opiniones, valores y actitudes del que lee o escucha el relato; en suma, orientar su cognición con el fin de que comparta sus modelos mentales o representaciones del mundo.

1. En términos de Voloshinov (1976), el lenguaje es una valoración del mundo que se realiza a través de los enunciados que intercambian los hablantes.

a. La función cognoscitiva de la narración

Muchas veces, cuando el hombre se enfrenta con acontecimientos que trascienden su comprensión, hechos dictados por la fatalidad o la ironía del destino; acciones que comete el hombre contra su semejante; experiencias que tejen una vida –la propia o la ajena–, arma un relato. Enredado en la trama del mundo, el hombre trama una historia, la historia de hechos que ocurrieron, o, también, de hechos que podrían ocurrir o que podrían haber ocurrido.

Primo Levi escribe *Si esto es un hombre* urgido por la necesidad de relatar lo que sufría en los días de horror de Auschwitz. Cada mañana, recuerda el autor, cuando traspasaba el umbral del laboratorio en el que lo habían autorizado a trabajar, y "el dolor del recuerdo", "la vieja y feroz desazón de sentirse hombre", lo asaltaba "como un perro en el instante en que la conciencia emerge en la oscuridad", tomaba el lápiz y escribía "aquello que no podría decirle a nadie".

"Todas las penas", afirma también la escritora Isak Dinesen, "pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas."

Ante el carácter azaroso e imprevisible de la acción humana, el relato parecería erigirse como consuelo, remedio o compensación. Se podría afirmar, entonces, que todo relato nace de la imperiosa necesidad que tiene el hombre de ordenar la experiencia real o imaginada y de darle sentido. En otras palabras, en tanto el hombre da a la experiencia, o sea al modo en que se vincula con el mundo, forma de relato, la narración se constituye en uno de los modos fundamentales de organización de su discurso y en el esquema mental que le permite comprender e interpretar el mundo. La narración es, en síntesis, un medio de conocimiento.

Instalado en el mundo, o sea, tal como señala Borges, "en la imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo", el hombre indaga la realidad: formula preguntas y, a modo de hipótesis, urde tramas y construye relatos.

¿Qué pasaría si un hombre se despertara convertido en cucaracha?; o, ¿qué pasaría si el hombre quedara alienado por su trabajo?, se preguntó Franz Kafka cuando escribió "La Metamorfosis".

Muchas de las preguntas que se formula el hombre en su afán por indagar la realidad (preguntas sobre el origen de los hombres o

sobre las causas que produjeron determinados hechos) se responden por medio de una narración.

En tal sentido, por ejemplo, el fragmento que sigue respondería, por medio de una narración, a una de las preguntas que inquietan al hombre en la actualidad: ¿por qué existe la exclusión social?

En los viejos tiempos del capitalismo había mucha explotación, pero no había otra exclusión que la que surgía de la edad: extrema juventud, extrema vejez. (...) Eso fue cambiando. Empezaron a aparecer las crisis cíclicas del capitalismo, un uso de tecnología cada vez más ahorradora de mano de obra y un uso cada vez más masivo de combustibles fósiles. Esto hizo que se comenzara a excluir, vía el desempleo, a muchos que estaban en condiciones de trabajar.

(José Carlos Escudero, "Un daño abrumador", en *Encrucijadas*, Revista de la UBA, Nº 23, septiembre de 2003)

Por otro lado, es también a través de la narración que cierta información o cierto saber, es decir aquello que necesita ser definido o explicado, se torna más accesible. Se suele recurrir a ella para ejemplificar determinada teoría o afirmación a fin de convertir un saber de carácter abstracto en una experiencia vivencial. Por tal motivo, muchas veces encontramos secuencias narrativas en los discursos expositivos y argumentativos.

La narración, en suma, permite acercarnos a lo que no conocemos y se resiste a ser explicado.

b. La transgresión de la norma

Si bien el hombre ha podido conquistar a lo largo de su historia todo aquello que una vez creyó inalcanzable, tal como volar, atravesar distancias con la voz y la imagen, el poder del azar persiste en imponérselo como fuerza inexorablemente imprevisible. Frente a esa conspiración del azar que rige al mundo, el sujeto urde una nueva casualidad: la conspiración de una trama.

Cuando algo inesperado ocurre, produce desasosiego. El niño, para hacer frente a esa angustia que le produce lo imprevisto e incomprensible, suele armar un juego; el adulto, un relato: ordena

los hechos imprevistos de los que fue testigo —o aquellos que imagina que podrían ocurrir o podrían haber ocurrido—, y les da sentido. Y, muchas veces, tal como lo hace el niño que repite su juego hasta que lo incomprendible se vuelve familiar, lo narra una y otra vez.

Es así que Susana, por ejemplo, narra esta anécdota y la repite con el secreto afán de comprender lo que le resulta incomprendible:

A las tres de la mañana, cuando mi esposo y yo estábamos durmiendo, golpearon la puerta. Le dije a Gustavo que no abriese. Escuchamos que gritaban: 'Si no abris, te tiramos la puerta abajo'. Como los golpes eran tan fuertes, tuve mucho miedo y me quedé en la cama. Fue mi marido que abrió la puerta. Entraron ocho personas con itacas. Alguien me gritó y me puse de espaldas, con la cabeza en la almohada, sin poder ver. A pesar de que pasó tanto tiempo, aún siento el caño en la nuca. Y me decían: 'Callate, no grites'. Yo gritaba porque no sabía qué le estaba pasando a mi marido en la otra habitación. Mi marido decía nombres y yo no podía escuchar, no me podía mover porque tenía ese caño en la nuca. Escuchaba que le decían: '¿Quién vive en la casa, quién viene a la casa?' Yo gritaba porque tenía mucho miedo, mucho miedo, supe por primera vez qué es el verdadero miedo. Luego me dijeron que me vistiera. Yo no sabía dónde estaba mi ropa. Escuché que a mi marido lo obligaban a ponerse contra la pared. Después no escuché más nada. Cuando fui al comedor, vi a mi marido arrojado llorando. Nos abrazamos. (Susana, 44 años)

El relato responde a la necesidad de dar cuenta de una trasgresión que ocurre en el orden habitual, previsible de los hechos. La ruptura de una rutina esperada, como afirma Jelin (2002), involucran al sujeto de manera diferente y el acontecimiento impulsa una búsqueda de sentido. "El acontecimiento rememorado o memorable será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia" (Jelin, 2002: 27).

Toda comunidad y toda cultura se fundan en la capacidad de organizar y comunicar la experiencia en una forma narrativa. Porque si bien la cultura crea e impone lo previsible, paradójicamente, sólo

conserva los casos que contravienen sus normas y sus cánones, aquellos que, en su singularidad, exigen ser explicados. Si atendemos a la etimología del término "caso" que, según Corominas (1991), proviene del sustantivo latino *casus*, *us*, cuyo significado es "caída, fin, extremo, circunstancia, caso fortuito, azar; suerte desagradable, desgracia, accidente", y a sus términos derivados tales como "casual, casualidad, casuística", podemos decir que remite al suceso que, fundado en un origen o causa fortuita, accidental u original, exige ser explicado, o sea narrado. La explicación determina la especificidad del caso, en tanto puede ser de índole jurídica, policial, clínica, patológica, incluso *massmediática*. En este sentido, se enfatiza el hecho de que el caso convoca siempre una singularidad y una pregunta acerca de la razón de ser de ese acontecimiento. De algún modo, entonces, como intenta demostrar Jolles (1982), si el caso expone una conducta que se aparta de la norma, inaugura una nueva. Una nueva norma y a la vez una nueva "casuística" en la que el hecho deja de ser un caso para convertirse en ejemplo de una serie de otros casos similares. Así lo ilustra el narrador de la anécdota que se transcribe:

El inmigrante ilegal tiene que vivir en algún lado, tiene que comer en algún lado. Entonces, si no tiene el trabajo y le ponen trabas para darle el permiso de residencia, no tiene sus papeles en orden ... en algún momento, se dice: 'No tengo más salida que salir a robar'. He conocido gente en España que comenzó a robar en las autopistas, sobre todo a los turistas que no hablaban español. (Carlos, 50 años)

El cuento "Emma Zunz", de Borges, es un buen ejemplo al respecto, en tanto su "caso" se puede plantear como caso jurídico: "el personaje comete un crimen para reparar la injusticia de la justicia humana y plantea el conflicto entre la norma que aplicó la ley, el artículo de la ley y su ineficacia" (Louis, 1999: 139). El caso exhibe el problema que surge cuando la norma abstracta se actualiza en la acción concreta de un personaje y plantea la pregunta acerca de si Emma Zunz es o no culpable.

c. Modelar y dar sentido a la experiencia

A través de la narración el sujeto "modela" una experiencia real o imaginaria y, para darle sentido a esos hechos que narra, reconoce la posible forma narrativa en que tal evento puede figurar y configura el conjunto de hechos sobre la base de esos moldes o esquemas narrativos.

Mucho antes de saber qué es un relato, damos forma a los hechos cotidianos de nuestra experiencia valiéndonos de la estructura narrativa de los géneros narrativos que conocemos. Aun la narración más espontánea, tal como puede ser el relato de una anécdota o de un recuerdo, se estructura por medio de un esquema narrativo básico que repite, aun cuando el narrador no sea consciente de ello, esquemas narrativos de relatos que ha leído o escuchado, de películas que vio. De ese modo, los contratiempos humanos adquieren forma de anécdota, de recuerdo, de crónica, de mito, de leyenda, de novela de aventuras, de folletín.

Así, por ejemplo, una anécdota familiar puede configurarse al modo de los relatos humorísticos que se mofan del comportamiento de determinada comunidad o grupo humano:

Mis padres mandaron una vez a los tíos al pueblo porque ellos vivían en el campo, para hacer mandados y resulta que los tíos llegaron a Giles y estaban las barreras bajas y entonces se volvieron y les dijeron a mis padres que el pueblo estaba cerrado. (Guillermo, 54 años)

Ningún hecho es intrínsecamente trágico o cómico o fantástico, sino que es concebido como tal desde una determinada perspectiva en función de la que se configura un conjunto de acontecimientos (White, 1974). Sólo pensamos situaciones trágicas o cómicas porque estos conceptos forman parte de nuestra cultura general y de nuestra herencia literaria.

d. La identidad narrativa

Si muchas de las preguntas a través de las cuales el hombre indaga la realidad se responden en forma de relato, es sobre todo

la respuesta acerca de la identidad de cada uno –"¿quién es?"– la que es fundamentalmente narrativa. Es a través de la narración –de la autobiografía, de la biografía, del mito, del recuerdo, del relato histórico, de las narraciones de vida– que un sujeto o una comunidad puede dar cuenta de sus orígenes y de su historia para inscribirse en la memoria y resistir al olvido:

Todo comienza en el año 1914 cuando estaba por comenzar lo que fue la Primera Guerra Mundial que duró de 1914 a 1918. Poco antes de declararse la guerra, los que después fueron mi familia, se embarcaron en Italia huyendo del problema que se iba a originar. Salieron con el vapor *Valdivia* a Buenos Aires, que fue el último vapor que salió antes de estallar la guerra. Acá se instalan como pueden en una casa en la calle Santander, donde después nazco yo. (Pascual, 55 años)

Convertida en género, la experiencia individual se inscribe en la cultura de una comunidad. Porque toda comunidad, o sea un conjunto de seres humanos que interactúan entre sí, se constituye sobre la base de un consenso común en el marco del cual la narración de lo inusual puede interpretarse y cobrar significado.

Es así que, por ejemplo, la familia constituye su identidad básicamente a través de sus relatos, de aquellas historias familiares –la historia de cómo la abuela conoció al abuelo, de cómo Fulano aprendió a andar en bicicleta, etc.–, que se moldean en función de esquemas narrativos conocidos por sus miembros, que se repiten (se cuentan una y otra vez en las reuniones familiares) y se heredan (se cuentan de generación en generación). Y esto ocurre porque la familia, como grupo, ha creado un sentido de lo canónico en función del cual esas historias tienen sentido y son fuente de identidad.

e. La narración como objeto de reflexión

En forma oral, escrita o cantada (hay canciones en las que se cuentan historias), bajo la forma de imágenes dibujadas, fotografiadas o filmadas, la narración atraviesa los ámbitos más diversos, tal como, por ejemplo, la canción, la anécdota o el chiste en la

conversación cotidiana; la noticia o la crónica periodística en los medios masivos de comunicación; el cuento, la novela, el mito o la leyenda en la literatura; el film o la serie televisiva en la cinematografía y la televisión; la historia de vida o el relato de casos en la sociología, la antropología y la historia. Crecemos con relatos, con historias familiares, anécdotas moralizantes que dirigen nuestras acciones, con los cuentos que nos narran o aprendemos a leer desde pequeños. El relato nos acompaña desde muy temprano en nuestra vida. Antes de ir a la escuela y mucho antes de aprender a argumentar, relatamos —experiencias vividas, imaginadas, ajenas y propias— casi de forma intuitiva.

Sin embargo, aun después de adquirir conciencia de que la narración es una narración, resulta igualmente complejo poder comprender y explicar en qué consiste la actividad que permite que un hecho se convierta en relato. Eso explica por qué la narración ha sido objeto de reflexión y análisis a lo largo de la historia desde diferentes perspectivas y áreas de saber. Desde la primera reflexión sobre la "narratio" que aparece en la *Poética* aristotélica, en donde se reflexiona sobre la mimesis, o sea los modos en que las formas literarias "imitan" la vida, diversos estudios han intentado dar cuenta desde múltiples perspectivas de la dimensión cognitiva, social y estética de la narración. Cada una de ellas ha elaborado, sobre todo a partir del siglo XX, un paradigma diferente que responde a campos de referencia más amplios, como, por ejemplo, al lingüístico-semiológico, al fenomenológico-hermenéutico, al sociológico o al psicoanalítico, desde los cuales se intenta caracterizar a la narración.

Ahora bien, ¿por qué ese afán de comprender y explicar la narración? ¿Acaso no basta con que podamos, cada vez que leamos o escuchemos un relato, transportarnos a ese mundo que convoca?

Basta en tanto queramos atender meramente a la historia que se cuenta con el asombro de quien atiende una función de magia. Pero no basta en tanto queramos conquistar, al igual que el niño que separa las piezas de un reloj y descubre cómo funciona, el placer de recorrer un relato —tanto sea para leer o escucharlo como para construirlo— con la curiosidad maravillada del detective o del explorador. Porque distinguir y describir la actividad narrativa, esto es, las operaciones que permiten que un hecho se organice en una trama, y la estructura o recursos narrativos del relato, ayuda a

transformar al lector ingenuo en un lector crítico. Un lector crítico es aquel que, en la medida que explora esas piezas de relojería, es capaz tanto de adquirir control sobre el relato, para descubrir la multiplicidad de niveles de significado que lo constituyen, como de narrar de manera eficaz.

Por tal motivo, el libro ofrece al lector un recorrido por las teorías fundamentales sobre la narración que se desarrollaron en el siglo XX no sólo para que conozca esa diversidad sino para enriquecer su posibilidad de abordar la narración desde múltiples enfoques que no son de carácter excluyente sino complementario.

Capítulo 1. Primeros estudios sobre el relato literario

1.1. El formalismo ruso

1.1.1. *Viktor Shklovsky. El arte como procedimiento*

Desde Aristóteles existe una preocupación por la forma narrativa, es decir, por reconocer y describir, dentro de la inmensa variedad de géneros, los diferentes tipos de relatos y extraer, de esa aparente anarquía, un principio de clasificación y descripción. Esto exigió concebir un modelo hipotético de descripción o teoría que ofreciera un paradigma para abordar la descripción y clasificación de la infinidad de relatos y, al mismo tiempo, postular la existencia de una estructura común a todos ellos que fuera accesible al análisis.

Fueron los formalistas rusos en el siglo XX quienes sentaron las bases para analizar, desde la teoría lingüística, la estructura interna del relato, fundamentalmente del cuento folklórico (Propp, 1928). Con este propósito retoman la terminología y los conceptos nucleares de la *Poética* aristotélica, de modo tal que el concepto de mimesis de la teoría aristotélica, que postula que el género narrativo se basa en la representación o mimesis de las acciones humanas, permanecerá vigente a lo largo de todo el siglo XX.

Este grupo de lingüistas y estudiosos del lenguaje poético fueron llamados "formalistas" por sus detractores, debido a que su interés estaba centrado fundamentalmente en los procedimientos de construcción del texto literario con el objetivo de definir qué es la literatura. El motivo de dicha preocupación respondía a la necesidad de liberar a la crítica literaria, que estaba dominada por el historicismo positivista del siglo XIX, de la carga de subjetivismo

estético, psicológico o filosófico que la caracterizaba y constituirlo en el estudio científico del hecho literario. Si el análisis literario había privilegiado el estudio de los componentes que no eran específicamente literarios tales como el contexto social e histórico, la biografía y, en muchos casos también, la psicología del autor, los formalistas excluyeron de la ciencia literaria todo aquello que no respondiera a la inmanencia de la obra. A partir de los aportes de Ferdinand de Saussure, que describió rigurosamente la lengua y la definió como sistema arbitrario de signos, los formalistas se propusieron delimitar y constituir la literatura como objeto específico de análisis a fin de dar a los estudios literarios el estatuto de ciencia.

Tanto el Círculo Lingüístico de Moscú, fundado en 1915 por Roman Jakobson (1896-1982), Petr Bogatyrev (1893-1971) y Grigori Vinokur (1894-1947) como el OPOIAZ (Obshchestvo izucheniya poeticheskogo iazyka, Sociedad para el estudio del lenguaje poético) fundado en 1916 por Viktor Shklovsky (1893-1984), Boris Eichenbaum, Lev Iakubinski (1892-1945) y Osip Brik (1888-1945) y al que se integraron luego Yuri Tynianov y Tomashevski (1894-1943), consideraron la necesidad de establecer el estudio de la literatura sobre una base científica.

Siempre desde el método formal, que es un método inmanente, los formalistas estudiaron los problemas de la composición del relato, la estructura de la forma narrativa y las características que distinguen a los géneros literarios, con el propósito de definir la condición específica de la obra literaria. El objeto de la ciencia de la literatura no era para ellos la literatura sino la "literariedad" (*literaturnost*, según Jakobson, I: 75-76) en función de la cual una obra es una obra literaria que consiste en la organización deliberada del material lingüístico que persigue un único fin que es el de producir un efecto estético. La lingüística como ciencia sirvió de modelo conceptual y metodológico, pues, en tanto estudia los fenómenos del lenguaje, podía describir también aquellos textos lingüísticos que determinada cultura caracteriza como "textos literarios". Y, dado que la materialidad de la literatura es la palabra, pero la palabra desviada de su uso cotidiano, los textos poéticos se constituyeron en su primer objeto de estudio.

En 1917, el artículo de Viktor Shklovsky "El arte como artificio", en el que describe los procedimientos en los que funda la

creación estética verbal, adoptó de alguna manera carácter de manifiesto del formalismo ruso. El autor, para quien las imágenes no son exclusivas del arte verbal —que, de ese modo cuestiona la concepción simbolista del arte—, introduce, para señalar el rasgo caracterizador de la poesía, el concepto central de "desfamiliarización". La *ostranenie* ("hacer extraño") constituye el procedimiento fundamental del arte que consiste en desgajar los objetos del automatismo de la percepción de la vida cotidiana, es decir en obstaculizar y demorar la percepción del objeto a fin de exigir una mirada más atenta y detenida.

Ese procedimiento, que implica promover la percepción particular, singular de un objeto que de otro modo pasaría desapercibido, constituye según los formalistas el artificio del que se vale el lenguaje literario para lograr que los objetos o las personas se perciban como si se los viera por primera vez.

"El procedimiento de singularización en Tolstoi", señala Shklovsky, "consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos" (Todorov, 2004: 61).

Es decir, tal como ocurre en la adivinanza, definir un objeto por medio de palabras que no le son habitualmente aplicadas, como por ejemplo describir un rostro como si fuera un territorio, genera un juego de equívocos y un efecto de sorpresa y extrañamiento:

Desde la frente ancha y de relieve variado, se observan modificaciones importantes en distancias cortas.

El territorio ovalado que ocupan los ojos se muestra en un marrón suave acompañado de leves reflejos verdosos: la flora allí vuelve a aparecer delimitando el espacio ocular para cubrirlo de los daños del sol y guiar en dirección correcta a la mayor expresión de humedad de la zona: las lágrimas, precipitaciones que se disgregan y cultivan en pequeñas lagunas acomodadas bajo el párpado inferior cuando ya no se retiene la angustia. (Daniela G., estudiante de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA)

Es por eso que, como señalan los formalistas, en la medida en que un procedimiento pierde esa capacidad de renovar la percepción, es decir se "naturaliza" y pierde capacidad de asombro (tal como ocurre, por ejemplo, con las metáforas cristalizadas como "el brazo del sillón" o "tener pájaros en la cabeza", que se inscriben en el lenguaje cotidiano y ya nadie repara en su carácter de metáfora), exige ser reemplazado por otro.

La narrativa de Silvina Ocampo permite ilustrar el procedimiento ya que en ella se usan metáforas cristalizadas que se toman "al pie de la letra", o sea literalmente, y que, de ese modo, son resemantizadas. "Cómo para no estar muerta en este día", opina alguien en el cuento "Las fotografías" a propósito del calor y de Adriana, que, efectivamente, está muerta.

Esta necesidad de cambio da lugar al concepto de evolución literaria que se produce cada vez que la obra literaria se ve obligada a renovar sus artificios porque han perdido valor estético. Cada recurso transforma a los recursos de obras anteriores en una suerte de dinámica evolutiva de ruptura y sustitución que es constitutiva del arte.

1.1.2. Tema y motivo

En la segunda etapa, los formalistas focalizaron su interés cada vez más en las formas narrativas. De ese modo, definieron los conceptos fundamentales de la teoría narrativa. La noción de "forma" para el formalismo ruso no implica la separación entre forma y contenido ni su subordinación al contenido: todo lo que constituye a la obra artística es forma.

En esta perspectiva, distinguieron la *motivación*, la *fábula* y *siuzhet*, nociones que serían centrales para la narratología. Entendieron por *motivación* la presencia de un determinando factor que justifica los demás con los que establece una relación de concordancia. Por ejemplo, los viajes en busca de empleo serían, según Shklovsky, la motivación principal que hilvana los episodios del *Lazarillo de Tormes*. El mismo autor señala que la *fábula* es el material que permite configurar al *siuzhet*. Pero es Tomashevski quien precisa la definición de ambos conceptos, cuya diferenciación las distintas traducciones tornaron confusa. Según este autor, la *fábula*

es el conjunto de los acontecimientos que establecen entre sí una relación causal y cronológica, independientemente del orden en el que estos se encuentren; y el *siuzhet* la secuencia narrativa de los elementos tal como se presenta en un texto en particular. En tal sentido, los cuentos, relatos, novelas y también, los poemas épicos tienen una fábula en tanto los motivos empleados por ellos se enlazan de manera temporal y causal.

Tomashevski (1928) introduce el concepto de *tema* y de *motivo*. Si el tema es aquello de lo que se habla, los motivos serían las partes menores o unidades narrativas que constituyen a dicho material temático. Su clasificación en *motivos asociados*—aquellos que, dada su importancia en la trama, no pueden ser eliminados sin que la historia cambie de sentido— y en *motivos libres*—complementarios de la trama— será reformulado posteriormente por Roland Barthes en 1960 como núcleos y catálisis en el nivel de las funciones (ver 2.1.1).

1.1.3. Vladimir Propp. La función

Es Vladimir Propp (1928), un folklorista que estaba esforzado en encontrar en el folklore universal situaciones universales, el que contribuyó con sus estudios sobre el cuento de hadas tradicional a la elaboración de instrumentos conceptuales, que serían reelaborados después por el estructuralismo francés de los años 60.

Basado en el método morfológico similar al de la botánica que consiste en examinar la escultura de una planta y atender a las partes que la componen y las formas en que se relacionan entre sí, Propp estudió las formas del relato en los cuentos rusos y descubrió similitudes entre ellos. Llegó a la conclusión de que todos ellos se modelaban sobre la base de estructuras fijas que permitían un sinnúmero de combinaciones posibles, es decir, tal como si los cuentos fueran variantes de un cuento único y que esas variantes tuvieran un número finito de elementos en común. Propuso para ello el concepto de *función*. Se entiende por función narrativa—o sea el elemento nuclear que permite dar cuenta de la composición del relato— a la acción que realiza un personaje.

A través de un amplio corpus de cuentos de hadas rusos, distingue en la vasta proliferación de personajes, siete tipos fundamentales (el villano, el dador o proveedor, el ayudante, la princesa

u objeto de búsqueda, el enviador, el héroe y el falso héroe) cuyas acciones son de número limitado y tienen carácter de función (tales como prohibición, demanda, engaño, etc.).

Propone dos alternativas para dar cuenta de la composición de un relato, una de orientación sintagmática y otra de orientación paradigmática, cada una de las cuales responde a dos tipos de modelos de cuento. La primera considera al cuento como una sucesión invariable de treinta y una funciones (alejamiento, prohibición, infracción, interrogación, etc.) que establecen relaciones lógicas y estéticas entre sí para configurar de ese modo la intriga narrativa.

Por ejemplo, el inicio del relato de "Caperucita Roja" (hasta que sea devorada por el lobo) puede ser desplegado en las siguientes funciones:

Situación inicial – prohibición reforzada por la advertencia – partida – motivación de la transgresión de lo prohibido – transgresión de lo prohibido – fechoría.

La orientación paradigmática atiende a la distribución de esas treinta y una funciones en los diferentes personajes y su integración en siete esferas de acción o actantes: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe.

Esta última, que privilegia al personaje sobre la acción y señala el carácter teatral del cuento, tuvo gran influencia en la narratología francesa y fue el fundamento de los modelos actanciales propuestos por C. Brémont, J. Greimas (modelos que expondremos más adelante) y T. Todorov, que conciben el relato como una conjunción de roles o papeles.

Ese interés por descubrir estructuras universales no le permitió estudiar sino los relatos simples. Si bien muchos relatos, como por ejemplo, algunos cuentos contemporáneos, se resisten a ser analizados desde el concepto de función, la obra de Propp (en especial, la *Morfología del cuento maravilloso*, de 1928) abrió el camino a los estudios modernos sobre la narrativa.

1.2. El estructuralismo francés

1.2.1. Claude Lévi-Strauss. El mitema

Jakobson, uno de los miembros fundadores del Círculo Lingüístico de Praga (1928-1939), brindó en 1929 una de las primeras definiciones de "estructuralismo". En ella enfatiza la noción de estructura. Dicha noción, compartida por muchas disciplinas, responde a una postura científica que reconoce que toda ciencia examina los fenómenos como un todo estructural a fin de reconocer sus leyes internas. Esto permite sostener que el estructuralismo implicó una renovación epistemológica en tanto llevó a concebir y analizar a los objetos de estudio como estructuras, es decir, sobre la base de las relaciones dinámicas que los constituyen.

El estructuralismo se inscribe en la línea trazada por Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su *Curso de lingüística general* de 1916 que describe el lenguaje como sistema, y señala la naturaleza arbitraria del signo.

En Francia, las actividades del estructuralismo se concentraron en torno de la École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales de París y de las figuras de Roland Barthes (1915-1980), Claude Brémont (1929-), Gerard Genette (1930-), Algirdas Greimas (1917-1992), Julia Kristeva (1941-) y Tzvetan Todorov (1939-), cuya obra *Teoría de la literatura. Textos de los formalistas rusos* (una traducción de algunos estudios de los formalistas) fue uno de los materiales fundamentales de análisis y discusión entre los estructuralistas.

La línea de análisis iniciada por los formalistas rusos fue continuada por los estudiosos del estructuralismo francés –Brémont (1964), Genette (1966, 1972, 1983), Barthes (1966), Todorov (1966), Greimas (1966, 1970)–, que introducen las propuestas de Jakobson en el Congreso de Bloomington y el paradigma semiótico en los estudios del relato.

Es así que, influidos por la lingüística estructural, cuyo fundamento es, sobre todo, la lingüística saussureana, el interés de estas corrientes formal-estructuralistas está focalizado en el texto en sí mismo considerado como objeto de estudio autónomo. Por tal motivo, los teóricos se preocupan por establecer modelos descriptivos de validez general –o sea un modelo de análisis aplicable a

todos los relatos o sistema narrativo subyacente— como lo exige todo conocimiento científico.

En este sentido, es importante mencionar la tarea de Claude Lévi-Strauss (1908-), probablemente introducido a la lingüística saussuriana por Jakobson, y sus numerosos estudios sobre el mito. Este antropólogo estudia los mitos de los indios del Brasil y descubre en ellos un sistema de operaciones lógicas entre términos que pueden ser permutados entre sí. "El estudio estructural del mito" (1955) tuvo una influencia decisiva en la investigación literaria. En él, Lévi-Strauss analiza la configuración del mito a través de la distinción propuesta por Saussure entre lengua y habla y señala que el sentido del mito no se funda en los elementos aislados que lo componen sino en el modo en que ellos se combinan. Para definirlo, introduce, en analogía con las unidades lingüísticas tales como los fonemas, morfemas y semantemas, el concepto de *mitema*, como el elemento de la estructura universal que puede aparecer en diferentes narraciones míticas. Al igual que un fonema, el mitema sólo adquiere una función significativa por medio de la combinación y la relación de oposición con los otros.

A modo de ejemplo, introduce su análisis del mito de Edipo basado en los mitemas (que organiza en cuatro columnas según afinidad semántica, tal como por ejemplo, la sobreestimación de los lazos de sangre) que lo constituyen. Su estudio se funda, de ese modo, en la segmentación del mito en sus unidades significativas básicas y en su reordenamiento en una matriz que combina el sentido profundo del mito (en su eje vertical, basado en las columnas) y su despliegue narrativo (en su eje horizontal, de izquierda a derecha).

Sus trabajos sientan las bases para los diversos estudios posteriores sobre la estructura narrativa, especialmente los del estructuralismo y la narratología.

Capítulo 2. La narratología

Con colaboraciones de Barthes, Greimas, Brémond, Todorov y Genette, el número octavo de la revista *Communications* (1966), editada por la editorial Seuil de París, es dedicado al análisis estructural del relato. De ese modo, se convirtió en la colección de artículos fundamentales sobre la narratología, el campo más importante que abonó el estructuralismo. En tanto su objeto de estudio es el texto literario, el término "narratología" se propone como la teoría de la narración que estudia la estructura interna del relato literario, al que se le confiere, a diferencia de la narración en general, una especificidad determinada. Esta especificidad fundaría la cualidad diferencial de lo literario que resulta del conjunto de elementos que constituyen la estructura narrativa.

Por tal motivo, a los narratólogos, a los que, al igual que Saussure, no les interesan los textos singulares sino el sistema, los guía el propósito de elaborar una gramática del texto de validez universal. Tal como lo propone la lingüística, el análisis estructural considera que, así como la frase posee su lógica interna, también los relatos se constituyen sobre la base de una gramática narrativa. La adhesión al paradigma lingüístico puede explicarse desde el objetivo que los guía, esto es, elaborar una teoría sobre la narración que se funde en un modelo y un campo de conocimiento que le es propio, como ser el de los signos, o sea, del lenguaje. La definición de signo que realiza Saussure regirá la búsqueda de los estructuralistas por encontrar la unidad mínima de la narración. Toda unidad, como ocurre en el sistema lingüístico, no puede ser descripta sino en relación con otra. El análisis de un texto literario en particular consiste en descubrir el código que

forma parte del esquema general de códigos poéticos y narrativos que, al igual que el sistema de signos de la lengua, sostiene toda estructura literaria.

2.1. Roland Barthes. Las funciones del relato

Tanto en los formalistas rusos de la escuela de Propp, como en los estructuralistas franceses como Barthes y Greimas, encontramos los mismos postulados de Lévi-Strauss. Para todos ellos, el sentido del relato se encuentra en la combinación de los elementos y en la capacidad del todo de integrar las subunidades. El sentido, a su vez, de cada elemento consiste en la posibilidad que posee de relacionarse con otros elementos y con la totalidad de la obra.

La introducción a *Análisis estructural del relato*, escrita por Roland Barthes, enfatiza la necesidad de concebir un modelo hipotético de descripción o teoría que permita el estudio de los textos y los tipos de textos. A diferencia de Propp que partía del análisis de un corpus de textos para reconocer los elementos invariables, Barthes propone un método deductivo. Considera que es el paradigma lingüístico el más apropiado como modelo fundador del análisis estructural del relato. Sin embargo, dado que la lingüística a mediados de la década del sesenta circunscribía su estudio al análisis de la frase, Barthes se vio en la necesidad de saltar por encima de los límites que dicha disciplina le imponía.

Establece, entonces, una analogía entre los objetos de la lingüística tradicional –la frase–, y otro tipo de lingüística que concebiría a su objeto (el relato) como "una gran frase". En la frase que sigue, el sujeto de la proposición constituiría el personaje; el verbo, su acción narrativa:

El señor X ganó un millón de pesos en el casino y se suicidó.

El relato, señala Barthes en el *Análisis estructural del relato*, es una gran frase, así como toda gran frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. La frase que fue enunciada abre un interrogante: ¿por qué?, que alude a una historia que no está narrada. La respuesta a dicho "por qué" implicaría la expansión de esa primera unidad de significado actual o, según Benveniste (1979),

instancia de discurso que es la oración, a una unidad mayor como lo es el texto. (Desde esta perspectiva, el microrrelato –bonsái de la prosa–, tal como el conocido relato de Augusto Monterroso "Desper-tó y el dinosaurio todavía seguía allí", se constituye en una suerte de desafío al lector que debe imaginar la respuesta, esto es, el relato.)

Llamamos a ese texto, que es la unidad discursiva mayor y medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo, *relato*. Según Aristóteles, es la composición verbal o *mythos* –lo que puede traducirse como intriga o fábula– lo que constituye un texto en un relato. El *mythos* es la puesta en intriga, o sea la operación por la cual se seleccionan y combinan los acontecimientos para convertir la fábula en una historia completa, es decir con comienzo, medio y fin: "una acción es un comienzo solo en una historia que ella inaugura; que se desarrolla cuando provoca en la historia relatada un cambio de fortuna, un nudo por desatar, una peripecia sorprendente, una serie de episodios lamentables u horribles" y una acción es un final cuando "concluye un curso de acción, desata un nudo", "sella el destino del héroe por un acontecimiento último que clarifica toda la acción y produce en el oyente la catarsis de la piedad y el terror" (Ricoeur, 2001: 17).

Lo que sigue podría leerse como la expansión de la siguiente frase: El señor C mató a su esposa porque ella le impedía mirar televisión:

"Bajo control remoto"

El señor Malbran trabajaba en la farmacia. Le habían dado una camisa celeste sin corbata y una pistola y todas las mañanas montaba guardia en la puerta desde muy temprano hasta las 5 de la tarde, cuando lo venían a reemplazar. Apenas llegaba a su departamento, en Caballito, se dejaba caer en el sofá y encendía la tele. Hundido en el sillón, dejaba de ser el guardia alerta y enhiesto para convertirse en un hombre viejo y agotado al que le gustaban los programas cómicos, aunque nunca se reía con las bromas, y los de entretenimientos en los que la gente tenía que responder preguntas complejas y se ganaba una suma de dinero o un auto.

La señora Malbran paseaba con su perro Willy tres veces al día por Parque Centenario, menos para que hiciera sus necesidades

que para satisfacer las de ella, que, por supuesto, no eran las mismas. Ella necesitaba informarse de las últimas novedades del barrio, de la ciudad y también del país. Por eso hablaba con cada uno de los porteros de los edificios cuando barrían las veredas, porque son los que más saben y que, si no lo saben, lo imaginan con la precisión de un acontecimiento real. A ella le interesaba saber sobre todo si había ocurrido algún robo en los edificios de la zona, un hurto, un incendio o algún cacerolazo. Pero no era que lo preguntara porque tuviera miedo sino porque esos acontecimientos le producían una suerte de excitación de la que su vida carecía por completo. Por ese motivo también era una ávida consumidora de noticieros (no de diarios, que daba tanto trabajo leerlos).

Es así que volvió a protestar cuando encontró al señor Malbran plantado como todas las tardes en el sofá monopolizando la televisión y el control remoto que apretaba en su mano izquierda. Impasible al encendido borboteo de sus palabras, él mantuvo silencio y cuando consideró que esa vez se prolongaba más de lo acostumbrado, manoteó con la mano derecha la pistola que se sacaba apenas llegaba del trabajo y colocaba a su lado sobre el almohadón y le disparó. La señora Malbran, ciega de dolor pero sobre todo de rabia, salió del living y del departamento dando tumbos primero y arrastrándose después. El señor Malbran, después de callar con un grito a Willy que no paraba de ladrar, siguió concentrado en la pantalla del televisor. Cuando unos minutos después –en el preciso momento en que uno de los participantes intentaba responder el grado de inclinación que tiene la Tierra con respecto a su eje–, el programa fue interrumpido por una tanda de publicidad y por las noticias de último momento que se anunciaban en blanco bajo fondo colorado, maldijo en voz alta. Bajo las miradas estupefactas del portero, vecinos y transeúntes, la cámara mostraba la mancha de sangre sobre el pecho de la señora Malbran que agonizaba en el palier del edificio.

Cuando entraron a buscarlo, los policías se anticiparon ágilmente a los movimientos del señor Malbran y le dispararon un segundo antes de que él pudiera pulsar el control remoto con el que los apuntaba.

Irene Klein (inédito)

Así como un fonema no tiene sentido sino integrado en una palabra, la que a su vez se integra en una frase, también es necesario, según Barthes, distinguir varias instancias de descripción en una obra narrativa e integrarlas en una perspectiva jerárquica.

Barthes, en *Análisis estructural del relato* –a través de los ejemplos de James Bond–, complejiza la propuesta de V. Propp que se limitaba a analizar las acciones del relato sólo en términos de funciones. Partiendo de la noción lingüística de “niveles de descripción”, define tres planos para el análisis del relato –el de las funciones, el de las acciones y el de la narración– los que se integran de forma progresiva, al igual que lo hacen, en el análisis lingüístico, las unidades de un nivel en el nivel superior para constituir un nivel de otro orden. Es así que una función sólo adquiere sentido –al igual que ocurre en la lengua en la que el sentido se produce, según Émile Benveniste, por la progresiva articulación de los niveles de fonema, lexema, sintagma y frase– cuando se inscribe en la acción de un “actante” (concepto que definiremos más adelante), la que, a su vez, tiene sentido si es narrada.

De esa manera, y siguiendo a Benveniste, esta teoría de la narración define las funciones como unidades de contenido que pueden ser *distribucionales*, cuando las relaciones están situadas en un mismo nivel, y las *integrativas*, cuando se completan pasando de un nivel a otro. De esto se desprende que, para realizar un análisis estructural, las relaciones distribucionales por sí solas no dan cuenta del sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior.

2.1.1. Funciones distribucionales: núcleos y catálisis

Dentro de las funciones *distribucionales*, no todas poseen la misma importancia. Algunas constituyen verdaderos “nudos” del relato, otras sólo “llenan” los espacios narrativos que median entre los nudos.

En “Bajo control remoto”, las acciones principales, es decir las que permiten que el relato avance, son las siguientes:

la mujer regresa – el marido mira televisión – ella protesta – él le dispara – la mujer sale corriendo del living – entra la policía

– él sigue mirando televisión – el programa es interrumpido por las noticias de último momento – el hombre ve en pantalla a su mujer muerta en el palier – los policías entran a buscarlo – él apunta con el control remoto – los policías le disparan.

Barthes llama *núcleos* a las funciones cardinales que corresponden a las acciones principales o nudos del relato. Estos núcleos constituyen los momentos de riesgo del relato: abren alternativas en función de las que la historia puede ser modificada (si la acción de disparar se suprimiera, la historia, efectivamente, sería otra).

A diferencia de las funciones cardinales o unidades nucleares que constituyen el esqueleto del relato; las *catálisis* (el perro ladra, el participante contesta) son de carácter complementario y corresponden a las acciones secundarias o comentarios del narrador que, al modo de remansos, distraen o detienen el relato y mantienen el contacto entre narrador y lector. Por lo tanto, si la supresión de uno de los núcleos produce la alteración de la historia, no ocurre lo mismo con las catálisis: elidir el perro que ladra no modifica la historia sólo el modo de narrarla (sin remanso, la acción adquiriría un ritmo narrativo más veloz; es así que, por ejemplo, en el caso del relato oral de un chiste o de una anécdota humorística, la inclusión de catálisis puede distinguir muchas veces los malos de los buenos narradores).

Del mismo modo que la frase posee un número limitado de núcleos que establecen entre sí una relación de concordancia, también el relato, que Barthes concibe como una gran frase, se constituye como sistema de correlaciones. Los núcleos y catálisis establecen una relación de implicancia, esto es, de subordinación de las catálisis a los núcleos de la historia. Las catálisis dependen del núcleo, es decir sólo poseen funcionalidad en la medida que entran en relación con el núcleo. De todos modos, se trata de una funcionalidad puramente cronológica (describen los momentos de la historia), a diferencia de la funcionalidad doble –cronológica y lógica– que opera en las funciones cardinales que se vinculan cronológica y causalmente: la acción de huir es posterior a la de disparar y a la vez, consecuencia de ella. Por lo tanto, las funciones nucleares son unidades consecutivas y consecuentes: lo que *viene después*, afirma Barthes, es leído como *causado por*. Este es el resorte de toda actividad narrativa.

2.1.2. Funciones integrativas: indicios e informantes

Dentro de las funciones de naturaleza integradora, Barthes distingue a los *indicios* y a los *informantes* que son unidades semánticas en tanto, a diferencia de las distributivas que remiten a una operación y a la funcionalidad del hacer, remiten a un significado y a la funcionalidad del ser.

Los indicios proveen datos de significado implícito que es preciso interpretar, tal como los que remiten, por ejemplo, a la psicología de un personaje o a determinado tipo de atmósfera. Los informantes, en cambio son datos puros que brindan información sobre el tiempo y el espacio, tales como la edad de un personaje, el lugar en el que se encuentra.

Los indicios y los informantes son unidades integrativas, dado que sólo completan su sentido en función de las acciones nucleares.

En el relato "Bajo control remoto", los informantes que aparecen en el relato son todos aquellos datos puros que sitúan la acción en tiempo y espacio: a partir de ellos sabemos en qué barrio vive el señor Malbran, en donde trabaja, la hora en que llega a casa. Sabemos que en el departamento hay un televisor y un sillón, pero no hay más informantes que nos indican cómo es el living, qué otros objetos se encuentran en él. Sabemos que él trabaja en una farmacia pero no sabemos su edad ni su color de cabello. A su vez, el relato ofrece indicios (no le habla a su esposa, sólo mira televisión, dispara y sigue observando la televisión) acerca de su carácter a través de los cuales podemos acercarnos a su psicología de hombre violento y psicópata como también de una época (los cacerolazos inscriben los hechos en el 2001). Bajo esa perspectiva, también, el control remoto puede ser leído como indicio que alude a "la falta de control" y, de ese modo, a la ecuación entre autoritarismo y armas de fuego.

Los informantes que aparecen, por ejemplo, en las crónicas policiales suelen aportar datos útiles a la investigación del caso, como por ejemplo, el lugar en el que trabajaba la víctima:

Quienes la conocieron aseguraron que Zulema era una chica "muy laboriosa". De su corto pero agitado currículum surge que trabajó en una clínica en Avellaneda, donde renunció

porque le adeudaban sueldos. Trabajó en el Hospital Lucio Meléndez, de Adrogué, donde se formó como pediatra. También en el Sanatorio Modelo, de la misma localidad. (Fragmento de una crónica que escribe H. Cecchi en *Página/12*, 21 de junio 2003)

Los indicios, a su vez, remiten a las características de su personalidad. A partir de la siguiente descripción inferimos que la víctima es una persona ahorrativa, prolija, con esperanzas de tener una casa propia y, tal vez, un marido honesto:

Zulema ahorra para comprar un departamento. A su prometido llegó a prestarle una suma desconocida de dinero. Una parte parece haberla devuelto, aunque esto es tema que quedó perdido en el misterio. (...) Zulema los guardaba prolijamente en un envoltorio plástico que colocaba dentro de un sobre. (H. Cecchi, *op. cit.*)

A diferencia de los relatos tradicionales, que son marcadamente funcionales –la acción avanza y es apenas interrumpida por descripciones de lugares o personajes–, en los relatos contemporáneos aparecen frecuentemente indicios que caracterizan, sobre todo, la psicología de los personajes y exigen, de ese modo, en tanto no son datos puros como los informantes, una mayor participación del lector en la actividad de interpretativa. La mayor presencia de indicios construye personajes de mayor riqueza psicológica, de conductas más imprevisibles.

Recordemos que el estructuralismo concibe al texto narrativo como un sistema cerrado cuyos elementos establecen una red de relaciones en diferentes niveles. Es así que las unidades conforman una sintaxis particular. En tanto los indicios y los informantes se combinan libremente entre sí, una catálisis implica necesariamente la existencia de un núcleo. Los núcleos, a su vez, se relacionan por solidaridad, es decir, cada uno obliga al siguiente y existe a partir del anterior y establece entre sí una relación cronológica y lógica a la vez: cada hecho que viene después de otro es leído como causado por el anterior. En esta dinámica de secuencia y consecuencia se funda toda actividad narrativa.

En síntesis, la lógica de la acción consiste en el encadenamiento de nudos de acción que aseguran en su conjunto la continuidad estructural del relato.

2.2. Claude Brémont. La secuencia

Claude Brémont (1964), recuperando los conceptos de función y secuencia del modelo de Propp, desarrolla el concepto de *secuencia*. Una serie de nudos constituye una secuencia en tanto estas unidades elementales se encadenan entre sí y se integran en unidades más amplias.

Las secuencias, que en cada relato se pueden combinar de diversas maneras, presentan tres funciones: la que abre la posibilidad de una acción, la que la actualiza o no y la que refleja el resultado de dicho proceso. Las diferentes secuencias representan –en función del proyecto humano que es, en última instancia, el horizonte de sentido de todo relato– procesos de mejoramiento (se parte de un obstáculo que debe ser resuelto, se sigue con la tarea de resolverlo y se finaliza con la resolución) o de degradación (aparecen obstáculos que impiden la resolución del conflicto). Brémont señala que todo relato se presenta como la alternancia entre uno y otro proceso ya que, narrativamente, los procesos de mejoramiento son poco productivos porque, prolongados, anulan la intriga y provocan la muerte del relato.

Una secuencia es, entonces, una sucesión lógica de núcleos que se vinculan entre sí de forma solidaria, pues un término presupone el otro. Así, una secuencia se inicia cuando uno de los términos no tiene antecedente y termina cuando el último no tiene consecuente. Así, por ejemplo, reconocer a un amigo, acercarse a él, saludarlo e iniciar una conversación, son las diferentes funciones que componen la secuencia cerrada que podríamos denominar "encuentro". Nada precede a la acción de reconocer al otro ni sucede a la conversación que no integre estrictamente ese conjunto homogéneo de acciones. La secuencia, como vemos, siempre puede ser nominalizada. En el relato "Bajo control remoto", la protesta de la mujer, el hastío del marido y su violenta reacción, es una secuencia que podríamos llamar "pelea". Según Barthes, la posibilidad de nombrar la secuencia responde a la capacidad que

tiene todo lector de percibir una sucesión lógica de acciones siempre como un todo nominal.

Un relato puede estar compuesto por varias secuencias, cuando de alguna surge un término que da inicio a otra –si el señor Malbran, por ejemplo, lograra escapar de la policía–, puede dar inicio a otra secuencia –que, en este caso, podría ser nominalizada como “huida”.

A esta cadena de acciones imbricadas le corresponden relaciones de la misma naturaleza entre los actantes del relato, que no son personajes como seres psicológicos sino papeles que sus acciones formalizan. Los actantes son definidos por los predicados de la acción, por los ejes semánticos de la oración y del relato: el actante es *aquel que quiere ver televisión, a quien se le impide su deseo, con quien entra su mujer en conflicto, que decide matarla, etc.*

2.3. Algirdas Julien Greimas. El sistema actancial

Los modelos actanciales abordan el análisis del relato no en términos de la acción sino de sus agentes. El más conocido es el modelo actancial propuesto por Algirdas Julien Greimas (1966). En *Semántica estructural* (1966), afirma que el relato, dado que comparte con la oración su estructura sintáctica básica de sujeto, verbo y objeto, debe ser analizado en términos de la gramática. Si bien todos los relatos son diferentes, dicha diferencia según Greimas, sólo se manifiesta en la estructura superficial. Es a la estructura profunda a la que debe atender el semiólogo, ya que es esencialmente la misma en todas las obras y permite, por lo tanto, establecer las leyes universales que la rigen.

La importancia del personaje –que es, según este modelo, el elemento fundamental para la historia– no reside en lo que es o dice sino en lo que hace (de allí su nombre de “actante”). Los ejes semánticos del hacer –la comunicación, el deseo y la prueba– se corresponden con las categorías lingüísticas (sujeto, objeto, complemento de atribución y circunstancial). De ese modo, el modelo actancial, construido sobre la base de la gramática oracional, repite el esquema elemental de la oración: sujeto, verbo, objeto directo, objeto indirecto y se repite en parejas de opuestos: sujeto/objeto; donante/destinatario; ayudante/oponente.

Es importante señalar acá que la categoría de actante indica una clase de actores, o sea, agentes que llevan a cabo acciones y que no son necesariamente humanos. Son actantes en función de las relaciones que establecen entre sí y que están determinadas, a su vez, por las relaciones que tiene cada actante con el acontecimiento. De este modo, reserva el término de *personaje* de un relato literario al actor que, en el nivel de la historia, es una unidad narrativa que posee su propia especificidad.

En el caso de “Bajo control remoto”, el destinatario que, según Greimas, decide la creación de valores y los distribuye entre los personajes, podría ser la sociedad massmediática que favorece la confusión entre ficción y libertad o una cultura autoritaria que imponer códigos basados en la violencia. Recordemos que, según Greimas, lo fundamental de un relato no son los acontecimientos y actores concretos, sino los sistemas de valores que se enfrentan.

El eje sujeto-objeto traza la trayectoria de la acción: es el deseo del sujeto Malbran de mirar la televisión como también de erigirse en una suerte de ganador el que lo impulsa a vencer los obstáculos (la interrupción del programa por parte de su mujer) que le impiden concretarlo. El eje ayudante (la pistola)-oponente (su mujer) produce las modalidades de la acción: el ayudante facilita la comunicación con su objeto de deseo. El ayudante, o sea el arma de fuego, no sería más que, tal como lo afirma Greimas, una proyección de la voluntad de actuar y de esgrimir el poder sobre los demás que, en este caso, no sufre resistencias que impidan concretarlo. El control remoto, en cambio, se vuelve su oponente dado que impide pasar de la voluntad al acto, dicho de otra forma, de pasar de la ficción a la realidad.

Dado que siempre aparece un sujeto que desea un objeto, todo relato puede ser planteado en términos de carencia. En el caso de “Bajo control remoto”, en tanto el señor y también la señora Malbran se disputan el mismo objeto de deseo (la televisión) parecería que nos encontráramos frente a un sujeto doble. Sin embargo, no es idéntico: el señor Malbran es el actante que persigue en dicho objeto de deseo el sueño del héroe que dispone sobre la vida de los demás.

2.4. El posestructuralismo. Barthes y el funcionamiento de la textualidad

Una de las principales críticas que se le han realizado a los formalistas se basa en que, precisamente en su afán por encontrar la especificidad de la obra literaria, no pudieron captar su singularidad.

Es desde esa perspectiva que Barthes escribe, en 1970, su ensayo *S/Z*, en el que realiza un minucioso análisis del relato "Sarrasine" (1830) de Honoré de Balzac (1799-1850). Inscrito en la teoría posestructural, ya no lo guía el deseo de encontrar en todos los relatos una estructura en común sino, en cambio, de encontrar en cada texto la "diferencia" que posee. Esa diferencia, señala el autor, no debe entenderse como especificidad: cada texto no es sino producto de su propia condición textual, en tanto responde a lo ya escrito. El análisis se centrará, de este modo, en la descripción del funcionamiento de esa textualidad y ya no en el estudio de los sistemas de significación.

Por lo tanto, este texto plantea un cambio importante en el pensamiento de su autor, que abandona de forma definitiva los conceptos fundamentales del estructuralismo.

Capítulo 3: Elementos de narratología para el análisis del relato

Se puede considerar a la narratología como el modelo que ofrece una metodología, o sea herramientas para abordar el análisis de la estructura interna de un relato, razón por la cual le brindaremos mayor espacio que a otras propuestas.

Cabe recordar que la ilusión cientificista que el modelo propugna se corresponde con una postura en relación con la problemática del conocimiento y de la verdad. La "verdad", desde el enfoque epistemológico en el que se funda el estructuralismo, está contenida en el objeto a conocer, por lo tanto la interpretación consiste en el intento de acceder a ese objeto para conocerlo y llegar a la verdad. El observador asume de ese modo, en tanto debe adecuarse al objeto que intenta conocer, un rol pasivo.

Bajo esta perspectiva, es conveniente decir que, si el análisis se limita sólo a señalar los recursos narrativos que aparecen en el texto y no avanza más allá de la inmanencia que la teoría propone, se corre el riesgo de activar sólo modos uniformes; juegos combinatorios, estériles de abordaje que no abren sino clausuran su sentido.

Como señala la escritora Flannery O'Connor:² "un relato es bueno cuanto más se ve en él y cuanto más se nos escapa. En ficción dos y dos siempre es más que cuatro".

2. F. O'Connor (1957): "The catholic novelist in the protestant south", en *Mystery and Manners*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, citado en *El negro artificial* (2000).

3.1. Historia y narración

Una misma historia, o sea una serie de acontecimientos, puede ser referida por diferentes medios (la historia de *El señor de los anillos*, de Tolkien, por ejemplo, puede ser contada a través de un libro, de un film o también a través de un relato oral) y de diferentes maneras (tal es el caso de los chistes a los que cada narrador incluye pequeñas variantes, tal vez expanda o abrevie las descripciones de los personajes y de los espacios, incluya o modifique diálogos, etc.). Es decir, que podemos distinguir los acontecimientos referidos del modo en que esos acontecimientos son narrados.

Ya la retórica clásica había señalado dos momentos en el proceso o esquema retórico de producción del discurso: la *inventio* (que implica encontrar qué decir) y la *dispositio* (ordenar lo que se ha encontrado): Los formalistas rusos parecerían retomar similar distinción cuando dan el nombre de *fábula* a "lo que efectivamente ocurrió" y de *tema* a "la forma en que el lector toma conocimiento de ello" (Tomashevski). Y. Tynianov, a su vez, señala que existen dos momentos o etapas del relato; uno en el que las unidades narrativas mínimas –motivos– se organizan por medio de un esquema lógico y cronológico y otro en el que se les provee de una forma o configuración a través de las corrientes literarias. La *historia* representa ese primer momento, *la trama*, el segundo.

Esta distinción pone al descubierto la tarea que el narrador ejerce sobre el material narrativo, pues la trama implica todas las operaciones que el narrador pone en juego, o sea a las estrategias de su puesta en discurso. Si la historia repite la lógica de la vida cotidiana, la trama implica un reordenamiento de los hechos –o lógica interna del relato– en función de la perspectiva que el narrador tiene sobre ellos, del efecto que quiere producir en el lector y, en el caso del texto literario, de su conversión en material artístico.

También Todorov en *Las categorías del relato literario* y Roland Barthes en *Análisis estructural del relato* proponen distinguir dos grandes niveles del relato, esto es el nivel de *la historia* y el nivel *del discurso*.

La historia que, según Todorov, evoca cierta realidad, o sea, acontecimientos que habrían sucedido y personajes que podrían confundirse con los de la vida real, se distingue del nivel discurso, o sea el modo por el cual el narrador la da a conocer. Aislar estos

dos niveles permite la comprensión del relato como unidad: la categoría de historia comprende el nivel de la lógica de las acciones y la "sintaxis" de los personajes (en tanto los personajes promueven acciones o acontecimientos, actúan sobre el conjunto de la historia, estableciendo una "sintaxis" que permite conectar los diferentes niveles de la historia); la del discurso, el tiempo, el aspecto y los modos del relato.

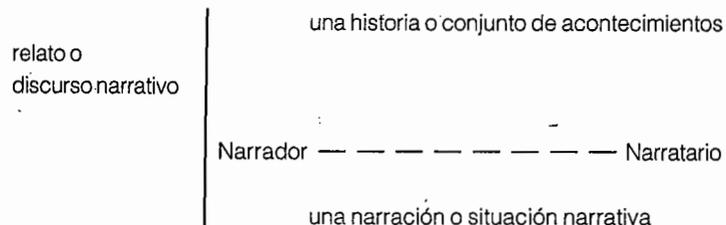
3.2. Gerard Genette. Los recursos del relato

La distinción entre historia y discurso es replanteada por Gerard Genette, en 1972. Para Genette esta bipartición, en la que se puede reconocer la oposición entre fábula-sujeto que habían realizado los formalistas rusos, ya resulta insuficiente puesto que no da cuenta del proceso narrativo que convierte a la *historia* en *relato*.

En su *Discurso del relato* Genette distingue tres instancias: la de la *historia* o *diégesis*, o sea el conjunto de acontecimientos que son objeto del discurso narrativo; la *narración*, o situación narrativa que comprende al acto por el cual el narrador se dirige al narratario y el *relato* o discurso narrativo que, tanto oral o escrito, nos permite conocer la historia como la narración que la sostiene.

Historia designaría de ese modo una instancia conceptual que no tiene existencia efectiva y que está constituida por hechos que se organizan en un orden cronológico ideal que jamás podría ser trasladado a la linealidad del relato. Si la noción de *historia* designa, según Genette, al significado o contenido narrativo; la noción de *relato* remite al producto material constituido por signos lingüísticos que conforman un todo significativo, que es también denominado por las teorías de análisis del discurso 'enunciado' o 'texto'. Propone el término *narración* para referir "al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce ese acto". En los textos narrativos, la historia tiene una existencia previa; es la narración el acto que produce un ser histórico concreto y que transforma esa historia en un relato o texto narrativo constituido por palabras.

Si quisiéramos representar los niveles gráficamente, podríamos hacerlo de este modo:



Es decir, el relato implica un conjunto de acontecimientos efectivamente ocurridos –en el caso de los relatos referenciales como, por ejemplo, la crónica periodística o histórica o en el caso de los relatos literarios–, la construcción de un mundo ficcional y, a su vez, una situación narrativa. La distinción de historia y narración remitiría, respectivamente, a las nociones de *enunciado* y *enunciación* que describe Émile Benveniste (1978), en tanto la primera hace referencia a lo dicho y la segunda al proceso por el cual un sujeto asume el rol de enunciador o sujeto de la enunciación para dirigirse a un enunciatario. De este modo, el enunciado remite a la relación que se establece entre el nivel del relato y el de la historia, o sea, a los aspectos del relato que excluyen los deícticos que remiten a la enunciación porque en el relato, como señala Benveniste, “nadie habla”; y la enunciación, a la que se establece entre el nivel del relato y el de la narración, o sea a las marcas o deícticos que señalan a los integrantes de la situación enunciativa. De este modo, el *concepto de narración está inscripto dentro del fenómeno lingüístico de la enunciación –narrativa– y de la polifonía narrativa*.

En el relato, como en todo acto comunicativo, la primera persona designa al locutor y la segunda al alocutario, o sea a los dos participantes del acto comunicativo o narración. A su vez, la tercera remite a una no-persona que, en términos de Benveniste, refiere a aquello que es objeto del discurso, tanto a fenómenos, procesos, objetos como a la persona que no participa del acto de comunicación que, como tal, es objeto y no sujeto del discurso.

En el relato oral de un recuerdo, como el que sigue, aparecen los deícticos que señalan al enunciador y al enunciatario de la situación comunicativa (alguien cuenta a otro anécdotas de su historia de vida), fundamentalmente a través del pronombre de primera y de segunda persona (“mi mamá me contaba”, “yo te cuento”). La tercera persona es el objeto del discurso (“la bisabuela se quedaba”):

Cuando mi bisabuelo se iba al campo, mi bisabuela se quedaba con sus hijos. Era la época de los malones, de los indios ahí en 9 de Julio, fin del otro siglo, más o menos 1890, 1900. Era zona de muchas tolderías todavía. Ahí cerca, sabés, nació Evita. Mi mamá me contaba que mi bisabuela, cada vez que el marido se iba al campo, se encerraba con los hijos. La casona era de estilo colonial, con galería. Una escalera iba por fuera hacia una habitación en la que guardaba alimentos. Cuando sabía que los indios estaban por llegar, se encerraba ahí y los indios entraban a la casa. Le gritaban: “¡Bajá, mujer blanca, que no te haremos daño!”. Pero mi bisabuela no se movía de ahí hasta que se iban. Esos eran los malones. Yo te cuento estas anécdotas, que son verdícas, para que la historia que estudies en la escuela se te vuelva más cercana, más real. (María del Carmen, 57 años)

La situación narrativa de una narración de ficción, a diferencia de la de un relato referencial (por ejemplo, la anécdota o el recuerdo), es una enunciación ficcional que está constituida por el *narrador* y el *narratario*, los que de ningún modo deben confundirse con los participantes de la situación o enunciación literaria, que son el *autor* y el *lector*:

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupó yo en este relato, que parezco saber los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente (...) (Juan José Saer, *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994: 22)

El “ustedes” en este texto no señala a un enunciatario real sino al narratario, una construcción tan ficcional como lo son los personajes de la historia que se narra.

Genette, que sigue la tradición que homologa el relato a la frase, considera que, en tanto el verbo es el elemento principal de la frase, podría analizarse al relato como la expansión de un verbo. Propone entonces analizar el relato mediante las categorías con las que la gramática analiza al verbo, esto es en función de *la voz*, *el modo* y *el tiempo*. Estos recursos discursivos, que Genette

describe en el "Discurso del relato" (en *Figuras III*), se impondrán en los estudios de narratología como una suerte de principio conceptual básico.

Genette centrará su análisis en el nivel del enunciado en tanto articulación con el relato, o sea la articulación entre el nivel de la *historia* (los hechos, el material que es configurado como relato) con el del *relato* (historia a la que se le da forma de texto) y el del relato con el de la *narración* (proceso que permite pasar de la historia al relato).

Desarrollará su teoría de la narrativa, o "poética" en función la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* y de otras significativas de la literatura del siglo XX, incluso de las novelas experimentales de sus contemporáneos que le permiten dar cuenta también de los posibles desplazamientos de los recursos narrativos que describe.

3.2.1. El tiempo del relato

El relato se constituye fundamentalmente sobre la base del tiempo; toda historia narra una transformación y toda transformación es un proceso que se opera dentro de un lapso de tiempo. Muchas teorías literarias elaboraron modelos a fin de poder mostrar las diferentes implicancias temporales del relato, que debe responder a los imperativos del código lingüístico, por un lado, como a las exigencias de la verosimilitud, por el otro.

Como es evidente, nunca podemos contar todo, en todo relato siempre se eliden hechos. En un relato escrito, la linealidad inevitable de la escritura (a una palabra le sigue otra, a una oración le sigue otra oración) exige que el tiempo pluridimensional de los acontecimientos (así, por ejemplo, dos hechos que ocurren al mismo tiempo deben ser narrados uno después del otro) se acomode y organice en ese sentido.

El modelo que ofrece Genette es considerado el más abarcativo y eficaz para analizar las diversas implicancias temporales del relato. Genette las describe basándose en una doble articulación: la del tiempo del relato con la historia y del tiempo del relato con la narración. Según este autor, los sucesos acontecen en un orden cronológico ideal y el tiempo de la historia se convierte

en una suerte de abstracción. Según Genette, el relato es una secuencia dos veces temporal: distingue "el tiempo de la cosa-contada", que los teóricos alemanes llaman "erzählte Zeit" (tiempo narrado) y "el tiempo del relato" (tiempo de narrar) o "Erzählzeit" —tiempo de cuasi-ficción o "seudotemporal" que equivale a un tiempo verdadero—, como la dualidad que no sólo posibilita las distorsiones temporales sino, sobre todo "transformar un tiempo en otro tiempo".

En función de esa dualidad podemos estudiar las relaciones que se establecen entre el *orden* temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis o historia y el orden seudotemporal de su disposición en el relato; entre la *duración* de esos acontecimientos y la extensión que ocupan en el texto; como también relaciones de *velocidad* y de *frecuencia*.

Por lo tanto, a partir de la dicotomía historia-narración, Genette distingue en *Figuras III*, tres dimensiones temporales —el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*— como las posibles alteraciones o distorsiones temporales que pueden ocurrir en el relato que, por diferentes motivos, tiende a subvertir o alterar la disposición de los hechos de la historia:

3.2.1.1. Orden

Estudiar el orden del relato es confrontar el orden o la disposición de los acontecimientos en el discurso narrativo con el orden en que se suceden esos mismos acontecimientos en la historia.

El narrador puede elegir, como recurso discursivo, presentar antes o después un acontecimiento para dar diferentes efectos de sentido.

No es lo mismo contar, en un relato policial, a fin de producir el suspenso necesario, los hechos en el orden que ocurrieron (el móvil de un asesinato, el crimen, la investigación) que alterarlo (el crimen, la investigación, el móvil). Esa subversión del *orden* de los hechos de la historia no sólo influye en el tiempo sino, sobre todo, en la lógica interna del relato, ya que establece diferentes relaciones de causalidad.

Genette llama *anacronía* a esa alteración de la secuencia cronológica de la historia, que produce una distorsión temporal entre el orden de los acontecimientos en el discurso narrativo y el orden en que se suceden esos mismos acontecimientos en la

historia. Las anacronías son distorsiones temporales significativas por su alcance (la distancia temporal que existe entre el momento en que se interrumpe la historia y el pasado o futuro que se evoca, y su amplitud (la duración de la narración que la historia recubre). Esas anacronías se producen cuando se distorsiona el orden de un relato y el tiempo "base" es interrumpido por la narración de hechos anteriores y posteriores: Genette llama a esas dos distorsiones *analepsis* y *prolepsis*.

Intentaremos ejemplificarlo con el siguiente fragmento de una crónica periodística:

Pero la fecha trágica fue el miércoles 20 de diciembre de 2000. Alrededor de las 6 de la mañana, Zulema salía de su departamento hacia la parada del 96, justo frente a la puerta del edificio. Un día antes había llegado de Perú su madre, que se había alojado en la casa de su hija. Zulema no tuvo tiempo de llegar a la parada. Dos hombres, que aparentemente se habían ocultado en un pequeño depósito, ubicado en un recodo junto a la escalera, la atacaron. Zulema se resistió, y la apuñalaron. Escaparon con la cartera que contenía el celular y su agenda. Nada tendría por qué vincular el misterioso robo del dinero, en agosto, con el asalto. Sólo un pequeño detalle llama la atención. Quince minutos antes del ataque, la hija de un matrimonio que vive en el tercer piso del edificio pasó por el mismo lugar. Alguien había desenroscado la bombita del plafón. Estaba a oscuras, pero a la joven nadie le hizo nada. Todo hace pensar que buscaban a la médica. (H. Cecchi, *Página/12*, 21 de junio 2003)

El cronista ha optado por alterar el orden de los hechos tal como efectivamente ocurrieron. Introduce en el "tiempo base" del relato (Zulema sale del departamento, la atacan dos hombres, ella se resiste, la apuñalan, escapan con la cartera) varias analepsis: la vista de su madre un día antes, la joven que queda a oscuras, alguien desenrosca la bombita y se oculta. La última analepsis, narrada a modo de conjetura, es la más significativa y funcional al relato dado que revela que la elección de la víctima no fue casual. *Toda alteración del orden de la historia urde en el relato una causalidad que responde menos a una relación cronológica que lógica*

entre los hechos. El siguiente ejemplo corresponde a una novela, o sea a un relato de ficción:

Que Thomas y Timothy muriesen antes de nacer ella también formaba parte del motivo por el que Ruth Cole se convirtió en escritora. Desde el más temprano de sus recuerdos, se vio obligada a imaginarlos. Fue uno de esos accidentes de automóvil con víctimas adolescentes cuya investigación posterior reveló que los dos jóvenes habían sido "buenos chicos" y ninguno de los dos estaba bebido. Lo peor de todo, para interminable tormento de sus padres, fue que la coincidencia de aquel lugar concreto era el resultado de una pelea entre sus padres perfectamente evitable. Los padres revivirían los trágicos resultados de su trivial discusión durante el resto de sus vidas. (John Irving, *Una mujer difícil*, Barcelona, Tusquets, 1999: 20)

El orden de los hechos que la narración ha alterado es el siguiente: los padres discuten – se produce un accidente automovilístico en el que fallecen los dos hijos, Thomas y Timothy – la investigación revela que no estaban bebidos – Ruth (que nace después del accidente pero no sabemos no precisión cuándo) se hace escritora – los padres viven con culpa.

La analepsis es significativa en este fragmento porque *recupera* datos, hechos que funcionan en el relato como explicación de por qué Ruth Cole se convirtió en escritora. La anticipación de los hechos a través de la prolepsis acentúa el sentido de fatalidad de la cual los padres no podrán escapar. De esa forma, la relación causal de los hechos muestra de qué modo los acontecimientos pasados se inscriben en el tiempo posterior de un sujeto y construyen su identidad. (Esta experiencia de la temporalidad que el narrador y los personajes poseen del tiempo será el eje de la teoría sobre la narración de Paul Ricoeur.)

En síntesis, la analepsis es una alteración a partir de la cual el relato retrocede en el tiempo para contar sucesos anteriores al tiempo base. Gerard Genette la define como "toda evocación fuera de tiempo de un acontecimiento anterior al punto en que se encuentra la historia". La analepsis es, entonces, retrospectiva. Este segundo relato analéptico puede estar a cargo del narrador o de cualquiera de los personajes, como ocurre, por ejemplo en el cuento "La forma

de la espada", de Borges, en la que el personaje cuenta la historia de su cicatriz; su relato es una gran analepsis que justifica su conducta.

Las analepsis están generalmente marcadas por el uso del pretérito pluscuamperfecto y por indicadores temporales precisos ("la semana pasada", "el verano anterior") que muestran el retroceso del tiempo en relación con el tiempo base.

Sin embargo, en el relato contemporáneo –como, por ejemplo, en *El limonero real* de Juan José Saer– la inserción de hechos anteriores al tiempo base no es introducida por ningún marcador, lo que exige que el lector participe activamente en la lectura del relato para reconocerla. Otros relatos, como por ejemplo el cuento *Como si estuvieras jugando* de Juan José Hernández, se estructuran como una serie de analepsis, de modo tal que la historia, en lugar de avanzar, parecería retroceder y el tiempo base se circunscribe a una mínima secuencia con la que se inicia y se finaliza el relato.

A diferencia de la analepsis, la prolepsis ("Los padres vivirían los trágicos resultados de su trivial discusión durante el resto de sus vidas") es prospectiva, es decir, es una alteración en el orden temporal del relato que implica el movimiento de la anticipación. Se adelantan sucesos en relación con los que se narran en el tiempo base. Crean de ese modo una expectativa en el lector y arriesgan, muchas veces un sentido de fatalidad al relato. Dado que se trata de una prospección de hechos que efectivamente ocurrirán en la historia, se suelen dar, en la narración ficcional, sobre todo en las novelas y cuando se está en presencia de un narrador omnisciente. En el fragmento que sigue la anticipación de los hechos contados desde la perspectiva de un personaje –el marido que espera el regreso de su mujer temiendo que no vuelva– no puede ser considerado una prolepsis, en tanto es una conjetura que construye el hombre como un muro contra lo imprevisible:

Cuando Catalina regresara, ellos cenarían alejando las mariposas. El niño gritaría en su primer sueño; Catalina interrumpiría un momento de la cena. (...)

–Después de cenar iremos al cine –resolvió el hombre. Porque después del cine sería finalmente la noche, y este día se quebraría con las olas en las rocas de Arpoador.

(Clarice Lispector, *Lazos de familia*, Barcelona, Montesinos, 1988: 92)

Genette señala diferentes tipos de analepsis y prolepsis que resumiremos en el siguiente esquema y ejemplificaremos con las analepsis de los dos fragmentos citados (de la crónica policial y la novela de Irving):

Analepsis o prolepsis

- * **Externa o heterodiegética:** es toda retrospección o anticipación fuera de la diégesis o historia narrada que proporciona una aclaración al lector sobre los antecedentes, o sea cómo se ha llegado a la situación actual que es narrada en el tiempo base (por ejemplo, el accidente de los hermanos de Ruth que influyó en su decisión de ser escritora, es una analepsis que no pertenece al tiempo base del relato).
- * **Interna u homodiegética:** es toda retrospección o anticipación dentro de la diégesis, es decir cuyo campo temporal queda comprendido en el relato y que permite completar una elipsis (el hecho de que alguien haya desentrañado la bombita de luz y se haya ocultado en el depósito son analepsis que están comprendidas en el tiempo base del relato). Genette señala que dentro de este tipo de analepsis, las completivas llenan vacíos o elipsis y permiten que el lector recupere información; las iterativas mencionan hechos similares habituales que el personaje repite, y las repetitivas aluden de forma explícita al mismo pasado del relato.
- * **Mixta:** es toda retrospección o anticipación que se origina fuera de la historia narrada o diégesis pero que invade el campo temporal de la historia, su amplitud temporal cubre un período de tiempo que finaliza dentro del relato primero (contar, por ejemplo, el relato acerca de cómo Zulema conoció a su novio y principal sospechoso de su asesinato, sería un tipo de retrospección que se inicia años antes del crimen pero empalma con el tiempo base del relato).

3.2.1.2. Velocidad o duración temporal

Genette considera que la alteración temporal más compleja de identificar es la de la duración temporal, ya que nadie puede medir la duración o tiempo de lectura de un relato. Los dos tiempos

de referencia para considerar la duración del relato son el tiempo de la *historia* y el tiempo que el *relato* le ofrece al lapso temporal que está narrando: el narrador puede extenderse varias páginas en relatar, como lo hace Cortázar en *No se culpe a nadie*, la intrascendente acción de ponerse un pullover o Juan José Saer, cuando despliega una acción en su mínimo detalle, o, al contrario, condensar muchos años en una sola frase: "veinte años después lo encontró en su casa". En un caso, el relato es moroso y demorado, en otro, avanza con rapidez.

Por ese motivo, Genette equipara la duración a la velocidad del relato, en tanto nos permite establecer una relación entre una medida espacial –la longitud del texto– y una medida temporal de la historia, cuantificable en años, meses, días, horas. Es decir, en tanto la duración del tiempo del relato nunca se ciñe a lo que se supone que duran los hechos en la historia, Genette propone analizar esta relación comparando el lapso temporal al que alude la historia y la cantidad de espacio físico –páginas, renglones o palabras– que el relato le otorga.

Este tipo de disparidad entre la velocidad del tiempo de la historia y el del relato da cuenta, entonces, del ritmo narrativo y de los diferentes efectos de ritmo –o anisocronías– que implican una aceleración o un retardo del relato. Genette establece de ese modo una gradación entre el relato más lento y el más veloz: las pausas descriptivas y escenas contribuyen a un relato moroso; el resumen y la elipsis a un relato más vertiginoso en el que predomina la acción.

En la *pausa*, nada acontece en la historia y sin embargo la narración continúa; la acción se detiene o se lentifica de tal modo que su avance es mínimo e imperceptible. La presencia de un narrador que describe y caracteriza un personaje o un lugar produce un relato en el que abundan los indicios de lugar o de tiempo:

La avenida está llena de camiones que esperan hace días para descargar en los silos. Las colas llegan hasta la villa y si no se meten adentro es porque no están seguros de salir enteros. (H. Conti, "Como un león", en *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Emecé, 1994: 161)

O comenta, reflexiona, evalúa lo que se está contando a modo de digresión:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que lo agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (J. L. Borges, "Emma Zunz", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974: 565)

En la *escena*, el tiempo del relato es casi igual al tiempo de la historia, de modo tal que puede establecerse una equivalencia con la escena dramática. Si bien coincide por lo general con la presencia del diálogo entre personajes, no siempre es así. En la escena la acción es narrada de forma dramática y de forma demorada porque se despliega en su mínimo detalle tal como si sucediera ante nuestros ojos:

El viejo, engrandecido, tomó un trago, con seguridad, dejó la copa y consultó con amargura el sabor en la boca. Restregaba un labio con otro, restallaba la lengua con disgusto como si lo que era bueno fuera intolerable. Yo esperaba, el camarero esperaba, ambos nos inclinábamos, en suspenso. El camarero curvó la cabeza reluciente con sometimiento y gratitud, salió inclinado, y yo respiré con alivio. (Clarice Lispector, "La cena", en *Lazos de familia*, Barcelona, Montesinos, 1988: 96)

Por ese motivo muchas escenas están contadas en presente histórico a fin de simular un narrador que va contando los hechos a medida que suceden y en el tiempo "real":

Ella llora, derrumbada sobre la cómoda y sueña que alguien viene por detrás y se inclina para sostenerla, para gemir y llorar en su cuello con ella, para darle vuelta y levantarle la cara, besarle los ojos, boca en agua, en mejilla, en cabello. Pero no hay nadie, sólo mi padre, sentado del otro lado de la habitación, en una silla blanca y rosa con respaldo (...), un enojo helado metido detrás de su cara, cerrado con llave como un negocio de noche, una cara atada con tanta fuerza como

un zapato. (Lorrie Moore, "Lo que se llevan"; en *Autoayuda*; Buenos Aires, Emecé, 2001: 56)

Un buen narrador debe construir escenas con peso y espacialidad, esto es, representar la acción de modo "sensible" a fin de instalar al lector en el espacio mismo de la acción, convocarlo como espectador, colocarlo en la piel del protagonista. Mientras las escenas *muestran* lo que se narra, es decir lo que sucede, el *resumen* lo cuenta. Las escenas pueden ser narradas a modo de resumen: "El viejo paladeó el vino mientras el camarero y yo esperábamos". Cuando las acciones son narradas bajo la forma de escena, el lector tiene la impresión de estar junto al viejo y verlo degustar el vino.

Si en la escena pareciera que los hechos hablaran por sí mismos, en el resumen el narrador adquiere mayor presencia en tanto es a través de la selección de hechos que realiza, que el lector conoce lo ocurrido. En el resumen, unas pocas líneas permiten avanzar la historia en años:

Ciento diez años después, el bisnieto de esa pareja, convaleciente en un hospital de París, recibe una carta de su tía Draifa, de Buenos Aires. (Edgardo Cozarinsky, *La novia de Odessa*, Buenos Aires, Emecé: 23)

De ese modo, el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia. Se resume y se omiten o eliden hechos.

Desde el punto de vista temporal, la *elipsis* implica la omisión *significativa* del tiempo de la historia: algo significativo acontece en la historia que el relato no da cuenta, o sea, ciertos acontecimientos importantes han tenido lugar en la historia pero no se narran. Esta definición encierra dos puntos importantes a tener en cuenta. En primer lugar, que Genette define la elipsis desde el punto de vista temporal, por lo tanto no se refiere con ella a la ausencia de meros "datos" en la historia (omitir la descripción del color de los cabellos o el tamaño de la casa no se relacionaría con la temporalidad sino con la elección de informantes o indicios que realiza el narrador). En segundo lugar, que no reconoce como elipsis a toda omisión temporal, sólo aquella que contribuye al sentido de la historia a fin de distinguirla de la omisión de hechos innecesarios o poco significativos que es constitutiva de todo relato.

Genette reconoce tres tipos de elipsis: las *explícitas*, que serían aquellas que poseen marcas de referencia temporal ("seis años más tarde"), las *implícitas*, que si bien carecen de dichas marcas, son inferibles por índices indirectos que permiten reponer las acciones que no fueron narradas y las *hipotéticas* que se conjeturan pero son imposibles de localizar.

Como vemos, este concepto de duración o velocidad está estrechamente ligado a al de ritmo narrativo que está dado por el paso de una asincronía a otra. Ningún relato se construye enteramente como escena ni como resumen, ni mucho menos como elipsis que implicaría el silencio completo del relato. La narración se constituye en el equilibrio de todas estas formas narrativas; un buen narrador sabrá, a fin de generar suspenso, elegir la tensión necesaria para que el relato avance de modo dinámico en algunos momentos o se distienda en descripciones, en otros. La elección contribuirá, sobre todo, a lograr la distancia que el narrador considere más eficaz entre el lector y determinadas secuencias de la historia.

3.2.1.3. Frecuencia

Si bien todo hecho es único e irrepetible, percibimos a aquellos que acontecen con características similares (por ejemplo, todas las noches nos acostamos a dormir), como acontecimientos repetidos, es decir, como si fueran idénticos. También el discurso tiene la posibilidad de repetir los acontecimientos (o, podríamos decir también, de optar por presentar los hechos que ocurren como acontecimientos singulares o como acontecimientos repetidos.) Es así que es posible narrar un hecho que se produce una sola vez (un crimen) varias veces —desde diferentes perspectivas, por ejemplo— o se puede narrar, también, un hecho que se repite (alguien se acuesta a dormir) una sola vez.

Es esa relación que se observa entre el relato y la diégesis, es decir entre la cantidad de veces que un hecho aparece en el discurso y las veces que sucede en la historia, lo que Genette llama *frecuencia narrativa*. A partir de las posibles variantes que ofrece dicha relación, distingue tres tipos de relato: el relato singulativo, el repetitivo y el iterativo.

El relato *singulativo* da cuenta de un acontecimiento que ha ocurrido una sola vez en la historia a través de un único enunciado. Si bien es el relato más habitual, en tanto es habitual narrar un

acontecimiento significativo en su carácter de singular y único, también son relatos singulativos aquellos que narran una acción que se repite una y otra vez de forma idéntica o similar. En ese caso, el relato da cuenta con un solo enunciado cada vez que acontece un hecho, cuando, lo más frecuente sería elegir para ello un relato iterativo (que luego pasaremos a describir). Esa elección, como toda elección de un recurso narrativo, responde a los propósitos que persigue el narrador, como por ejemplo, llamar la atención sobre las características de la acción, traducir determinada perspectiva de un personaje, etc.

También la elección de un relato *repetitivo*, que implica narrar varias veces un mismo acontecimiento que en la historia ha sucedido sólo una vez, responde al deseo del narrador de otorgarle un significado especial. Este recurso predomina, por ejemplo, en la narrativa del escritor argentino Juan José Saer (*El limonero real*). En algunos textos literarios, como, por ejemplo, en la novela *Expiación* del escritor británico Ian Mc Ewan, se narra un mismo acontecimiento varias veces pero desde puntos de vista diferentes, o sea desde la mirada de uno y otro personaje que le asignan significados diferentes.

El relato *iterativo*, que cuenta una única vez lo que ha ocurrido varias veces, es frecuente en el resumen o en la descripción (por ejemplo, cuando se narran hábitos o costumbres). El uso de determinadas formulaciones silépticas ("todas las noches"), del pretérito imperfecto, de ciertos verbos tales como *soler* o *acostumbrar* o de construcciones adverbiales ("frecuentemente", "siempre", "a menudo"), permite narrar a través de un solo enunciado acciones que se reiteran. La analepsis iterativa de *Muerte por Alacrán* de Armonía Somers ofrece un caso interesante dado que el verbo elegido para representar la acción habitual es el infinitivo:

Tanto viaje compartido había acabado por quitarles el tema, aunque no las sensaciones comunes que los hacían de cuando en cuando vomitar alguna palabrota en código de tipo del volante (...). Y cuidarse mutuamente con respecto al sueño que produce entre los ojos la raya blanca. Y sacar por turno la botella (...). Y desviar un poco las ruedas hasta aplastar una víbora atravesada en el camino. (Somers, A., *Muerte por Alacrán*, Buenos Aires, Calicanto, 1979: 7)

Narraciones que, por ejemplo, quieren dar cuenta de obsesiones o manías de un personaje o inscribir los hechos en un tiempo muerto en el que parece no suceder nada trascendente, eligen este tipo de relato.

3.2.2. Modo

Para Genette, el *modo* atiende, por un lado, al volumen de información que brinda el relato, y que llama *distancia*; por el otro, al punto de vista desde el cual se la brinda, al que denomina *perspectiva*.

3.2.2.1. Distancia

La distancia se relaciona con la elección que hace al narrador entre dos modos de referir hechos verbales: esto es, si toma a su cargo la narración (mimesis, relato puro o *telling*) o si reproduce enunciados ajenos (diégesis, relato imitativo o *showing*).

Genette señala tres modos de relatar o reproducir las palabras de los personajes: el *discurso narrativizado*, el *transpuesto* o *indirecto* y el *reportado* o *citado*. Establece entre estas tres formas una gradación constituida por una distancia cada vez mayor del narrador con respecto al personaje hasta su total desaparición.

El *discurso narrativizado*, en el que se borran las huellas de la enunciación, constituiría la forma más distante de dar cuenta un hecho discursivo dado: "*Balbuocéó una débil protesta*". El discurso del personaje queda, de este modo, subordinado al de narrador.

En el *discurso transpuesto*, el narrador incorpora un acontecimiento verbal en su discurso. Genette incluye en este tipo de relato de palabras el *discurso indirecto* (Mario le dijo su nombre), es decir cuando el narrador presenta los dichos ajenos incorporándolos al propio discurso, y el *discurso indirecto libre*, en el que se fusionan el discurso del narrador y el del personaje sin la mediación de un verbo introductorio. Dado que se eliminan las marcas de la dependencia sintáctica y los verba dicendi, parecería borrarse casi totalmente la distancia entre ambos discursos, sin embargo, el narrador se resiste aún a perder en forma absoluta el control sobre el discurso del personaje (el uso del pretérito imperfecto, un tiempo propio del discurso del narrador, y la tercera persona, dan prueba aún de su presencia):

Los bocinazos, entonces, anoche. No, no iba a misa. No estaba para aguantar impertinencias en la calle. Hacía demasiado frío. Dios la perdonaría esta vez. Se iba a resfriar. A su edad, mejor acostarse. Sí. Acostarse. Olvidarse del vestido de española. (José Donoso, *El lugar sin límites*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1995: 28)

En la mayoría de los relatos la voz del narrador se diferencia claramente de la de los personajes; el lector no confunde en qué momento es el narrador el que habla y en cuál transcribe –en los relatos de hechos referenciales, como la crónica periodística– las voces ajenas, o “hace creer” –en los textos de ficción– que quienes hablan son los personajes.

En estos casos es siempre la voz del narrador la que introduce las voces, las que, de ese modo, siempre le están subordinadas. El *discurso reportado* o *citado* implica, entonces, la desaparición del narrador, quien finge cederle la palabra haciendo uso o no de verbos del decir (verba dicendi), tales como decir, responder, preguntar, contestar, etc.

Al respecto, es interesante observar los diferentes artificios (*turn ancillaries*) de los que se vale el narrador para referir la palabra como *discurso directo* y que son descritos por Umberto Eco (1989: 13):

1. –¿Cómo estás?
–No me quejo, ¿y tú?
2. –¿Cómo estás? –dijo Juan.
–No me quejo, ¿y tú? –dijo Pedro.
3. –¿Cómo? –dijo Juan. –¿Cómo estás?
Y Pedro, precipitadamente: –No me quejo, ¿y tú?
4. –¿Cómo estás?
–No me quejo, ¿y tú? –respondió Pedro en tono de burla.
5. –¿Cómo estás?
–No me quejo –respondió Pedro con voz neutra. Luego, con una sonrisa indefinible: –¿Y tú?

“Salvo en los dos primeros casos”, afirma Eco (1989: 13), “en los otros se observa lo que se define como instancia de enunciación. El autor interviene con un comentario personal para sugerir el sentido que pueden tener las palabras de uno y otro personaje”,

y se pregunta: “¿Dónde es más libre el lector? ¿En los dos casos asépticos, donde podría sufrir una imposición afectiva sin darse cuenta, o en los otros tres casos, donde al menos sabe a qué juego está jugando el autor?”

De todos modos, si bien con gradaciones, la elección del discurso directo, que implica una mayor autonomía de la voz del personaje con respecto al narrador (si bien este nunca cesa de ejercer algún tipo de control sobre él), vuelve más confiable la voz del narrador en tanto asume una mayor responsabilidad narrativa, que cuando esa subordinación no es tan evidente. Produce, de ese modo y a diferencia del discurso indirecto que no garantiza la fidelidad de las palabras enunciadas, un mayor efecto de objetividad. Por tal motivo, su uso es frecuente en el discurso periodístico.

En los relatos contemporáneos muchas veces el discurso del personaje irrumpe en el discurso del narrador sin que medie verbo introductorio alguno. A diferencia del discurso indirecto libre, en el *discurso directo libre*, la primera persona y el tiempo presente remiten al personaje como sujeto enunciator:

La señorita Lila miró a Pancho Vega por la ventanilla, pero pese a las cosas que él le estaba diciendo no bajó la vista porque lo conocía desde hacía tanto tiempo que ya no la escandalizaba. Además, *me da gusto* volver a ver a este tarambana. (José Donoso, *El lugar sin límites*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1995: 31)

En la literatura contemporánea, se ha llevado al extremo este recurso, de modo tal que el discurso del personaje es liberado totalmente del control del narrador, quien desaparece. Este es el caso, sobre todo, del monólogo interior.

Colectivo 39 marrón subo en Coronel Díaz, una mañana de éstas mejor no levantarse pero las ganas porque sí de barrio y pampa, dejo el Volvo en el garage, el Gordo en la cama, pobre Gordo un ángel va y me pregunta, Laura, ¿salís de compras darling? ¿de aerobics darling? y me lo como a besos, esos mofoletes el bigotazo un sueño de varón el Gordo... (Vlady Kociancich, “Un rolex en la corriente de conciencia”, en *Todos los caminos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991: 102)

El monólogo interior es una técnica literaria que constituye una de las grandes innovaciones de la literatura del siglo veinte (de la mano de W. Faulkner, V. Woolf, A. Camus, entre otros), como lo es el famoso monólogo del personaje Molly que, en el *Ulises* de James Joyce, da cuenta de su mundo interior y de las zonas más recónditas de su conciencia, sin mediatizarlo por la voz del narrador.

Desde otra concepción, la voz puede ser un recurso interesante para observar de qué modo algunas novelas, por ejemplo, traducen un discurso social. El filósofo ruso Mijail Bajtin (1898-1975) es el que propone el concepto de dialogismo o polifonía para definir la concurrencia de múltiples discursos sociales que dialogan entre sí sin que ninguno se constituya como el dominante. Llama novelas polifónicas o dialógicas a aquellas en las que, a diferencia de los relatos monológicos en los que aparece una voz hegemónica o dominante, un abanico de voces narrativas pone en escena la multiplicidad de discursos sociales.

El fragmento que sigue, en el que la narradora recuerda su infancia junto a las muchachas que servían en la casa de la abuela, permite ilustrarlo. En este relato en primera persona se cruzan diversas voces —la despectiva de la abuela, la de la propia narradora teñida de fascinación infantil y la de las muchachas— que dan cuenta de valoraciones e ideologías diferentes:

"Una chinusa sucia, ignorante, que es capaz de limpiarse el culo y después servirme la comida con las mismas manos". Así pensaba la abuela de las sirvientas. (...) Decía que las muchachas tenían fuerza de caballo, de manera que ninguna cantidad de trabajo era excesivo para ellas. (...) Había una muchacha que tenía tres novios: Juan, Joaquín y Juan Carlos. Salía por turno con cada uno de ellos. Yo le daba consejos para que no la descubrieran. (...) Había una que no sabía —¡no sabía!— cuántos hermanos tenía. Con lo cual quedaba más o menos eximida de decir si los quería. (A. Steimberg, *Músicos y relojeros*, Buenos Aires, CEAL, 1983)

3.2.2.2. Perspectiva

Narrar una historia siempre implica asumir una perspectiva que otorgue sentido a los hechos. El narrador no puede sino

hablar desde cierto ángulo visual (según su proximidad o distancia respecto de los objetos), con un tono (de ironía, desdén, ingenuidad, etc.), una actitud moral (comprensión, condena), una apreciación veredictiva (la duda, la incredulidad, la certeza) todo lo cual lo configura como un sujeto o una conciencia.

La cuestión de la perspectiva hace referencia a dos acepciones: designa, por un lado, al fenómeno físico de restricción del campo visual y, por el otro, también a la toma de posición (mediante apreciaciones, evaluaciones, etc.). El primero es un fenómeno de *percepción*, el segundo un fenómeno de *voz*.

La perspectiva remite al ángulo —visual y axiológico— desde el cual se presentan los acontecimientos, los actores y las coordenadas espacio-temporales. Un mismo hecho, tal como una marcha estudiantil, puede generar relatos diferentes en función de las miradas o perspectivas desde las que se observa el acontecimiento. No será el mismo relato el de un dirigente estudiantil que el de un policía o un ciudadano que transitaba por la zona; cada uno de ellos construirá narrativamente el acontecimiento según sus propios valores, su simpatía y su conocimiento del hecho, como también desde el lugar o posición física desde la que se encontraba. De esa forma, el lector o el auditorio de ese relato, no conocerá el hecho en sí sino sólo la versión o construcción discursiva de ese hecho a partir del punto de vista o mirada particular de tal o cual narrador. La realidad es múltiple y cada sujeto se asoma a ella desde su perspectiva peculiar. A partir de la teoría de la relatividad de Einstein, se problematiza el concepto de realidad. Se afirma entonces que la perspectiva es la apariencia que asume la realidad para el sujeto observador y que esta cambia si varía la situación del observador. Ese juego de perspectivas se resuelve, entonces, como una restricción del campo perceptivo que pone en escena el juego del ser y el parecer. La verdad —el hecho en sí— no es sino una confrontación entre diversas miradas.

Todorov rescata en la palabra "perspectiva" ese sentido etimológico de "mirada" y, por lo tanto, incluye dentro de los aspectos del relato la perspectiva desde la que se observa la acción. Enuncia una clasificación que se circunscribe a la relación entre el narrador (el yo del discurso) y el personaje (el él de la historia) y que sintetizamos en el siguiente esquema:

- * El narrador sabe más que el personaje (*visión por detrás* u omnisciente del relato clásico), es decir, el narrador da cuenta de lo que el personaje dice, no dice, piensa, sueña, etc..
- * El narrador sabe lo mismo que el personaje (*visión con*), el narrador adopta el punto de vista de un personaje, por lo tanto su campo de visión se circunscribe al saber del personaje.
- * El narrador sabe menos que el personaje (*visión por afuera*) el narrador sólo refiere lo que el personaje expresa, no tiene capacidad de acceder a su conciencia.

Si bien son muchos los autores que abordaron el estudio de la perspectiva (R. Ingarden, I. Lotman, B. Uspensky y M. Bajtin entre otros), es tal vez la obra de Gerard Genette la que se constituye en el punto de referencia de mayor envergadura para todos los que con posterioridad a él trabajaron sobre el tema.

Genette describe a la perspectiva como un modo de regulación de la información y como punto de vista desde el cual se la da. Si bien retoma la clasificación tradicional, introduce el concepto de *focalización*, a mi entender, quizá el más interesante para abordar el análisis de un relato, como también el más eficaz para producirlo.

Genette equipara el término con la restricción de la información, de tal modo que sólo puede aplicarse a aquellos relatos en los que se reconoce una restricción del campo de visión. Aquel, entonces, que responde al modelo de la omnisciencia (o visión desde afuera según la clasificación de Todorov) no sería, según Genette, un relato focalizado en tanto no existe una visión restringida del narrador. Llama focalización cero a este tipo de perspectiva en la que el narrador se atribuye una competencia que excede la restricción de una focalización, es decir, da cuenta de lo imperceptible y de lo perceptible, de acciones que suceden simultáneamente en diferentes lugares y que es tan general y vaga, abarcadora y panorámica que no parece una focalización.

La focalización implica, según Genette, siempre una restricción del campo visual que produce siempre una incompletud del objeto focalizado:

Alejo pega la cara a la chapa pero no ve nada más que una mancha de bordes carcomidos y borrosos. Luego, como a

través de un lente, la imagen se ajusta, los trazos se endurecen y las sombras calzan en sus huecos. La mancha de luz es la franja de sol que penetra por la puerta de la cocina. Al principio no ve más que eso y el gato tieso en medio de la franja. Lentamente, a medida que la cocina se ahueca con aquel resplandor amarillento, brotan de la penumbra la mesa de pino, el aparador, la máquina de coser, la caja del carbón y, más cerca, los tirantes de la armadura. (H. Conti, "Otra gente", en *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Emecé, 1994: 176)

Alejo está sobre el techo y mira su casa a través de un pequeño agujero. La focalización da cuenta de cómo su visión va encontrando mayor precisión. No es que los objetos irrumpen –"brotén"– de golpe sino que, a medida que se adapta a la semipenumbra del hueco, Alejo –y el lector– va re-descubriendo los objetos.

Es un ejemplo de *focalización interna* –que Genette equipara a la "visión con" según Todorov– que define a aquella perspectiva en la que el narrador se instala en la conciencia de un personaje. Puede ser fija (todo el relato está focalizado siempre desde la perspectiva de un mismo personaje), variable (la focalización varía o se desplaza de un agente focalizador a otro) o múltiple o estereoscópica (el mismo acontecimiento es observado desde perspectivas distintas, tal como ocurre en el cuento "La señorita Cora" de Julio Cortázar o en la novela *Expiación* de Ian Mac Iwan), perspectiva que no implica la totalidad de la visión del narrador omnisciente ya que cada una de las perspectivas, que no se dan de forma simultánea, responden siempre a una limitación del campo de la visión. Genette llama *paralipsis* y *paralepsis* a aquellas distorsiones que infringen el estatuto de la focalización y que responden a la necesidad del relato de revelar u ocultar información. La primera, frecuente en el relato policial, alude a la información que no puede desconocer el personaje focal pero que, sin embargo, no se da a conocer al lector. La segunda ocurre cuando se brinda cierta información que no puede tener el personaje focal.

Según Genette, pocas veces la focalización interna se manifiesta en sentido estricto, dado que su función es menos la de mostrar al personaje por dentro, que la de valerse de él como agente focalizador:

Se oyeron pasos endemoniados de botines muy negros, atados con cordones que al desatarse provocan accesos mortales de rabia. La falda con alas de demonio volvió a revolotear sobre los vidrios; los pies desnudos dejaron de saltar; los pies corrían en rondas sin alcanzarse; la falda corría detrás de los piecitos desnudos, alargando los brazos con las garras abiertas, y un mechón de pelo quedó suspendido, prendido de las manos de la falda negra, y brotaban gritos de pelo tironeado. (Silvina Ocampo, "Cielo de Claraboyas", en *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999)

Una niña está debajo de un cieloraso en el que hay una claraboya a través de la cual ve los pies de los que viven en el piso de arriba. La descripción es imprecisa porque está teñida por la atemorizada mirada de la espectadora infantil; inferimos, sólo a partir de jirones dispersos, que una mujer de faldas le tira del pelo a una niña de pies desnudos. Es así que el lector, en función de la focalización, conoce menos al objeto focalizado —que es descrito desde una perspectiva particular— que al sujeto que lo observa. Por lo tanto, si cambiara el sujeto o su ubicación, cambiaría también el objeto o la imagen que de él se construye.

La focalización es uno de los medios más sutiles y eficaces de manipular al lector: el narrador que percibe un acontecimiento desde determinado punto de vista, exige al lector adoptar idéntica posición o perspectiva. El cuento "La forma de la espada" de Borges, que nos convoca a observar los hechos desde la mirada del traidor, constituye un excelente ejemplo al respecto.

La *focalización externa* —que Genette equipara con la visión desde afuera según Todorov— es aquella perspectiva en la que el foco se sitúa fuera de cualquier personaje de modo tal que el narrador sólo registra lo perceptible, tal como ocurre en el fragmento que sigue:

Las mujeres blancas bailan con los oficiales. No van maquilladas. Mujeres hechas al trabajo duro, parece, honradas. Los bailarines no hablan entre sí, como si un reglamento lo prohibiera. Las mujeres sobre todo están serias, son profesionales del baile, sonríen como las monjas, en un contento general, por principio. Llevan vestidos claros, discretos, floreados. La

niña mira esas cosas con una especie de fascinación. (Marguerite Duras, *El amante de la China del Norte*, Barcelona, Tusquets, 1991: 129)

Genette advierte que la focalización interna y externa son equivalentes en tanto las encontramos alternadamente en el relato (focalizar desde determinado personaje implica a su vez una focalización externa de otros personajes de los que este registra sólo lo perceptible).

3.2.3. La voz

Al deslindar el modo de la voz narrativa, Genette separa el sujeto de la percepción (el que ve) del sujeto de la enunciación (el que habla) —si bien, en algunos casos puede coincidir, como por ejemplo cuando el narrador es un personaje— a los que otras tipologías narrativas incluyen dentro de una misma categoría. Según Genette, la voz es la puesta en relación entre el mundo narrado y el sujeto que lo narra, es decir el narrador, al que no se debe confundir con el autor del relato. Ambos son instancias que tienen diferente estatuto de existencia. Martínez Bonati (1973) señala, en *Estructura de la obra literaria*, que en el relato literario no sólo se representa un mundo, sino también una situación comunicativa completa.

El autor imagina, crea los personajes y las acciones, se enfrenta con los difíciles desafíos de la escritura; el narrador es una construcción del autor al igual que lo son los personajes y, en un texto literario, participa del mismo estatuto de ficción que ellos porque la "situación narrativa" también es ficcional. A diferencia de la situación comunicativa real, en la que un autor real escribe, representa un mundo para un lector real y ambos saben que ese mundo es ficcional; la situación ficcional que construye el autor se compone de un narrador que dirige su discurso a un enunciatario o narratario que, tanto uno como otro, creen que ese mundo es real. En tanto es sólo esta situación ficticia la que le interesa al estructuralismo y no la situación real, esta última no es objeto de su análisis.

El autor hace "como si" un narrador contara una historia a partir de una voz singular. A su vez, en tanto lectores podemos identificarnos con el narratario, cuya existencia está circunscripta

por el propio texto pero nunca confundirnos con él. En algunos relatos la presencia de un "yo" deja sus marcas (lingüísticas –persona gramatical, deícticos, tiempos verbales– o juicios valorativos o de veridicción frente a lo narrado) en el texto y puede ser identificado sin dificultad; en otros, esas huellas no aparecen. Sin embargo en tanto no es posible la enunciación sin enunciador y, por lo tanto tampoco un relato sin narrador, ese "yo narrador" existe como presupuesto –"yo te cuento que"– que puede anteponerse al relato.

La condición de una obra literaria se funda precisamente en ello: un sujeto que escribe inventa un yo que narra (el que a su vez, le cederá la voz a los diferentes personajes de su historia).

La voz se define a su vez en función del tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona.

3.2.3.1. El tiempo de la narración

La narración o enunciación tiene su propia temporalidad que es el tiempo de la narración, o sea el momento en el que se inscribe el discurso del narrador. Ese tiempo puede reconocerse solamente si aparece la voz del narrador y comenta, evalúa, reflexiona sobre su propia condición de narrador y de las decisiones que debe tomar. De ese modo, en los cuentos de Borges suele aparecer el narrador que reflexiona acerca de lo que narra y, de ese modo, problematiza el mismo acto de narrar:

Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron, yo querría saber si el hijo perdido renació o murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa. (J. L. Borges, "El cautivo", de *El hacedor*, en *Obras completas*, Buenos Aires, 1974: 788)

El narrador realiza planteos metadiscursivos. Ese tiempo del narrador es el presente de la enunciación, o sea el tiempo en que el acto de narrar se lleva a cabo.

El tiempo de la narración o temporalización enunciativa señala la posición del narrador en relación con la historia narrada. De esa forma, el relato puede ser:

- * Ulterior –como en la mayoría de los casos, dado que los hechos siempre anteceden al relato–, si la narración

(en tiempo pretérito) se da con posterioridad al acontecimiento que se narra:

El hombre bebió con avidez y, poco a poco, su cara adquirió un color amarillento.

- * Simultáneo, si el narrador simula narrar (en tiempo presente) a medida en que acaecen los hechos. La narración adquiere carácter de representación escénica:

El hombre bebe con avidez y, poco a poco, su cara adquiere un color amarillento.

- * Anterior (en futuro) si se anticipan los hechos. El relato se impone como una profecía:

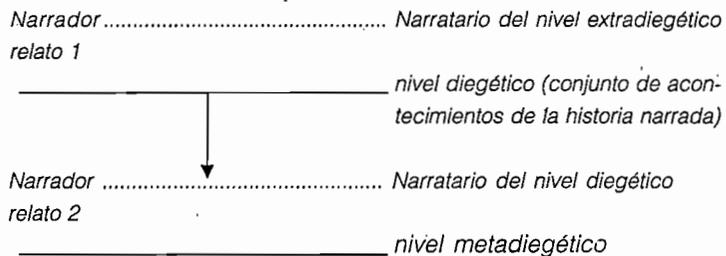
El hombre beberá con avidez y, poco a poco, su cara adquirirá un color amarillento.

3.2.3.2. Niveles narrativos

Todo hecho que se narra en un relato está en un nivel diegético (conjunto de acontecimientos de la historia narrada) inmediatamente superior –o nivel extradiegético–, a aquel en el que se sitúa el acto narrativo que produce dicho relato. Por lo tanto, en el nivel extradiegético –expresado en la fórmula "yo te cuento que" que antepone a todo relato– se ubica el narrador (en primera persona) que sostiene la historia.

Pero todo relato puede a su vez subordinar otras enunciaciones, o relatos. Si, entonces, un personaje o actor del nivel diegético –tal como lo hace el Inglés en el cuento "La forma de la espada" de Borges– cuenta una historia, es decir se instala como narrador, es un narrador diegético o intradiegético que cuenta una historia metadiegética (la historia de su cicatriz). En este caso, el narrador diegético (Borges) le cede la palabra. En *el relato enmarcado*, entonces, en tanto el acto de narrar está incluido dentro de un relato, se abre una nueva situación de enunciación (Borges –alter ego del escritor– pasa de ser narrador a narratario) que genera una nueva historia que posee su propia autonomía con respecto a la anterior.

Podemos ilustrarlo de este modo:



3.2.3.3. Persona

El narrador es una construcción ficcional, es una voz que da forma al mundo del relato: decide el tiempo del relato, es decir el orden en que narra los hechos, su frecuencia y velocidad; qué revelar y qué ocultar de cada personaje; qué elementos del espacio se precisarán, etc. Puede dejar marcas en el texto o no dejar ninguna, puede evaluar, reflexionar sobre el mundo narrado. Puede, también, participar de él, es decir participar como personaje de los hechos que narra.

A partir de esa relación que el narrador establece con el mundo narrado y no a partir de la persona gramatical –ya que la denominación clásica de narrador en “tercera persona” parece olvidar que todo relato es producto de un acto de narración, es decir de un sujeto narrador–, Genette distingue tres tipos de narradores en función de su participación o no en el *nivel diegético*. De ese modo define como narrador *homodiegético* a aquel que participa en calidad de testigo de la historia que se cuenta y *autodiegético* a aquel que participa en calidad de protagonista, es decir aquel que cuenta su propia historia (relato autobiográfico). El narrador *heterodiegético* es aquel que no participa del mundo narrado y que, dado que cuenta de alguien que no es él mismo, lo designa en tercera persona.

Podemos ilustrar los tres tipos de narradores en los tres relatos de recuerdo que siguen.

Mi abuela tenía 18 cuando se casó con mi abuelo que yo nunca conocí. Se enamoró de él a primera vista en un baile y se separaron por motivos que desconozco. Ella sufrió mucho porque él vivió sólo para su trabajo. Nunca pudo demostrar el

afecto a sus hijos, tenía el carácter de un militar aunque no lo fuera. (Mariana, 54 años)

Fuimos a un baile a un club y en el baile estaba tu abuelo. Me sacó a bailar y yo me negué. Entonces les jugó a los muchachos una botella de vino que me iba a sacar otra vez y yo iba a acceder. Cuando vino, le expliqué que no podía bailar piezas movidas porque me apretaba el vestido. Entonces me pidió que bailara el vals. Y ahí me enamoré de él. (Elisa, 78 años)

Roque era pastor de ovejas, cuidaba las ovejas del padre en Italia, Potenza. Estaba todo el día en la montaña y así conoció a una chica que también era pastora y se enamoraron. Fueron creciendo y se pusieron de novios, hasta que él se cansó de esa vida. Tenía 17 años y quería cambiar. En ese momento se hablaba de América como el lugar del progreso. Don Roque llegó a América después de un viaje bárbaro en barco donde lo agarró una tormenta que casi se muere, casi dos años después. Pero cuando fue a buscar a su novia, ella se había casado. Para él fue tan doloroso que no quiso quedarse en Buenos Aires, fue a la estación de ferrocarril, tomó el primer tren y se fue a Concepción del Uruguay. Con un bolsito, con sus ilusiones y sin nada más. (Roberto, 52 años)

En los dos primeros relatos aparecen las huellas del yo narrador (“fuimos”, “mi abuela”); pero es sólo en la segunda que el narrador participa de la historia como protagonista. En el tercero, el narrador cuenta la historia que le ocurrió a otro (a Roque). Si bien, en este último caso, no aparecen las huellas del narrador, como en todo relato, el narrador está implícito en el acto de enunciación narrativa. De ese modo, podríamos anteponerle la cláusula: “Yo te cuento que...”.

3.3. Propuesta para leer y analizar un relato desde la teoría de la narratología

Todo aquel que lee un relato se formula dos preguntas:

1. ¿Cuál es *la historia* que se cuenta en el relato que leo? (Del mismo modo, el escritor se pregunta antes de escribir cuál es la historia que quiere contar.)
2. ¿Cómo se cuenta esa historia, es decir, cuáles son las decisiones (con respecto a la temporalidad, la focalización, etc.) que ha tomado el escritor del relato? (Así también, todo narrador se pregunta cuáles son las decisiones que debe tomar para transformar esa historia en relato.)

Desde esta perspectiva y en relación con estas dos preguntas que corresponden a los dos niveles de análisis propuesto por la narratología (1. el de la historia y 2. el de la narración), a continuación le brindamos al lector una serie de preguntas que pueden orientarlo en la lectura crítica de un relato.

1. La historia

¿Cuál es el tema del relato y cuál su historia?

Para contar el argumento o la trama del cuento, recupere los núcleos y establezca entre ellos no sólo la relación cronológica sino fundamentalmente la lógica y causal (un hecho es causa, consecuencia de otro; una determinada acción es una reacción del personaje a cierto hecho o acción).

¿Es marcadamente funcional, es decir, predominan los núcleos sobre las catálisis?

¿Hay una presencia fuerte de informantes? ¿Qué tipo de información brindan fundamentalmente?

¿Es significativa la presencia de indicios que permitan construir la psicología de los personajes?

2. El relato

¿Cuáles son los recursos más utilizados en el relato que construyen determinados efectos de sentido?

1. La temporalidad

¿Cuál es el marco temporal, del tiempo base en función del cual pueden reconocerse las *analepsis* o *prolepsis*? ¿Se cuentan muchos o pocos hechos del tiempo base?

¿Cómo es el ritmo narrativo del relato? ¿Es vertiginoso (en pocas líneas el relato avanza en el tiempo) o lento y demorado (el relato abunda en detalles)? ¿El relato avanza rápidamente bajo la forma del *resumen* o la construcción de la temporalidad es minuciosa y el narrador se detiene para representar la acción a modo de *escena* y genera un efecto teatral? ¿Cuáles son esas acciones que el narrador decide representar y por qué las elige?

¿Es significativa e importante la introducción del relato de hechos anteriores? ¿Qué develan, exhiben y qué sentido confieren las diversas *analepsis* al tiempo base del relato? ¿Qué tipos de *analepsis* reconoce? ¿Retroceden hacia un tiempo lejano o inmediato?

¿Se anticipa algún hecho que efectivamente ocurrirá y esto genera un efecto especial en el relato (tal vez inscriba los sucesos en la trama del destino o de la fatalidad)?

¿Se usa un relato *iterativo* (tal vez para describir la rutina de un personaje o para construir una temporalidad monótona, incluso tediosa) o *singulativo*? ¿Se alternan o contraponen ambos tipos de relato?

¿La acción se detiene para describir un espacio, un personaje, etc.? ¿Qué efecto de sentido construye?

¿Hay *elipsis* o lagunas de temporalidad que considera importantes, significativas? ¿Exigen que el lector las descifre o los hechos aparecen narrados en algún momento del relato y sólo debe recordarlas?

2. El narrador

¿Aparecen las huellas del narrador o del narratario en el relato?

¿Aparece representado el narrador (evalúa, reflexiona)? ¿Hay referencia al presente de la narración?

3. La voz

¿Predomina la reproducción mimética de los discursos de los personajes (discurso directo) o es el narrador que refiere lo que los personajes dicen (discurso indirecto)? ¿Se sostiene la autonomía de la voz del personaje (y a través del discurso del personaje se pone de manifiesto determinada situación, tragedia, etc.), o se

reconoce la perspectiva del personaje sobre los hechos o su pertenencia a determinado grupo social) o se borran las huellas del habla y es el narrador el que evalúa e interpreta el discurso del personaje? ¿Considera que una u otra elección genera determinado efecto de sentido?

¿Se fusionan por momentos ambos discursos y el lector no sabe a ciencia cierta quién dice ciertas frases que aparecen en el relato?

4. La focalización

¿Considera que el hecho de que la historia se despliegue a través de una limitación de determinado punto de vista construye un efecto de sentido?

¿Cuál es el agente focalizador que predomina a través del cual tomamos conocimiento de la mayoría de los sucesos? ¿Cómo es esa percepción o visión del mundo de ese personaje? ¿Qué imagen tenemos del sujeto focalizador por medio de esa perspectiva que traduce una cierta concepción, psicología, saber, ubicación espacial, actitud frente al mundo que observa?

¿Varía el punto de vista a lo largo del relato, sea porque el personaje evoluciona o porque se alterna el sujeto focalizador?

¿Es significativa la elección del sujeto focalizador, es decir incide en el sentido de los hechos que se narran? ¿Por qué?

Capítulo 4. La narración desde otros enfoques

La narración también fue analizada desde otras propuestas, es decir por medio de otros modelos, tales como los socio y psicolingüísticos, cognitivos, lingüísticos, entre otros. Presentaremos un breve recorrido sobre algunas de ellas con el fin de proporcionar otros elementos de análisis.

4.1. Desde el análisis microdiscursivo

La narración también es susceptible de ser analizada desde un enfoque "microdiscursivo", es decir, atendiendo a los elementos lingüísticos que aparecen habitualmente. Para ejemplificarlo, transcribimos el relato de un recuerdo:

Me acuerdo de Blanca. Blanca iba al colegio de monjas. Tenía una compañera que se llamaba Mabel Tornadú a la que llamaban "Mariposa" por la ropa colorida que usaba. Esa chica tenía un muchacho que la pretendía pero que ella no quería porque era un chico violento. Habían sido novios unos años atrás. Se habían conocido jugando al tenis y comenzaron a salir. Una vez, cuando discutieron, él le quiso pegar. Por lo tanto ella lo abandonó. Tres meses después apareció en la puerta del colegio y la amenazó: dijo que si no volvía con él la mataba. Ella se negó. Entonces él le pegó un tiro delante de Blanca que ese día estaba sentada en la puerta. Mabel se sentaba en el mismo banco de Blanca y Blanca se enfermó. Un día le apareció una manchita en la mejilla que

tenía la forma de una mariposa. Era lupus pero ella vio en esa mancha la imagen de Mabel. Era la marca que deja en el cuerpo el dolor de una injusticia.

Reconocemos en ese relato los elementos que se encuentran habitualmente en todo texto narrativo, a saber:

- * Los verbos de acción (discutir, pegar, abandonar).
- * La articulación de tiempos verbales: el pretérito perfecto es el tiempo canónico de la narración (amenazó, pegó), porque es el que permite narrar hechos pasados en relación con el momento en que se narra. Por lo tanto, dado que se narran en pretérito perfecto las acciones que hacen avanzar la acción (acciones nucleares) suele ser el tiempo utilizado para la resolución (se enfermó, apareció) y la complicación (negó, pegó). El pretérito imperfecto, que es usado para narrar aquellas acciones (las catálisis) que están en un segundo plano (iba, tenía, usaba) y se desarrollan en simultaneidad con las principales, es el más usual en la orientación. Con el pluscuamperfecto (habían sido, habían conocido) se narran las acciones que ocurrieron con anterioridad a las principales y con el condicional se anticipan las que sucederán en un tiempo posterior. El presente (me acuerdo) que aparece en una narración en pretérito remite al presente del narrador (al tiempo de la narración), o sea al momento en el que el narrador cuenta la historia.
- * Los conectores: predominan los temporales (entonces, después, etc.) pero también se utilizan los causales (porque) y consecutivos (por lo tanto), sobre todo cuando se narran acciones y transformaciones.
- * Los marcadores espaciales u organizadores discursivos de orden (al lado de, delante de): permiten describir la situación en que se desarrollan las acciones.
- * Las marcas lingüísticas que indican la perspectiva desde lo que se narra: se usan marcas morfosintácticas de persona para indicar si se narra en primera persona (narrador autodiegético) o en tercera persona (narrador heterodiegético).

- * Los deícticos (ese día) que, en el nivel de la enunciación y en el plano discursivo, aseguran el paso del enunciado a la enunciación.
- * La progresión temática suele combinar el de tipo lineal y el de tema constante (sujeto actor) ya que es importante hacer progresar la acción agregando elementos nuevos.

Los marcadores temporales, los conectores causales, junto a la articulación de los tiempos verbales, dan cohesión al relato. La coherencia está dada no solamente por el tema constante (la presencia constante de un mismo personaje) sino por la configuración y el sentido de la trama.

4.2. Desde la ciencia cognitiva. El esquema del relato

Psicólogos y estudiosos de la ciencia cognitiva y de la inteligencia artificial abordaron el estudio de la narración desde una gramática del relato, es decir, de un sistema de reglas formales que permitirían describir la regularidad de la estructura de las historias, que relacionaron con el esquema del relato como un tipo de estructura mental y un mecanismo de procesamiento (Kintsch y Van Dijk, 1978; Van Dijk, 1983). Esto los lleva a plantear la existencia de una estructura del sentido global de un texto de la que disponen los miembros de una determinada cultura para interpretar y reordenar el material de la intriga. Es decir, en tanto dicha estructura es compartida por el emisor y el receptor del relato, colabora en el proceso de comprensión de un texto y en la posibilidad de resumirlo.

Según Kintsch y Van Dijk, la característica fundamental del texto narrativo es la combinación del orden semántico (la referencia a las acciones de personas en las que la descripción de circunstancias y objetos permanece subordinada) con el pragmático, o sea el relato sólo de sucesos o acciones que de algún modo resulten interesantes porque se desvíen de la norma y la conducta habitual. Nadie contaría una historia sobre alguien que se lava el cabello a menos que ocurra algo que rompe con las expectativas, como por ejemplo que el sujeto decida recuperar un pelo que se ha perdido en el desagüe de la pileta, tal como lo narra Cortázar en

"Pérdida y recuperación del pelo" (*Historia de cronopios y de famas*). Por lo tanto, la complicación constituye la categoría de la superestructura narrativa que más estrechamente se vincula con el criterio de suscitar interés.

La complicación genera acciones y reacciones de los personajes que, a su vez, pueden resolverse favorable o desfavorablemente para ellos. La complicación y la resolución conforman un suceso o varios que tienen lugar en determinado tiempo y circunstancia, o sea en determinado marco. Marco y suceso constituyen a su vez el episodio, varios episodios, la trama. Las otras categorías las constituyen la evaluación (la valoración del narrador: "Era la marca que deja en el cuerpo el dolor de una injusticia"), la trama que conforma la historia, y la moraleja (conclusiones de orden pragmático), de carácter accesorio.

4.3. Desde la sociolingüística. Los usos de la narrativa

Si bien en los años 60 –momento en el que surgen la lingüística chomskyana y la inteligencia artificial– los estudios narrativos no encontraron gran desarrollo, sí debemos mencionar los trabajos realizados por el lingüista William Labov (Labov y Waletzky, 1967), interesado en estudiar los "usos" de la narración. Por tal motivo, estudia las narraciones en situaciones naturales de comunicación con métodos de la antropología, de la etnografía de la comunicación o de la sociolingüística. Realiza un aporte significativo al señalar que la estructura de las narraciones complejas se puede encontrar en las versiones orales de experiencias personales y definir a la capacidad narrativa de los hablantes como una función de la interacción verbal y la combinación de segmentos narrativos y evaluativos en el relato. El valor del sentido del relato –por qué se cuenta y con qué fin– responde a su intencionalidad y significación en el contexto; esa intención y finalidad de los hablantes, que constituye la enunciación narrativa, da sentido a la sucesión de hechos, o sea al enunciado narrativo.

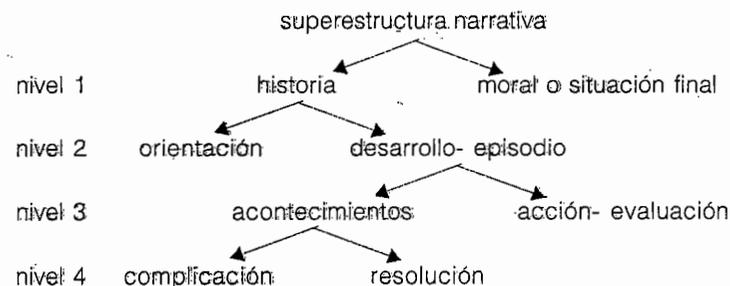
El esquema narrativo sería entonces una organización cognitiva prelingüística muy general que da cuenta del conjunto de secuencias de comportamiento planificado en función de una finalidad. La estructura narrativa se constituye como una serie de

acontecimientos sucesivos que poseen relación causal en los que los comportamientos están orientados hacia un fin (Fayol, 1985).

4.4. Desde la lingüística textual. La secuencia narrativa

Jean-Michel Adam (1992) explica que el uso del relato en la vida cotidiana es anterior al de la literatura ya que el arte de la narración es una reelaboración del relato tal como se practica en el discurso ordinario. Señala que el acto narrativo, del cual, sostiene, la narración es solamente una forma más elaborada, es una mediación simbólica de la acción a la cual recurre el humano para contar una historia graciosa, recuerdos personales, acontecimientos sociales, cuentos, fábulas, etc.

Inspirado en Labov y Waletzky (1967), en Van Dijk (1983) y en Werlich (1975), la propuesta de Adam, que trabaja los diferentes planos de organización textual y define el texto como una estructura compuesta de secuencias, es tal vez una de las más funcionales para analizar una narración. La secuencia narrativa sería, según este autor, la unidad constitutiva del texto que es, a su vez una estructura secuencial. Constituida como red relacional jerárquica con organización interna propia, la secuencia se articula en función de una situación inicial, complicación, reacción, resolución, situación final y moraleja, o sea de lo que Van Dijk definió como categorías superestructurales de un texto narrativo.



Según Adam, en el proceso narrativo, uno o más procesos de transformación facilitan el paso de la situación inicial a la final. Estos procesos responderían a la presencia de un obstáculo o fuerza transformadora que debe ser removida por la intervención de una fuerza equilibradora a fin de que la dinámica de la acción llegue a su término.

La narración que se inicia ubicando temporal y espacialmente los hechos, así como los personajes que intervendrán, parte de una situación inicial (la exposición-orientación) que va a establecer las circunstancias y el estado inicial de los personajes. Muchas veces los relatos se inician directamente y más tarde introducen la exposición.

Un motivo dinámico, que destruye el equilibrio de la situación inicial, da comienzo a la intriga. La resolución puede dar por finalizada una secuencia si el propósito ha sido alcanzado. En ese caso, se restablece una nueva situación de equilibrio, que no es idéntica a la situación inicial dado que entre ambas media un conflicto o tensión y porque, en función de dicha experiencia, los sujetos –o su visión de la vida– se modifica. Así, por ejemplo, en el relato de la página 73 la reaparición del novio de Mabel constituye el elemento perturbador. Tras la muerte de Mabel, Blanca o su mirada y su saber sobre el mundo ya no serán los mismos.

En síntesis, para que haya relato es necesario que exista una representación de una sucesión temporal de acciones, que se realice una transformación más o menos importante de ciertas propiedades iniciales de los actantes, que una puesta en intriga estructure y dé sentido a una sucesión de acciones y hechos en el tiempo.

Sin embargo, si bien todo relato parecería repetir un mismo esquema (una situación de equilibrio, normalidad o calma es interrumpida por un hecho que desencadena una crisis desde la cual se establece nuevamente el equilibrio), el relato contemporáneo, sobre todo, por ejemplo, el que responde al llamado realismo sucio norteamericano en el que se inscribe Raymond Carver, narra hechos en los que parece no ocurrir nada extraordinario (en el cuento "Cuidado", por ejemplo, una mujer va a reclamar dinero a su ex marido y lo encuentra con un tapón de cera en el oído y debe ayudarlo a destaparlo), construye la intriga cifrando la tensión narrativa precisamente en la expectativa que tiene el lector de que ocurra algo que quiebre ese equilibrio, siempre precario.

El relato, a su vez, contiene también una evaluación final, de forma explícita o implícita. Las evaluaciones, una de las características de la enunciación narrativa, explicitan la intención comunicativa. Eso lleva a Adam a plantear la narración como un acto de habla que supone un emisor con una intencionalidad y una finalidad. La actuación narrativa está regida por la intención de justificar una acción y persuadir al otro de los valores que determinan un comportamiento concreto. (Baste recordar, a modo de ejemplo, la cantidad de veces que para justificar algo –un error, un olvido–, defender la inocencia de alguien o convencer de su culpabilidad, armamos un relato.) Toda narración, aun la más elemental, está al servicio de una orientación argumentativa. El efecto persuasivo es creado por la tensión que se origina entre los valores establecidos y los singulares que sirven de referencia.

Un texto, por lo tanto, no adquiere sentido sino a través de la actividad de interpretación de sus lectores: actividad que reconstruye el sentido a partir de los indicios que están disponibles en la materialidad textual.

Por lo tanto, ningún relato, tal como fue expuesto en la introducción, es en definitiva, "inocente": todo relato posee alguna finalidad, al modo de una segunda intención, algunas veces de manera explícita bajo la forma de una evaluación o moraleja, tal como en las fábulas o en algunos relatos orales (no pocas veces, por ejemplo, en los relatos de vida, la anécdota es precedida o finalizada por una evaluación del narrador que traduce una regla de acción), otras –la gran mayoría– de manera implícita.

Según Adam, entonces, serían cinco los componentes básicos que caracterizan a la narración: la temporalidad, la unidad temática, la transformación, la unidad de acción y la causalidad, siempre que se den en conjunto y no de manera aislada. Es así que, por ejemplo, una serie de acciones ordenada cronológicamente no configura un relato: el orden temporal de las acciones narradas se establece en función de una conducta orientada hacia un fin que se constituye en la unidad temática.

Sin embargo, tal vez lo más interesante que plantea Adam no sea tanto haber caracterizado los componentes de la narración, sino haber propuesto esas secuencias como herramientas cognitivas y comunicativas. La lingüística de Adam se propone de esta manera también como una pragmática textual o, más bien,

como una lingüística textual y pragmática. En tal sentido, su análisis se dirige, por un lado, hacia la dimensión secuencial y, por el otro, hacia la pragmática o configuracional, la que incluye, a su vez, los dominios de la orientación argumentativa, de la enunciación y de la semántica referencial.

La retórica práctica del discurso narrativo está guiada por el principio dialógico enunciado por Mijail Bajtin (tal como fue analizado en el capítulo anterior). El dialogismo de cada enunciado está dado por su orientación hacia el otro, el destinatario. Del mismo modo que todo discurso se dirige y apela a un interlocutor, la narración apela a la participación activa de un lector. Este lector deberá llenar continuamente los vacíos, blancos y elipsis que deja el relato. Deberá completarlo en el nivel semántico (de acuerdo con las exigencias de la verosimilitud del mundo representado: los personajes y los lugares nunca son descritos del todo); en el de la lógica de las acciones (no se cuenta todo lo que hacen los personajes); en el de las representaciones simbólicas (que permiten interpretar y dar sentido al mundo) y en el del sentido global o configuracional del texto, donde deberá combinar el componente simbólico con la estructura narrativa y las exigencias de la representación a fin de mantener, en términos de Ricoeur, la inteligibilidad del relato. Porque sólo si la narración se inscribe en una intercambio verbal, oral o escrito, adquiere sentido.

Bronckart (1996) objeta la conceptualización de Adam por el carácter heterogéneo de las epistemologías que sostienen los marcos teóricos en los que se inspira. Si las proposiciones de Bajtin, Foucault y Ricoeur pueden inscribirse en una concepción de interacción social, las de Kintsch y Van Dijk y otros cognitivistas se fundan en una perspectiva opuesta, que postula la existencia de un sujeto psicológico universal y autónomo que dispone de una competencia textual intrínseca e innata. Según Bronckart, la puesta en discurso es tanto una actividad psicológica como lingüística y las actividades lingüísticas se desarrollan en el marco de la interacción social. Desde esa perspectiva y, siguiendo a Ricoeur, sostiene que la narración propone una visión en concordancia con el mundo y los contextos de acción. En el trabajo de lectura e interpretación, los sujetos reconstruyen en definitiva la comprensión de las acciones de las que participan.

4.5. Desde la estética de la recepción. El proceso de lectura

Originada a fines de la década de 1960, la crítica de la recepción se funda en el intento de superar las limitaciones del estructuralismo y posestructuralismo en el estudio de la literatura. Si el interés del estructuralismo estaba focalizado en el estudio de los sistemas de signos que subyacen a un texto literario, la teoría de la recepción desplaza la atención del texto hacia el lector. El paradigma lingüístico es sustituido por un paradigma fenomenológico hermenéutico cuyas bases se encuentran en la fenomenología de Husserl y en la estética fenomenológica de Roman Ingarden. Dado que para la fenomenología el objeto existe en la medida en que hay alguien que lo percibe, para estas teorías, inscriptas en esta corriente filosófica, la obra literaria se constituye fundamentalmente sobre la base del acto de su recepción.

La *estética de la recepción* de Hans Robert Jauss estudia la diversidad de las experiencias de recepción del texto literario por parte de los lectores y los críticos en las diferentes épocas de la historia. Sostiene que los recursos literarios innovadores se van incluyendo en el horizonte de expectativas de los lectores dentro del cual se lee el texto hasta que son sustituidos a su vez por otros que rompen con los anteriores. Wolfgang Iser, en el marco de la teoría fenomenológica del arte, señala que, en tanto la obra literaria tiene dos polos: el artístico, que se refiere al texto creado por el autor, y el estético, que se refiere a la concretización llevada a cabo por el lector, la obra se situaría a medio camino entre ambos, o sea entre el texto y su concretización. En *La teoría de la respuesta estética*, Wolfgang Iser se centra en la estructura del proceso de lectura y afirma que el sentido del texto, que no es estático ni arbitrario, no se produce sino en dicha convergencia entre el texto y su lector, esto es, en una interacción equilibrada entre ambos polos y no el juego de relaciones internas del texto como propone el estructuralismo. Cada instante de lectura, afirma, es una dialéctica entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente. En este juego de anticipaciones, confirmadas o no, se aloja el potencial implícito del texto: en tanto un relato que ofrece todo al lector, impide su participación y lo expulsa como tal: "El lector" —dice— "sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, ya que lo no dicho estimula la auténtica participación productiva en la lectura. Es la vaguedad del texto —lo

que no se dice, ni se explica en el texto sino que resulta del cruce del texto y el lector— la que promueve la actividad del lector". Según Iser, las expectativas casi nunca se cumplen en los textos verdaderamente literarios, ya que las expectativas que evocan se ven continuamente modificadas a medida que el lector avanza en la lectura. Aquellos textos literarios que confirman la que han suscitado previamente expondrían de manera explícita su propósito didáctico, algo que es considerado como defecto por el autor. La verdadera ficción literaria no ofrece respuestas, sino al contrario, abre interrogantes: invita a reflexionar acerca de la condición humana.

De ese modo, se repone el lugar del sujeto que el estructuralismo había borrado, sobre todo el del sujeto lector.

Desde una perspectiva similar, también Paul Ricoeur (2001: 142) observa que el texto tiene relaciones internas, una estructura, o sea un sentido, pero que encuentra un significado en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, es decir, cuando tiene una realización en el discurso propio del sujeto que lee. En síntesis, tanto Roman Ingarden como Wolfgang Iser y Paul Ricoeur acuerdan en que el efecto producido por el texto sobre el receptor es un componente intrínseco de la significación actual o efectiva del texto: "El texto"—señala Ricoeur (1995)— "sólo se hace obra en la intersección de texto y receptor".

En tal sentido, la narrativa contemporánea convoca la participación activa del lector para convertirlo en su co-autor. Como tal, debe abandonar su rol de espectador pasivo para participar activamente en la construcción del sentido, tal como se lo propone Cortázar en la "Introducción" a *Rayuela*:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

El primero se deja leer en la forma corriente y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. (...) (J. Cortázar, "Tablero de Dirección", en *Rayuela*, Barcelona, Bruguera, 1981: 1)

4.6. Desde el discurso histórico. La función cognoscitiva de la narración

Durante las dos últimas décadas la narración cobró importancia sobre todo de la mano de los historiadores, en especial de estudiosos como Hayden White, cuando, a partir de una mirada nueva sobre el lenguaje, que, en tanto perdía la ilusión de la transparencia —tampoco el discurso histórico puede sustraerse de la perspectiva o punto de vista de la narración—, abría también un cuestionamiento sobre las certezas de la historia. Toda historia se narra desde una perspectiva (del vencedor o del perdedor). Narrar una historia es invitar a ver el mundo tal como se encarna en la historia. Geertz afirma que la cultura no es tanto una estructura institucional como un modo de interpretar el mundo de acuerdo con otros. Por eso compartir historias comunes crea una comunidad de interpretación, de cohesión cultural.

Fueron sobre todo los historiadores quienes impulsaron una suerte de "viraje narrativo" que generó una nueva conciencia de la narración. Ese interés por la narrativa y su relación con la cultura y la memoria, alcanzó también otras áreas como en la antropología, con Clifford Geertz o Margaret Mead, o el estudio de la autobiografía, sobre todo de la mano de Philippe Lejeune. En 1981 se publica, compilado por W. J. T. Mitchell, *On narrative* (Chicago, University of Chicago Press), una recopilación de artículos escritos por diversos estudiosos, tales como Jacques Derrida, Frank Kermode, Hayden White, Victor Turner, Ursula Le Guin, Paul Ricoeur, entre otros, que, en tanto enfatizan el valor que tiene la narración en diferentes disciplinas, demuestran que su estudio ya no es de dominio exclusivo de los especialistas en literatura. El verdadero valor de la narratividad, sostienen, se funda en la posibilidad que tiene un sujeto de representar y estructurar el mundo, es decir, de dar sentido a la realidad tanto la factual de los hechos actuales como la simbólica de la ficción. La narrativa recupera así el antiguo sentido de *gnarus* y *gnosis*, un modo de conocimiento que emerge de la acción y que no reposa en las historias que contamos a nuestros hijos o leemos en momentos de ocio, sino en la forma en que vivimos nuestra vida. Cuando narramos, lo hacemos aferrados de algún modo siempre a modelos narrativos que nos permiten dar forma y sentido a nuestra experiencia cotidiana. En tal sentido, Hayden

White sostiene que los hechos en sí no constituyen por sí mismos un relato sino sólo cuando se los configura como tal; o sea cuando el historiador transforma una sucesión siempre fragmentaria e incompleta de hechos en una historia considerada como un todo. Toma la noción de *emplotment* de Northrop Frye (1991) para señalar que el historiador no se limita a contar una historia sino a transformar un conjunto de acontecimientos en un todo.

La elección, por lo tanto, de un determinado tipo de configuración o encadenamiento de hechos responde a la interpretación que el historiador hace de ellos y del significado del que quiere dotarlos, pero también a los tipos de configuración que pueden ser reconocidos como relatos por la audiencia para la cual están narrados. Es decir, sólo podrán ser reconocidas como situaciones trágicas, novelescas o irónicas, si se tiene idea de sus atributos genéricos, o sea si esas nociones forman parte de la cultura y la herencia literaria de los lectores. Es a través de esa codificación en función de estructuras argumentales que los hechos pasados adquieren sentido. El historiador, según Hayden White, que comparte con su audiencia nociones generales de las formas que las situaciones humanas deben tener, percibe la posible estructura narrativa en que tal evento puede figurar. Si bien "no vivimos relatos", afirma, "damos sentido a nuestras vidas retrospectivamente en forma de relatos".

En esta misma línea podemos mencionar a Jerome Bruner y, sobre todo, la teoría de la narración de Paul Ricoeur. Jerome Bruner (como veremos en la capítulo que sigue) defiende la existencia de dos modalidades –complementarias– de funcionamiento cognitivo, narrar y argumentar, que brindan modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad. Enfatiza la función cognoscitiva de la narración y rompe con la equivalencia instaurada entre "ciencia y conocimiento" y "narración y entretenimiento".

Ricoeur objeta los estudios de la narración que se basan en el paradigma lingüístico y afirma que la narración constituye un modo de conocimiento –o inteligencia narrativa– que no se circunscribe a la configuración narrativa sino que incluye también al proceso de lectura (o refiguración del texto por parte del lector), ya que, el sujeto que lee conoce mundo a través del texto. Desde un paradigma que responde a una tradición de la filosofía reflexiva y a los supuestos de la hermenéutica y la fenomenología,

Ricoeur propone un análisis que, centrado, por una parte, en la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, debe atender, por la otra, a la capacidad que tiene de proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo.

En tal sentido, la narración implicaría "llevar al lenguaje una experiencia, un modo de vivir y de estar en el mundo que lo precede y pide ser dicho" (Ricoeur, 2001: 35). Desarrollaremos esto con mayor detalle en el capítulo siguiente.

Capítulo 5. La narración de ficción

"Aunque se afirmen como ficciones quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra." (Saer, 1997)

5.1. ¿Qué es la ficción?

Solemos escuchar en la vida diaria expresiones tales como: "Su vida es una novela", que parecerían sostener que la vida imita la ficción. Pero también leemos leyendas que encabezan algunas novelas o películas al estilo de "basado en un hecho real", que señalarían que las ficciones imitan la vida. En todo caso, es recurrente en la mayoría de los casos que el concepto de ficción se asocie al de imitación en sus múltiples aspectos (como simulación, fingimiento, simulacro, representación, semejanza, etc.).

A su vez, en expresiones del tipo "eso es pura ficción", el término adquiere cierto viso peyorativo asociado al engaño y a la mentira; en cambio, en "parece de ficción" se asocia con cierto género literario como la literatura fantástica o la ciencia ficción. Parecería que, si por un lado se celebra la ficción como imaginación creadora, por el otro generara sospechas en tanto se opone a la verdad.

Por lo tanto, si bien la palabra "ficción" parecería ser de utilización corriente, la precisión del concepto permanece difusa. Entonces: ¿qué es la narración de ficción? ¿Se opone a la narración de hechos reales o verdaderos? ¿Qué función cumple en nuestra vida? ¿Es la capacidad de ficcionalización una condición innata al hombre tal como lo es el juego?

Valga por el momento hacer algunas afirmaciones que fundamentaremos a lo largo de este capítulo. En primer lugar, que la especie humana parecería ser la única que ha desarrollado una actitud para producir y consumir ficciones. Sin embargo, la competencia ficcional, esto es, la competencia necesaria para construir narraciones de ficción, requiere de un aprendizaje que implica un conjunto de actitudes intencionales de gran complejidad cuya integración no responde a una estructura dada sino que es producto de una integración equilibrada y dinámica. En segundo lugar, que la narración de ficción no distorsiona la realidad sino más bien ilumina su carácter complejo. Si compartimos la opinión de los que, como V. Turner (1981), consideran que la ficción, en tanto arte mimética, nació como actividad lúdica pública que escenificaba a modo de rito los conflictos reales, podemos señalar el rol importante que cumple la facultad imaginativa en la vida mental y en el desarrollo cultural de los hombres. En síntesis, intentaremos demostrar cómo mediante la narración de ficción conocemos más mundo: conocemos el misterio de la existencia humana.

5.2. La ficción como hipótesis

El hecho de que el mundo que construye un texto de ficción es de ficción, esto es, que no tiene correlato en la realidad, implica que los enunciados de ese texto no se refieren a objetos que existen en la realidad. Los objetos carecerían por lo tanto de referencia. Por tal motivo, los filósofos del lenguaje afirman que el discurso ficcional es un acto de habla fingido "no serio", es decir un discurso que simula el acto de habla cotidiano. La ficción, sería entonces, según John Searle (1975), un acto de habla fingido del autor que finge hacer referencia a un objeto que no existe. Así, por ejemplo "si el autor de una novela nos dice que está lloviendo afuera no se compromete seriamente con la postura de que en el momento en que lo escribe no esté efectivamente sucediendo".

Walter Mignolo (1982), por su parte, señala que la ficción se constituye bajo la convención del uso del lenguaje (la ficcionalidad) que sella un pacto de lectura según el cual la ficción no es una mentira ni un error: en ella no se pretende afirmar nada ni engañar a nadie. Es decir, que el autor no finge un acto ilocutivo sino que

crea una situación de comunicación imaginaria cuyo sujeto no es el autor sino un hablante creado por él: el narrador. El narrador siempre dice la verdad y el lector siempre lee el texto como ficción a través de un pacto de lectura cuya convención fundamental radica en la ausencia de correferencialidad entre narrador y autor.

Definiciones más recientes, sobre la base de una interpretación filosófica particular de la lógica modal, afirman que la ficción hace referencia a "los mundos posibles". Según Pavel (1991), la realidad no se limita al mundo actual sino que se compone también de los mundos posibles y probables, mundos que desde el punto de vista semántico no responden a la organización lógica y gnoseológica del mundo actual. Los mundos ficcionales que comparten el estatuto de los mundos posibles, se constituyen en mundos alternativos y accesibles al mundo real. La ficción transforma el indicativo en subjuntivo que señala el reino de lo posible, lo que podría ser, podría haber sido o acaso ser en el futuro.

Desde esta perspectiva, el interés por las ficciones reside en la capacidad que le es constitutiva de proporcionar modelos del mundo para que los receptores pueden elaborar cognitivamente la complejidad de las acciones y relaciones humanas.

En los juegos, el niño simula ser grande, imita las conductas y los gestos de los adultos. Del mismo modo que en ese aprendizaje por observación la identificación mimética es un medio gracias al cual asimilamos comportamientos que queremos dominar, también la ficción constituye una suerte de simulación lúdica que nos permite dominar narrativamente acontecimientos (infortunios, la ironía del destino, los repentinos cambios de suerte, catástrofes) que exceden nuestra razón. Un hecho trágico, tal como una guerra, un atentado, una dictadura militar, genera relatos de ficción. Existe una frondosa literatura de posguerra que narra los efectos de la guerra, literatura que nos retrata la vida en un campo de concentración y nos enfrenta con el enigma de la condición humana. "Contamos historias", sostiene Ricoeur, "porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas. (...) Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración" (Ricoeur, 1995 I: 145). Sin embargo, a diferencia del niño, para quien el cuento es pura presencia de lo imaginario y no puede reconocer los factores que lo mediatizan, el lector de ficción vive una ilusión "cubierta por la ficción, la única que tiene la posibilidad de convertirse en

experiencia estética que no se disipe con la ilusión misma" (Karlheinz, en Iser 1987). La ficción impone sus propias reglas –las reglas del "como si"– que suspenden provisoriamente las que valen fuera del espacio lúdico. Los elementos paratextuales que explicitan el género literario (novela, antología de cuentos, nouvelle) al que la narración responde, instauran un pacto o acuerdo de lectura a través del cual el lector sabe que el mundo que construye es de ficción. Porque aun cuando el objetivo de la narración de ficción sea el de sumergir al lector en ese mundo, de ningún modo pretende inducirlo a creer –tal como lo hace la mentira– que ese universo imaginario es real. El lector no pierde de vista el mundo real, actual porque es sólo en función de él que el mundo ficcional tiene sentido. Sin embargo, si bien se produce un acto de transgresión en que la realidad es sobrepasada, a diferencia de cuando soñamos y el mundo onírico desplaza el diurno o real sin que medie control alguno del yo conciente, en la ficción esa realidad permanece presente. De esta forma, la ficción se diferenciaría no sólo del sueño –y del engaño y la mentira–, sino también del mito ya que, en tanto este responde a la creencia de toda una comunidad, la adhesión a la ficción es libre y claramente limitada al punto de vista espacial y temporal (Pavel, 1991).

La ficción, entonces, no tiene por horizonte decir certezas sino el de sobrepasar, transgredir, el límite de lo real. Esto implica, como lo señala Iser (1997), una estructura de doble significado, porque "siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente que, a su vez obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice". La ficcionalidad provoca en un juego de ocultación y revelación, de ser y parecer en que se da a entender que lo que se dice debe ser tomado "como si" se refiriera a algo cuando todas las referencias están ocultas y deben ser imaginadas.

"En síntesis, sólo se puede comprender qué es la ficción si se parte de los mecanismos fundamentales del 'como si' en tanto inmersión ficcional que implica la coexistencia de dos mundos, el medio real y el del universo creado, que a primera vista parecen mutuamente excluyentes" (Iser, 1997).

Eso le permite afirmar a Juan José Saer (1997) que la ficción se constituye sobre la base de la tensión dialéctica entre lo real y lo imaginario y que ese entrecruzamiento de verdad y falsedad constituye el fundamento implícito de toda ficción. La ficción (comics, historietas) y sobre todo la ficción literaria (cuentos, novelas) ofrecen

mundos alternativos, posibles, que echan nueva luz sobre el mundo real. El principal instrumento para ello es el lenguaje. A través del lenguaje se explora la situación humana mediante el prisma de la imaginación.

Esa dialéctica entre lo real y lo imaginario que es constitutiva de toda ficción, a veces se pone en evidencia, como en el caso de los *Cronopios...* de Cortázar, bajo la forma del artificio de la deformación (tal como la hipérbole, la metáfora tomada al pie de la letra, etc.) La ficción desgaja al objeto de su contexto habitual y cotidiano, lo inviste de un aspecto inusual y diferente. El texto "Posibilidades de la abstracción", de Cortázar, en el que un personaje tiene la capacidad de abstraer un detalle del conjunto ("...si me gusta una chica, puedo abstraerle la ropa apenas entra en mi campo visual", p. 444), lo ilustra. Ilustra de qué modo la ficción no distorsiona la realidad sino que la sustrae del automatismo de la visión cotidiana a fin de abrir nuevas miradas sobre el mundo conocido: desgaja o sustrae el objeto del "concierto" y la sintaxis habitual de las cosas, lo que, como siempre cuando se rompe el orden establecido que impone la razón, genera desconcierto, sorpresa e indignación. En tal sentido, podríamos decir que es, en espíritu, "subversiva". Platón lo sabía y expulsó a los poetas de su República. También Felipe II cuando, en el siglo XVI, prohibió a través de un decreto el ingreso a América de todo relato de ficción porque favorecía el trastorno intelectual.

También lo sabe el jefe en "Trabajos de oficina" de Cortázar cuando escribe versos y su secretaria, que toma su función al pie de la letra, lo vuelve a la realidad del orden cotidiano:

A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor, y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua, esa cara de jefe con su secretaria. (J. Cortázar, "Trabajos de oficina", en *Historias de cronopios y de famas*)

En otros textos la dialéctica que existe entre la ficción y la realidad es problematizada, tal como ocurre en muchos de los relatos de Borges. El narrador de "Emma Zunz" así lo expresa:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. (J. L. Borges, "Emma Zunz", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974: 568)

El acto de relatar, señala Ricoeur, prolifera en una ramificación de géneros literarios, fragmentación que plantea a los filósofos la problemática de la dicotomía que divide el campo narrativo y que opone, por una parte, los relatos que tienen una pretensión de verdad comparable a las de los discursos descriptivos que aparecen en la ciencias (la historia y los géneros literarios conexos de la biografía y la autobiografía) y, por otra parte, los relatos de ficción. Ricoeur objeta tal dicotomía y sostiene que existe una unidad funcional entre las múltiples modalidades y géneros narrativos: el acto de narrar en todas sus formas articula y clarifica la experiencia humana a través de su carácter temporal. De dicha hipótesis derivaría, entonces, que tanto la historia como la ficción tienen una referencia común, que es precisamente el fondo temporal de la existencia humana. Desde esa perspectiva, la ficcionalización puede ser considerada como un procedimiento que, en tanto otorga sentido a la experiencia humana vivida o imaginada, es propio de toda mimesis narrativa, tanto de la referencial como de la literaria.

¿En qué se diferenciaría, entonces, para el autor la narración de la historia de la de ficción?

Si bien sólo la historia parece referirse a lo real, se trata de un real pasado al que hacer referencia sólo de manera indirecta: el historiador sólo puede configurar tramas a través de lo que esos documentos autorizan o prohíben pero nunca contienen. Esa combinación entre la coherencia narrativa y la conformidad del documento permite caracterizar al estatuto de la historia como interpretación. La ficción produce, construye la referencia: el novelista inventa tramas, ensaya configuraciones posibles de la acción. La referencia se mantiene en suspenso: el mundo de la ficción no es más que el mundo del texto, una proyección del texto como mundo.

Es gracias a ese juego complejo entre la referencia indirecta del pasado de la historia y la *referencia productora* de la ficción,

que, según Ricoeur,³ la experiencia humana, en su dimensión temporal profunda, es continuamente configurada.

5.3. Realidad y ficción: la simultaneidad de lo mutuamente excluyente

"¿Qué pasaría si un hombre se despertara transformado en caracha?, ¿qué pasaría si el sol se extinguiera?". Estas preguntas interrogan, a modo de hipótesis, una materia inaccesible a la comprensión humana y a la que sólo se tiene acceso inventando posibilidades, o sea, ficciones. La construcción de ficciones podría definirse, entonces, en términos de Wolfgang Iser como "la modelación ilimitada de realidades que llevan el *sello de la impenetrabilidad cognitiva*". Iser señala que, según Kant, ese "como si" es una necesidad imprescindible de la cognición: "En epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en la ciencia son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones".

Si decimos que la narración funciona como el esquema de conocimiento e interpretación básico del hombre, podemos señalar también que la narración de ficción se inicia en el preciso instante en que el conocimiento humano termina, pues no sería necesario inventar lo que ya se conoce.

Según la visión racionalista, los conocimientos humanos son elaborados a través de procesos de aprendizaje individual y dan lugar a creencias susceptibles de ser justificadas; por lo tanto, lo que no puede ser fundamentado no sería un conocimiento sino una opinión. Sin embargo, es justamente porque la ficción salta hacia lo inverificable, tal como lo sostiene el escritor Juan José Saer (1997), que puede multiplicar al infinito las posibilidades de tratamiento, de otro modo, si permaneciera en lo verificable, se empobrecería. La intención de la ficción no es la de tergiversar la verdad, por el simple hecho que el criterio de verdad o falsedad no es pertinente a la ficción: la ficción sólo es eficaz en tanto se la acepte como un modo particular de indagar la realidad que no implica volverle la

3. "Acerca de la interpretación", en Ricoeur, 2001.

espalda, sino, por el contrario, "sumergirse en su turbulencia". Según Saer, esto implicaría desdeñar la actitud ingenua de que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha.

También Cortázar señala algo similar cuando afirma que su escritura se opone al realismo ingenuo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII. Sus relatos surgen, en tal sentido, de la sospecha de que existe otro orden "más secreto y menos comunicable".

Para responder al interrogante epistemológico de cómo el hombre conoce la realidad y le da significado a la experiencia, Bruner (1998) describe dos modalidades de funcionamiento cognitivo y de pensamiento: la modalidad narrativa del pensamiento y la lógica paradigmática. "Cada una de ellas brinda modos característicos de ordenar la experiencia, de construir la realidad". Estos dos mundos mentales difieren fundamentalmente entre sí en sus procedimientos de verificación: si en el primero se verifica mediante proposiciones bien formuladas acerca de cómo son las cosas y que permiten establecer una prueba formal y empírica; en el otro no se establece la verdad sino la verosimilitud. Los argumentos convencen de la verdad, los relatos de su semejanza con la vida. Si bien funcionan de manera diferente y poseen otra estructura, ambos se constituyen como transformación de una exposición simple por la cual "dos enunciados de hecho son convertidos en enunciados que implican una causalidad".

Con la proposición lógica "si c, luego y", se realiza una búsqueda de verdades universales; con la frase de un relato "ganó un millón de dólares, luego se suicidó", se invocan conexiones probablemente particulares entre los sucesos: un juego sucio, una enfermedad mortal, un terror existencial, una pena de amor.

El modo paradigmático es esencial e indicativo: "hay un elemento x que tiene la propiedad y por la cual su órbita tiene la propiedad z" (Bruner, 2002); la narrativa es normativa y su modo, en tanto también se dirige al mundo pero no hacia cómo son las cosas, sino hacia cómo podrían ser o haber sido, es el subjuntivo.

"En el ámbito de la narrativa y de la explicación" —señala Bruner— "de las acciones humanas, pedimos que, mediante la reflexión, el relato corresponda a alguna perspectiva que podamos imaginar o sentir que es correcta". Si la ciencia intenta construir un

mundo que permanezca invariable a pesar de las intenciones y conflictos humanos, la narrativa, en cambio, tiene como objetivo comprender los acontecimientos humanos a fin de reconocer las alternativas que tiene la posibilidad humana.

Subjuntizar la realidad implica pasar del indicativo factual a la fantasía festiva del subjuntivo, al mundo del deseo, de la posibilidad o hipótesis del "como si". O sea, de los hechos tal como son a lo que hubieran podido ser.

Si las hipótesis en las ciencias responden a la exigencia de verificación, el objetivo de las hipótesis del arte, afirma Bruner, es el de ajustarse a diferentes perspectivas humanas que sean reconocibles como "verdaderas para la experiencia imaginable", es decir, que tengan verosimilitud.

Aun cuando, por ejemplo, se trate de un relato fantástico, como puede ser "La Metamorfosis" de Kafka o la descripción de un tiempo a contramano del real como lo es el que aparece en el texto que sigue, deber resultar convincente. Sólo de ese modo la ficción se constituye en una mirada suspicaz sobre el misterio de la vida y la muerte:

Como toda muerte, es un proceso que se da a lo largo de la vida. Los Rewind se vuelven pequeños y comienzan a perder la razón. A pocos pasos de la muerte, pesan alrededor de 3,800 kg. y lloran constantemente. Llegado ese momento, un hombre, que según la costumbre viste de blanco, los introduce a la fuerza dentro de una mujer que grita con las piernas abiertas sobre una camilla. Una vez allí, los Rewind se deshacen en esa bóveda de tejidos y algunos meses después, cuando la mujer que los aprisiona comparte un cigarrillo con un hombre desnudo en la cama, ya casi no existen. (Victoria, estudiante de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA)

En este texto, como en todo texto de ficción, no es que la verdad haya sido distorsionada, sino que una cierta distorsión ha sido efectuada para acercarnos al carácter complejo de la realidad humana (O'Connor, 1993).

En eso consistiría precisamente la paradoja de la narración de ficción: dado que exige la más estricta atención a lo real, cuanto más atento esté el escritor al detalle concreto, más verosímil y más convincente será su relato. La ficción, señala la escritora Flannery

O'Connor, "opera a través de los sentidos"; "transmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, gustado y tocado". Por tal motivo, recomienda al escritor de ficción a "mostrar y no decir", ya que no se provoca compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento sino que debe transmitir todas esas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo: el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad.

Según Pierre Bange, la ficción, en la que el criterio de verdad y falsedad, como ya lo hemos señalado, no es pertinente, abre nuevas posibilidades de modelización, constituye "un medio de conocimiento y "un cuestionamiento de un modelo admitido o la adhesión a un modelo alternativo de interpretación". Esta suerte de "argumentación indirecta" de la ficción comprendería todas las estrategias que realiza el narrador para guiar la interpretación del receptor del relato. Esto le permite a Pierre Bange (1981) sostener que "la argumentación comienza sólo con los actos cognitivos destinados a hacer creer, es decir, a construir relaciones de sentido entre la significación lingüística y las estructuras de saber fijadas en la memoria, con vistas a hacer -hacer, es decir, a sugerir una relevancia para las conductas ulteriores del enunciatario-". Por lo tanto, si la argumentación es una dimensión funcional de todo discurso, los textos literarios tendrían también, según él, una función argumentativa. Esa argumentación, que no estaría orientada a una verdad referencial y operaría bajo la forma de la mimesis como estrategia persuasiva, permanece implícita.

5.4. Narración como configuración. Paul Ricoeur y la triple mimesis

Todo relato se interroga sobre las razones que impulsaron a alguien a actuar de determinada manera, sobre la intencionalidad de sus acciones y su responsabilidad en tanto sujeto. Es decir, las acciones no nos son accesibles en tanto el relato no les confiere un orden -lógico y causal- y nos las vuelve inteligibles. Las teorías recientes sobre la narración atienden al carácter complejo de esa noción de acción y señalan que la configuración de la trama es más una operación que una estructura: es una operación de síntesis.

El término 'configuración', en oposición al de 'estructura', alude al carácter dinámico de la elaboración de una trama como puesta en intriga pero también a la noción de figura. Según Ricoeur, si recordamos el sentido amplio del término *ficción*, este viene de *fingere*, que significa "fingir", "figurar", "configurar". La mimesis no implica una reproducción del mundo de la acción sino de una producción fingida del cuasimundo que abre al "como si". En tal sentido, todas las ficciones son representaciones de acontecimientos que están en función de otros a los que refieren.

5.4.1. La mimesis I o prefiguración

La narración parte del mundo de la experiencia de la vida cotidiana humana que tiene una estructura prenarrativa que exige la composición de la intriga. Dicho de otro modo, la historia le sucede a alguien antes de que cualquiera la relate, o sea antes de que cualquiera configure esa historia prefigurada en el campo de la praxis efectiva.

Ricoeur llama mimesis I a esa *prefiguración*, o sea el "antes" de la configuración, que abarca la *precomprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana*. Si la mimesis II exige una competencia narrativa para que ocurra la trama, la mimesis I o representación de pre-figuración -nivel de la representación práctica o experiencia del mundo concreto- exige una comprensión práctica. Esto implica, fundamentalmente, dominar la "red conceptual" que permite distinguir el campo de la acción del mero movimiento físico: la acción de alguien obedece a fines; remite a motivos que explican por qué alguien hace algo; es realizada por agentes en determinadas circunstancias; tiene resultados, esto es cambios de suerte hacia la felicidad o la desgracia. Pero la inteligencia narrativa, según Ricoeur, exige no sólo un conocimiento por parte del narrador y de su auditorio de dicha red (descrita desde Propp a Greimas en su análisis estructural de la narración), sino también la integración y actualización de sus términos: esto es, el encadenarlos a modo de secuencia a fin de que reciban una significación efectiva. Un sistema simbólico confiere a dichas acciones la primera significación porque son considerados por la comunidad de lectores como historias legibles: estas historias son "dignas de contar" porque su

significación puede ser descifrada por los demás actores del juego social. Pero esta red simbólica no solamente asegura la legibilidad e interpretación de las acciones, permite, a su vez y sobre todo, en tanto norma, juzgarlas en función de una escala preferentemente moral.

Conocer las formas simbólicas que regulan la comunicación en la vida social permite configurar dicha experiencia o acción concreta del hombre en función de tipos de trama o esquemas narrativos reconocidos por el lector.

5.4.2. La mimesis II o configuración

En su escrupuloso trabajo sobre la *Poética* de Aristóteles, Paul Ricoeur presenta de forma complementaria las nociones de mimesis y *mythos*, o sea entre el acto de componer los *mythoi* y el acto de imitar la acción propia de la mimesis. El *mythos* es el proceso estructurador que organiza las acciones e incidentes mediante una puesta en intriga; la mimesis el proceso activo de imitar o representar ("poner ante los ojos") una acción. De ese modo, la poesis se constituye en el arte de configurar, es decir de componer elementos (experiencias dispersas) en figuras (en un todo o sistema), es decir de transformar los hechos en historias fabuladas. El proceso de la configuración –que Ricoeur llama mimesis II– permite, en tanto síntesis de lo heterogéneo, que la sucesión de acontecimientos de una historia se constituya en una totalidad.

El cuento "Otra gente" de Haroldo Conti, por ejemplo, narra una serie de acontecimientos: un niño arma un barrilete, lo remonta y se le enreda en una chapa del techo, se sube a él, descubre un agujero y mira a través de él el interior de su casa; ve cómo discuten sus padres; cómo la madre se cierne en tristeza; cómo su abuelo, a quien creía postrado en una silla de ruedas, camina; cómo el peón se acuesta con su hermana; baja y come con su familia.

Esos acontecimientos se transforman en una historia porque están configurados en una trama. El relato no es una mera sucesión de acontecimientos sino una totalidad inteligible de la que puede conocerse el "tema" que le da coherencia y unidad: un niño descubre a su familia. Leerlo como "totalidad" o síntesis implica "tomar juntos" una serie de acontecimientos que establecen entre sí una relación causal que le da sentido –la historia como rito de

iniciación– y dotan al relato de una temporalidad propia. Es en función de esa temporalidad que el final –el niño se sienta a comer con su familia que de pronto se le vuelve ajena– se erige en la conclusión necesaria. Lo es porque, en tanto vuelve presente el inicio –el niño que sube al techo en busca de su juguete–, los hechos que descubre desde el techo que él desconocía son leídos como condiciones necesarias que conducen hacia ese final. Tanto para contar una historia o seguirla en su lectura, afirma Ricoeur, es necesario captar una serie de acontecimientos como un todo; la configuración de la trama impone a la sucesión indefinida de acontecimientos "el sentido del punto final".

Por lo tanto, la configuración o construcción de la trama –tanto de la narración histórica como de la narración de ficción– cumple una función mediadora entre el "antes" y el "después": entre acontecimientos individuales y una historia tomada como un todo. La *mimesis II* es la operación mimética que permite al lector volver inteligible la configuración, es decir, reconocer una serie de rasgos del espacio simbólico, como la red conceptual: experiencias del campo práctico, es decir, del hombre en el mundo.

El relato que sigue es un fragmento de una historia de vida. Ana María cuenta el reencuentro fugaz de ella y su marido Mario con su hijo Rafael, que había sido secuestrado por un grupo militar:

Nos encapucharon y nos llevaron en auto. Esperamos en una sala con los ojos vendados. Después de escuchar unos gritos, nos sacaron la venda. Cuando Mario vio a su hijo, lo reprendió con rabia: "¡Qué hiciste, Rafael, en qué te metiste!" Entonces volvieron a encapuchar a Rafael y nos llevaron a Mario y a mí en auto otra vez a casa. Fue la última vez que vimos a nuestro hijo. Cuando Mario le gritó "qué hiciste" condenó a su propio hijo a la muerte. (Ana María, 74 años)

Puede inferirse en el relato de Ana María la fórmula tácita que suele usarse con frecuencia cada vez que intentamos dar cuenta de un hecho fortuito y desgraciado: "si no hubiera hecho... no habría pasado": si su marido no hubiera increpado a su hijo, éste no habría muerto. Ese razonamiento –que establece una relación causal entre la muerte del hijo y la reacción violenta de su padre– es un modo de conjeturar trayectorias y hacer equilibrio sobre los bordes

resbaladizos de lo real. Así, a diferencia del mundo cotidiano en que el individuo no sabe cuáles son las consecuencias de su acción; en el relato, todo suceso tiene un correlato posterior, tal como en el razonamiento de la superstición.

Ver el relato como una serie deshilvanada de hechos (llevan al hombre, lo encapuchan, espera, ve al hijo, le grita) es atender sólo a su carácter episódico y no a su configuración que integra los ingredientes heterogéneos (agentes, las circunstancias, fines, interacciones y resultados) en una totalidad inteligible. Es a partir de ella que podemos decir que la competencia para seguir la historia es una forma elaborada de comprensión: el hijo no muere víctima de sus captores sino de la ausencia de comprensión de su padre. Del mismo modo que la metáfora es una aproximación creada entre términos que, en principio alejados, aparecen próximos, también la puesta en intriga abre a una nueva congruencia entre factores heterogéneos y acontecimientos diversos. Esto le permite a Ricoeur establecer una analogía entre la teoría del relato y la teoría de la metáfora: ambos constituyen una operación sintética de acercamiento y productora de sentido. La función mimética de la ficción narrativa es paralela a su capacidad de redescrición metafórica de la realidad.

El concepto de trama, configuración o puesta en intriga está, entonces, indisolublemente unido al de inteligencia narrativa que cumple la función de enhebrar y componer las acciones en un orden que responde a la necesidad interna de la obra. Ese orden implica una conexión lógica entre los hechos, ya que, si el vínculo sólo es episódico, la intriga no alcanza la universalidad a la que aspira. Dicha lógica no se corresponde con la unidad cronológica sino que genera su propia temporalidad, la de la obra.

Tanto el relato histórico como el de ficción, postula Paul Ricoeur, poseen dos dimensiones: una cronológica y otra de carácter lógico y atemporal. El primero permite seguir las contingencias de una historia, su carácter episódico; el segundo remite al porqué de los hechos, en términos de Louis O. Mink (1981), a la elaboración de totalidades significantes a partir de esos acontecimientos dispersos. El relato de Ana María responde a las preguntas; ¿qué pasó después?, ¿cómo terminó?, pero también, fundamentalmente, a: ¿por qué murió?

Ambas preguntas ("¿y después?" y "¿y por qué?"), según Ricoeur, son coincidentes: expresan idéntico deseo de transgredir

los estrechos límites de la condición humana y proyectarse hacia lo universal.

Cuando la casualidad como fenómeno insólito se subsume en algún tipo de causalidad, el destino se vuelve equivalente al sentido. En términos de Ricoeur, componer la trama es hacer surgir lo inteligible de lo accidental.

Aristóteles definía el *mythos* de la tragedia mediante el conflicto que nace de la exigencia de concordancia y el reconocimiento de lo discordante –el cambio de fortuna y peripecia– que hasta el final del relato amenazan la identidad del héroe trágico. De este modo, lo contingente, lo que en la vida diaria es un mero suceso desvinculado de toda necesidad, responde a la probabilidad que rigiere el relato y hace progresar la trama.

Por lo tanto, según Ricoeur el acto de componer intrigas produce la concordancia sin anular la discordancia. De ese modo, mediante la síntesis de lo heterogéneo, la dispersión episódica –sucesión de hechos sin orden lógico– obtiene unidad. La concordancia es el principio estructurante del relato (el principio de orden que Aristóteles llamaba "la disposición de los hechos"), responsable de la síntesis de lo heterogéneo y de su unidad, lo discordante –que está subordinado a ella; "lo real", lo que se introduce en la narración a través de lo incidental, variable y contingente (cambio de fortuna, peripecias, casualidades). Por lo tanto, es el propósito de todo relato –y sobre todo el de ficción–, traducir el anhelo ancestral del hombre de "introducir una mínima trama de sentido en el desordenado curso de los acontecimientos" (Cruz Rodríguez, 1986) o sea, de reconocer la voluntad y el sentido que ordena lo que Borges llamó "el asiático desorden del mundo real". Dicho orden asume dimensión de destino que, a modo de *fatum*, orienta el entramado del texto para que el hecho pierda su carácter de contingencia y se subordine a la causalidad.

Por tal motivo, todo hecho que empuja al hombre al abismo de su existencia, que excede su comprensión, genera relato: porque es a través del relato que lo contingente de la acción humana, la imprevisibilidad del destino o la acción que se produce independientemente del agente, se resuelve en destino. Frente a la conspiración del azar, el sujeto urde la conspiración de una trama. El relato traduciría, de este modo, el intento de establecer la relación de inferencia causal que une los hechos.

a modo de premisas, con la desgracia, accidente o hecho fortuito, a modo de conclusión.

5.4.3. La mimesis III o refiguración

La configuración de la trama define el movimiento teleológicamente orientado de nuestras expectativas cuando, como lectores, seguimos una historia. Porque seguir una historia implica comprender las acciones, pensamientos y sentimientos sucesivos que están dirigidos hacia un final que, como un polo magnético, orienta el proceso. Este final, que no puede ser deducido ni predicho, ha de ser aceptable en la medida en que, si miramos hacia atrás, desde la conclusión hacia los episodios previos, debemos estar en condiciones de decir que este fin exigía tales acontecimientos y tal cadena de acciones. Es decir que los encadenamientos adquieren sentido en tanto conducen hacia ese fin que a su vez permite ser comprendido a partir de la configuración. Porque no sólo la expectativa de saber cómo concluyen los hechos es lo que nos mantiene en vilo hasta el final, sino comprender el desarrollo de la trama. Una determinada configuración colabora con la lectura del relato: el lector no solamente puede seguirlo exitosamente sino comprenderlo. Los hechos se vuelven comprensibles por ser subsumidos bajo la categoría de una estructura argumental que le es conocida porque pertenece a su acervo cultural.

La configuración se realiza a través de un proceso metafórico que redescubre esas experiencias de modo tal que modifica nuestra manera de percibir las. El arte posee la capacidad de ofrecer una reconstrucción de la realidad cargada de significaciones en un doble movimiento que une, simultáneamente –tal como lo señala también Iser–, lo posible con lo real. La referencia metafórica de la ficción que presupone, a diferencia de la denotativa, distancia y extrañamiento, invita a "ver como", es decir no como efectivamente es la realidad sino tal como se la describe metafóricamente a través de lo que Ricoeur llama "aumento icónico". La mimesis, al dotar de estructura lógica y de significado a los acontecimientos, se convierte en una especie de metáfora de la realidad a la que reactiva y confiere rasgos propios. Al igual que la pintura que realiza las formas y colores del mundo, también la metáfora nos pone

algo delante de los ojos y lo presenta en acción. Esta iconicidad permite que el lector-receptor vea simultáneamente la ficción y su propia realidad como si fuera una ficción. Puede hacerlo porque la ficción le ofrece elementos de verosimilitud, elementos que puede vincular con su realidad concreta, de ese modo lo persuade. Toda ficción posee su propia retórica de persuasión en función de la cual el receptor acepta la propuesta que le hace el mundo del texto. Es a partir de esa inmersión en la ficción que posee la posibilidad de enriquecer su visión del mundo empobrecida por la rutina cotidiana como la de habitar el mundo de otra manera. La figura icónica redescubre la realidad del lector, reorienta su obrar y padecer, en síntesis, lo refigura conduciéndolo del "ver como" hacia el "ser como" (idéntico proceso ha seguido el personaje de "Otra gente" que *ve cómo* su mundo no es tal como lo conocía y dicho descubrimiento –ver el mundo de otra manera– lo refigura: lo vuelve, sino en adulto, sí en menos niño); Es así que el lector –sujeto real– se apropia de los significados vinculados al héroe ficticio –o real– de una acción mediante la lectura. El sí mismo es *refigurado* a través de un proceso por el cual el yo se figura que es tal o cual. Es decir, se identifica con un otro que resulta real en el caso del relato histórico e irreal en el relato de ficción.

La refiguración o mimesis III es el "después" de la configuración, o sea al acto de lectura que implica también una operación de representación por parte del lector: la de representar mundo y constituir una figura para producir sentido. La lectura como actividad productora de sentido de carácter tropológico ocurre en la intersección del mundo del texto y el del lector, que refigura lo ya dado. En síntesis, la mimesis II, como tiempo de la construcción de la trama, media entre los aspectos temporales prefigurados en el campo práctico y la refiguración de nuestra experiencia temporal por ese tiempo construido: "Seguimos el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado" (Ricoeur, 1995 I: 15).

Al elaborar una fábula posible, verosímil y necesaria, según Aristóteles, el poeta elabora un modelo cognitivo cuya validez excede la realidad que él imita, en el sentido en que abstrae la estructura actancial profunda susceptible de dar lugar a las encarnaciones empíricas múltiples y variables según los contextos. Contrariamente a lo que sostenía Platón, la mimesis es una

operación cognitiva en el doble sentido en que es una puesta en acción de un conocimiento y la fuente de conocimiento. Por tal motivo, las ficciones, sostiene Iser, son una necesidad antropológica del hombre.

5.5. Identidad narrativa y memoria

"Tantas veces escribir es recordar lo que nunca existió. ¿Cómo lograré saber lo que ni siquiera sé? Así: como si lo recordara."
Clarice Lispector

Si narrar un hecho pasado, según Ricoeur, es producir por medio del lenguaje algo que pasó, es decir, volver presente lo ausente, narrar es *representar lo que no está bajo la percepción del narrador*. El narrador puede reconstruir ese "ya sido" porque recuerda, porque retiene el pasado gracias al presente que lo actualiza. Dicha re-presentación implicaría de este modo una reconstrucción del pasado –como objeto ausente– por parte de la memoria. A través de ella, el sujeto se relaciona con su tiempo pasado y lo actualiza en el presente de la narración.

Esta ecuación entre imagen (representación) y recuerdo, nos lleva a plantearnos la relación que existe entre *la imaginación y la memoria*, dado que ambas operaciones hacen presente lo ausente. Sin embargo remiten a una distinción importante: la primera se sitúa espontáneamente en la ficción; la intención de la segunda es la de ser fiel y exacta. La confusión entre lo real y lo irreal, su "propensión a alucinar", hacen que la mímesis de la imaginación siempre esté bajo sospecha, no así la de la memoria, cuyos errores pueden justificarse por la distancia temporal del recuerdo: precisamente se equivoca porque aspira a la representación verdadera y exacta. Así lo señala este narrador:

Yo recuerdo haber estado sentado en la pierna de mi abuelo que me hablaba y me sonreía y yo estaba feliz. Pero mi tía dice que no es cierto porque mi abuelo falleció antes de ese momento. Yo sé que esa situación la viví. Si fue real o no, no lo sé, pero yo te soy sincero: para mí es como si fuera real. (Guillermo, 37 años)

Sin embargo, en las autobiografías se crea la modalidad contradictoria entre el creer y el no creer que acordamos al discurso de ficción, como también la imposibilidad de construir una verdad a pesar de que una persona no se mienta a sí misma. Porque el relato autobiográfico, si bien pretende recuperar el pasado gracias a la perspectiva que concede la memoria, no evoca más que una figura imaginada de sí mismo: el sujeto que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en el pasado. El sujeto no es inmutable ni reposa sobre el término de lo idéntico, esto es sobre la creencia en esencias inmutables y originales, sino es un sujeto siempre atravesado por otro, mediado por símbolos, lenguajes y relatos, y constituido por el tiempo.

¿Quién es el yo que realiza la acción que yo mismo describo?, ¿quién es su agente, quién su autor? y ¿qué garantiza la permanencia del nombre propio? La respuesta que da Paul Ricoeur a estas preguntas puede ser considerada uno de los postulados más importantes de *Tiempo y narración*: "Responder a la pregunta '¿quién?', como lo había hecho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que *una identidad narrativa*" (Ricoeur, 1995 III: 997). El sujeto, en tanto se sostiene por una memoria que se constituye como un modelado continuo que selecciona, recuerda, olvida, aparece como relato.

De este modo, según Ricoeur, la identidad narrativa sería aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa y que se funda en la idea de un sujeto reflexivo y dialógico. La experiencia temporal como experiencia individual puede ser compartida y comunicada en tanto significación de experiencia vivida, porque sólo es comunicable como relato. El relato hace posible que la experiencia individual se convierta en pública, que es el carácter inherente a toda narración, ya que es condición del relato que alguien lea y pueda a su vez producir otro relato, o sea hacer que ese relato vuelva a comenzar. Es público en tanto se reconoce como constitutivo del relato el hecho de que sea un acto comunicacional que presupone la intersubjetividad.

Sin la capacidad de contar historias sobre nosotros mismos no existiría la identidad. Así lo demuestra la patología neurológica dynarrativia –lesión de la capacidad de relatar o comprender historias– que, en tanto produce una disminución de la memoria, disgrega

radicalmente el sentido de identidad. Los pacientes que padecen tal patología pierden el sentido de sí mismos y el sentido del otro.⁴

En síntesis, si la trama narrativa –como mediadora entre el tiempo y la experiencia humana– permite esclarecer la experiencia temporal, es la narración la que otorga identidad al sujeto. La construcción de la identidad es también una refiguración constante de las acciones de su vida: en diferentes momentos. En función de nuestro horizonte de mundo o del que nos escucha, configuramos narrativamente nuestros hechos de vida de manera diversa. El sujeto determinará la selección y el orden de los hechos en función de la versión del pasado que quiera hacer prevalecer, porque en ese desdoblamiento del sujeto –un yo que se cuenta como otro– aparece un yo y un punto de vista o perspectiva desde la cual se enuncia el yo: ya que no se puede pensar un yo si no se construye una perspectiva de ese yo. Veamos un fragmento de la autobiografía de R. Walsh:

Mi vocación se despertó tempranamente: a los ocho años decidí ser aviador. Por una de esas confusiones, el que la cumplió fue mi hermano. Supongo que a partir de ahí me quedé sin vocación y tuve muchos oficios. El más espectacular: limpiador de ventanas, el más humillante: lavacopas; el más burgués: comerciante de antigüedades; el más secreto: criptógrafo en Cuba. (Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996: 11)

El sujeto lector y escritor de su propia vida construye su identidad a través de una *refiguración* constante de su historia de vida, que se vuelve un tejido de historias narradas verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo (bien lo sabía Goethe cuando tituló sus memorias: *Dichtung und Wahrheit* –Poesía y verdad–).

El autor de una autobiografía es un sujeto que se toma a sí mismo como objeto y, al igual que en un espejo, se contempla. La imagen de uno mismo siempre es fascinante si bien, de algún modo, siniestra. Así lo demuestra el mito de Narciso que, maravillado ante su imagen, muere doblado sobre sí mismo. También en las mitologías, relatos folklóricos o cuentos fantásticos, la presencia del doble

4. Cf. Bruner, 2002: 123.

o el Doppelgänger es peligrosa. Sin embargo, más allá de las prohibiciones míticas, el sujeto insistió en mirarse y descubrirse. Es este el propósito que persigue el escritor de sí mismo, aun cuando sabe que acercarse al sentido y destino de ese sujeto que, inscripto en la vida se transcribe en la letra, es siempre imposible.

Pero ese espejo en el que se contempla no se limita a duplicar la escena sino a recrearla en una nueva dimensión: el espacio objetivo es siempre un espacio mental. Recordar implica añadir algo a la experiencia recordada; el sentido del pasado se vuelve significativo en función de su comprensión en el presente. Poco importa entonces la estricta verdad de los hechos: lo que se ofrece es la verdad del hombre. O sea, un tipo de saber sobre sí mismo que implica, en última instancia, un saber sobre el mundo.

5.5.1. Otros relatos del yo: el testimonio y la narración de vida

La narración de vida es un género testimonial y, posee con el testimonio varios rasgos en común. Según John Beverly (1987), "el testimonio es una narración contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez protagonista o el testigo de su propio relato cuya unidad narrativa suele ser una vida o una vivencia particularmente significativa". Del mismo modo, también el narrador de una narración de vida puede referir su vida como también una ajena (la historia de vida de un familiar, la de un tío singular en la familia, la historia ciertamente singular de una madre o un abuelo, etc.) de la que es testigo (tanto del hecho como del relato) y lo compromete afectivamente. La narración de vida, al igual que el testimonio, puede centrarse en una vida completa como también sólo en hechos aislados y significativos de la vida del protagonista. A ambos los emparenta también el modo de producción. Tanto el testimonio como la narración de vida involucran la grabación y transcripción de la entrevista por un interlocutor "letrado" (etnógrafo, escritor profesional, etc.) el que, en nombre de una institución, legitima la circulación del relato.

En ambos casos también se transcribe la narración de un hecho verdadero o una verdadera historia y ambos se fundan sobre la base de una convención o pacto implícito con el lector, que implica su voluntaria aceptación de la verdad del relato que no permite la

sospecha. Al introducir el discurso del testigo que cuenta lo que ha visto y requiere ser creído, se sustituye la noción de semejanza por la de credibilidad. Por tal motivo, preservar los rasgos de la oralidad en el testimonio, contribuye a ese efecto de realidad. En ambos casos, tanto en el testimonio como en la narración de vida, el narrador en calidad de testigo expresa estar afectado por los acontecimientos, a través del relato, convierte al oyente en testigo de segundo orden al que ubica a su vez también bajo dicho efecto.

El testimonio se caracteriza fundamentalmente por la denuncia de un hecho, según Beverly, por lo general en relación con excesos de poder, marginación o silencio oficial. Y si originariamente la palabra testimonio viene del griego "mártir", es decir aquel que da fe de algo, eso supone que el que da testimonio ha vivido o presenciado un determinado hecho. El testimonio-mártir cumple una función ejemplarizante en una determinada comunidad.

La narración de vida, en cambio, no surge de la urgencia o necesidad de comunicar una vivencia vinculada a hechos de represión, pobreza, explotación, marginación, crimen o lucha. Sin embargo, no es la elección de los temas o tópicos lo que distingue al testimonio de las narraciones de vida, sino la postura del sujeto narrador frente a ellos. Si el testimonio implica, según Beverly, un reto, explícito o implícito, al statu quo de una sociedad dada, la narración de vida se centra en la vivencia de un sujeto singular e individual. Si el testimonio siempre delata la necesidad de un cambio social estructural y construye un espacio de complicidad con el lector, la narración de vida, al igual que la autobiografía, se sostiene en una postura individualista que proclama el triunfo personal. Porque, al igual que la autobiografía y a diferencia del testimonio, es una forma narrativa que "depende de un sujeto narrador coherente, dueño de sí mismo que se apropia de la literatura para manifestar la singularidad de su experiencia". De esta forma, señala Beverly, en el momento en el que el testimonio se afirma como identidad propia distinta de la clase o grupo social, se convierte en autobiografía.

Una de las diferencias mayores entre el testimonio y la autobiografía, sobre todo la confesional, es que, mientras la autobiografía es un discurso de la vida íntima, o interior, el testimonio es un discurso acerca de la vida pública o acerca del yo en la esfera pública. Esta misma diferencia es la que quizás acercó al testimonio a lo que se ha llamado autobiografía despersonalizada.

Capítulo 6. La escritura de narración ficcional

Dije una vez que escribir es una maldición. No me acuerdo exactamente por qué lo dije, y con sinceridad. Hoy repito: es una maldición, pero una maldición que salva. No me estoy refiriendo a escribir para los diarios. Sino escribir aquello que eventualmente se pueda transformar en un cuento o en una novela.

Es una maldición porque obliga y arrastra como un vicio penoso del cual es casi imposible librarse pues nada lo sustituye. Y es una salvación. Salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba. Escribir es buscar entender, es buscar reproducir lo irreproducible, y sentir hasta las últimas consecuencias el sentimiento que permanecería apenas vago y sofocante.

(Clarice Lispector)⁵

6.1. El comienzo

¿Cómo se enciende la historia? Casi siempre con imágenes, a veces provocada por alguna frase. Un hombre en una estación ferroviaria que llora al irse el tren; eso ya te pone en guardia

5. Clarice Lispector: "A explicação que não explica", en *A descoberta do mundo*. Revisão de Sonia Regina Cardoso, Astrogildo Esteves Filho e Ademilsson Courtinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Traducción tomada de *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp. 249-260. Traducción de Teresa Arijón.