



Teoría y análisis de los textos literarios.

Conferencia de Paula Labeur. 17-03-07

Desarrollada durante el módulo "Teoría de la narración". Cuarta cohorte.

¿Qué leemos cuando leemos ficción?
¿Cómo una historia se transforma en relato? Esas son las dos preguntas alrededor de las cuales trabajaremos en este encuentro. Recorreremos para eso, algunos conceptos de narratología, la disciplina que intenta definir y clasificar los componentes de la narración y analizar cómo produce sus efectos una narración concreta. Esto es pensar qué efectos de sentido produce un texto narrativo literario, qué leen los lectores en él, cómo construyen interpretaciones a partir de procedimientos que el texto utiliza.

Para empezar a pensar en estas cuestiones, propongo una analogía: la tapa del *Macanudo número 3* de Liniers¹. Vemos bordados al gato Fellini, el título del libro, el nombre del autor, la editorial y algunos puntos cruz sueltos. Pero cuando abrimos el libro, en la parte de atrás de la tapa, vemos todos los hilos cruzados y superpuestos, los nuditos, los hilos sueltos que quedan al terminar de bordar del lado de atrás. En la última página, vemos además, la cajita llena de hilo de colores que permitieron hacer el bordado de la tapa. La propuesta de este encuentro es mirar esa "parte de atrás": reconocer y analizar los procedimientos, los hilos que se cruzan, para provocar esos efectos que los textos nos producen (diferentes, seguramente, según quién sea el lector que lee), pensar el texto "al revés": cómo produce efectos de sentido o qué

pensamos que hizo que pensáramos determinados sentidos para un texto y pensar también qué hizo que algún lector pensara determinada interpretación para un texto. Vemos a Fellini y todo lo que vemos en la tapa porque alguien bordó con esmero y cruzó hilos e hizo nudos que se ven solamente desde el lado de atrás.

¿Qué leemos cuando leemos ficción?

He aquí tres escenas.

Escena uno

Thomas Pavel en *Mundos de ficción*² dice que Mircea Eliade cuenta:

Un folklorista rumano encuentra en Maramuresh una balada desconocida hasta entonces; la balada cuenta la historia de un joven novio hechizado por un hada silvestre celosa que, pocos días antes de la boda del joven, lo arroja por un precipicio; al día siguiente un grupo de pastores encuentra el cuerpo y lo trae de vuelta a la aldea, donde los espera la novia que luego canta un hermoso lamento de muerte. Cuando el investigador pregunta por la fecha del acontecimiento, le contestan que sucedió hace mucho tiempo. Al indagar un poco más, el investigador averigua que los acontecimientos sucedieron apenas cuarenta años atrás y que la novia aún vive. La visita y escucha su

¹ Liniers, *Macanudo número 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2006.

² Thomas Pavel, *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Avila, 1995.

versión de la historia: víctima de un trivial accidente, el novio cayó por un barranco pero no murió en el lugar; algunos vecinos escucharon sus llamados de auxilio y lo trasladaron a la aldea, donde murió poco después. Cuando el folklorista retorna a la aldea y señala que no hubo ninguna hada celosa involucrada en el asunto, le dicen que la anciana seguramente lo ha olvidado y que su gran pesar debió hacerla perder la cabeza. Para los aldeanos, el mito es la verdad y la historia auténtica de los acontecimientos es una mentira. Eliade añade, no sin ironía, "y en efecto, ¿no resultaba el mito más verdadero que la historia al darle una resonancia más honda y rica por revelar un destino trágico?"

Escena dos

Año 1997. Pruebas de evaluación de la calidad educativa del Ministerio de Educación. Uno de los ítem de la prueba de Lengua para los 5 y 6° años de la escuela media incluía el cuento "El escuerzo" de Leopoldo Lugones. En este cuento, un narrador adulto cuenta que cuando era niño, durante una de sus vacaciones en el campo, había matado, jugando, a un escuerzo. Enterada la anciana que lo cuidaba, se asustó muchísimo y lo obligó a mostrarle dónde estaba el escuerzo muerto: juntos, lo buscan, lo hallan, lo queman. La vieja explica al niño que si se mata a un escuerzo y no se lo quema, el escuerzo vuelve y se venga. Tanto el niño como su entorno, reciben el consejo con risas y miradas desconfiadas. La vieja cuenta, entonces, un sucedido. Afirma que le ocurrió al hijo de su amiga Antonia. Este joven, como el niño, había matado a un escuerzo. Le dice su

madre: "– Has de saber que el escuerzo no perdona jamás al que lo ofende. Si no lo queman, resucita, sigue el rastro de su matador y no descansa hasta que puede hacer con él otro tanto." Cuando su madre lo busca para quemarlo, no lo encuentran. Esa misma noche y a pesar de todas las precauciones que toma la madre, un sapo entra a la habitación donde duerme el joven, se sube a la tapa de la cama, se hincha y para cuando se va y Antonia abre la tapa, el hijo está muerto congelado.

El cuento abre a unas preguntas: este narrador que cuenta el cuento ¿lo cuenta porque tuvo la fortuna de sobrevivir por haber quemado al escuerzo gracias al saber de su vieja niñera? ¿El hijo de Antonia murió porque el escuerzo tiene el poder de vengarse? ¿O simplemente el escuerzo es un escuerzo y no tiene poderes y la muerte del hijo de Antonia no tiene nada que ver con haber matado a un escuerzo?

Lo que se les pedía en la prueba a los chicos era que resumieran el cuento de Lugones en más o menos diez renglones. Uno no utilizó los diez renglones porque le bastaron menos para expresar su indignación diciendo, en mayúsculas: LOS SAPOS NO RESUCITAN. EL ÚNICO QUE RESUCITA ES JESUCRISTO.

Escena tres

Hace varios años mi amiga Marina fue al consultorio de una ginecóloga por primera vez. La acompañaba su novio. En la sala de espera –era una tensa espera– ocurrió un suceso que les resultó incómodo en ese momento. Algunos años después, ya sin ese novio y sin ese problema, recuperó esa escena en un guión que tuvo que escribir en un taller. Inventó toda una situación realista que ocurría en la sala de espera de una médica ginecóloga con una joven pare-

ja que se acercaba a una consulta e incluyó ahí su propia experiencia.

(Ana le da un beso al chico. Él vuelve a su lugar y se sienta sin levantar la vista del piso. La señora de lentes, que no perdió detalle de la escena, mira al chico, pero éste no la mira. El chico saca de su bolsillo una bolsita de confites. Trata de abrirla con los dientes y los confites saltan por todas partes. Uno le pega en la frente a la embarazada que se despierta sobresaltada. Otros van a parar a la falda de la señora de 50, justo en el hueco que forman la unión de sus piernas con el pubis. El chico se disculpa y se acerca a la señora para librarla de los confites, pero cuando ve dónde fueron a parar, se ruboriza. La señora le hace un gesto de "yo me ocupo". El chico empieza a juntar los confites que se desparramaron por el piso. La secretaria se ríe. El chico se sienta y come los confites que le quedaron mecánicamente. Se abre la puerta del consultorio y aparece la doctora. Dirigiéndose al chico)

El profesor de guión devolvió el guión con múltiples felicitaciones y una solicitud de reescritura: le pedía a mi amiga Marina que sacara esa escena de los confites que era la única efectivamente vivida porque resultaba totalmente irreal, porque esas cosas en la vida no pasan.

Me parece que estas tres escenas pueden permitirnos pensar acerca de los límites lábiles y convencionales de lo que leemos como ficción.

Leemos como ficción lo que sabemos que es ficción, lo que sabemos que tenemos que leer como ficción.

Pero cómo sabemos que es ficción y que debemos leerla así es una construcción

cultural que se mueve en esos límites amplios, lábiles, contaminados. Hay una serie de marcas que nos indican, marcas que tenemos que aprender y aprendemos porque las construimos y compartimos culturalmente.

Esas marcas separan la ficción de lo sagrado, de las creencias – a las que consideramos verdaderas³ y separan también lo que efectivamente sucedió de lo que no sucedió necesariamente y a lo que no le pedimos "verdad" según criterios que le pedimos a otros textos.

La misma situación de este encuentro nos da indicaciones de cómo leer: estas tres escenas son supuestamente "verdaderas" y no ficcionales porque yo digo que lo son. ¿Y si las inventé? ¿Es verdad que Eliade escribió eso que dije que escribió? ¿Es verdad que un alumno escribió eso que dije que escribió? (Cuando le conté esa misma prueba a una amiga me preguntó: ¿qué es verdad de todo eso?) Cuando llamé a mi amiga Marina para que me ayudara a recordar la escena de los confites, no se acordaba para nada. Buscó el guión y me lo dio para leer porque no se acordaba de qué parte era la "real" y cuál la inventada (e incluso está hoy de acuerdo con su profesor de guión). Y más...¿tengo una amiga que se llama Marina?

Pero no leemos estos textos de las escenas como ficción, los leemos como discursos que hablan de la realidad. Y leemos como ficción lo que sabemos que tenemos que leer como ficción, establecemos con ellos un pacto: el pacto ficcional.

Porque establece este pacto, el lector acepta dejar en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en el que se encuentra antes de entrar en el tex-

³ Obviamente no todos creemos en lo mismo, pero sea lo que sea aquello en lo que creamos, lo consideramos verdad más allá de que no consideremos verdadero lo que piensan otros, que creen otras cosas.

to, admite suspender la incredulidad y aceptar como juicios auténticos lo que se le cuenta. Se trate de una obra realista, como la que escribía mi amiga Marina, se trate de una obra no mimética como algún viaje a Ganimedes o al interior de una ballena...Así, la obra -al mismo tiempo que se refiere a él- crea un campo interno de referencia que es un conjunto interrelacionado de personajes, hechos, situaciones, ideas, diálogos...que constituyen un mundo homogéneo con coherencia propia cuya verdad está fuera de discusión.

El alumno que se enoja con Lugones y lee el texto como una mentira, como una tomadura de pelo a lo que él sabe del mundo, no entra evidentemente en ese pacto. Tampoco entra en ese pacto la anciana que no cree en las hadas malignas porque vivió la historia. Y al profesor de guión le parece que no podemos pensar como ficcional un hecho que evidentemente no puede haber sucedido: esto desarmaría la idea de mundo *real* que estaba creando el guión mostrando un hecho que de ninguna manera pasa en el mundo real....

Tenemos entonces que manejar una serie de claves que nos permitan entender que esto que vamos a leer o escuchar ahora es ficción y no otra cosa. O al revés.

Cuidado con los bongos

Pensemos en "El bongo" (en *¡Qué animales!* de Ema Wolf⁴)¿De qué tipo de texto se trata?¿Qué nos propone? ¿Cómo lo leemos?

Hay toda una serie de marcas extratextuales (las del autor explícito) que indican cómo tenemos que leer. El libro se abre con una presentación de la autora que cuenta acerca de su interés por los animales raros o por una manera rara de mirarlos. Refiere a documentales de la televisión

y a la ayuda de zoólogos que aclararon sus dudas. Parece entonces que vamos a leer un texto que no es ficción, que nos explica e informa acerca de animales que podemos encontrar en nuestro mundo. Pero, en la contratapa, hay otras indicaciones acerca de tener cuidado y de ciertas consideraciones acerca del profesor Zeque, personaje que atraviesa todo el libro y que según la contratapa "Si alguien merece estar en una jaula, es el profesor Zeque."

En "El bongo" también aparecen descripciones del animal, cómo es, dónde vive, qué características tiene cruzadas con lo que los pigmeos nativos del Congo y otras tribus piensan de los bongos y sus poderes mágicos. Sobre el final dice el texto:

"De todos modos, según el profesor Zeque, es arriesgado decir que los bongos son pocos. A lo mejor hay muchos, solo que no los vemos. A lo mejor ya se han extendido por todas partes y estamos rodeados de bongos que disimulan.

¡Quién pude jurar que su propio perro no sea un bongo disfrazado!

También es probable que estas historias fantásticas las hayan inventado y echado a correr los mismos bongos. Un poco para evitar que los cacen, pero sobre todo porque-como dijimos, son terriblemente tímidos. Odian la publicidad, las fotos, los reportajes, las cámaras de televisión y esas cosas."

Podemos leer allí un juego fantástico o un juego humorístico, algo que no habla de la "realidad" en un texto que sí habla de ella, al hablar de los bongos. Y el texto apuesta a que su lector lea como discurso acerca de la realidad aquello que lo es (las características del bongo y las creencias acerca de sus poderes para los nativos) y

⁴ Ema Wolf, *¡Qué animales!*, Buenos Aires, Sudameri-

como ficción aquello que no lo es. Porque el texto no “miente” cuando inventa estos bongos en todas partes⁵, sino que espera que lo leamos como ficción, como invención del autor.

El autor y la ficción

Desde el autor, podemos empezar a pensar las características del pacto de ficción que establecemos con algunos textos.

El autor real es el autor del texto. Y es una instancia compleja. Incluso puede no darse a conocer como en el caso de algunos autores anónimos o el de aquellos que se esconden detrás de un seudónimo (autores casi bongos, podríamos decir). Este autor produce una obra que da a leer a un lector real, histórico. De la lectura del texto, los lectores suelen deducir una imagen del autor. Estas construcciones son variables y sujetas a una interpretación ideológica.

Un recorrido por las distintas lecturas que se hicieron de *Frankenstein* puede dar cuenta de las modificaciones que se producen alrededor de esta imagen.

“La novela apareció en tres volúmenes y sin el nombre de su autora, en una edición bastante barata. Se vendió muy bien, aunque la crítica no fue benevolente con un libro que consideraban escandaloso, de abyecta ideología u obra de un “hombre loco” (a nadie se le pasaba siquiera por la imaginación que podía ser obra de una mujer, menos aún de una joven de veinte años). Las cosas mejoraron cuando el mismísimo Walter Scott – uno de los nombres con mayor prestigio literario del momento– alabó Frankenstein /.../convencido en todo

momento de que era obra del propio Percy Shelley”⁶

Una interesante situación se estableció alrededor de un texto de –supuestamente– Julio Cortázar: “El dado egocéntrico”. Publicado en una plaqueta (*El lagrimal trifurca*) de Rosario, fue reproducido, entre otros por *El escarabajo de oro*, revista dirigida por Abelardo Castillo. Jaime Poniachik, el verdadero autor, aclaró a los editores de *El lagrimal...* la autoría en un llamado telefónico (“Eso no es de Cortázar. Lo escribí yo. Creí que iban a darse cuenta. Se dieron cuenta, ¿no?” No, fue la respuesta) Cortázar escribió una extensa carta en *Cuadernos hispanoamericanos* declarando, por su parte, que el cuento no era suyo:

“Se sabe que en su vejez le pidieron a Matisse que identificara un cuadro sobre el cual había duda, y que luego de mucho mirarlo les dijo a los expertos que era tan incapaz de reconocerlo como de negarlo. Yo también estoy viejo, pero si algo sé es que en un texto mío jamás ha figurado ni figurará la interjección “zácate” que me parece obscena y centroamericana.”⁷

¿Habría sido publicado si el autor hubiera sido desde siempre, Poniachik? ¿Hubiera sido leído igual? ¿Qué se habría dicho de él?

Los lectores y la ficción

Del otro lado está el lector. El lector real. Nosotros. El texto, dice Eco, se plantea la existencia de ese lector, deja blancos en el texto para que el lector complete y da pautas de cómo rellenar espacios en blanco. Claro que los lectores somos quie-

⁶ En Roberto Cueto (comp) *Frankenstein. Otros relatos inéditos sobre el mito de Mary Shelley*, Madrid, Letra Celeste, 2000.

⁷ Elvio Gandolfo, “Polvo de estrellas. Hoy: el caso del dado egocéntrico”, en *El Péndulo*, número 12, tercera época, 1986

cana, 1996. Ilustraciones de Carlos Nine.

⁵ ¡Aún en nuestros perros!

nes somos y rellenamos como nos parece, queremos y podemos. Aunque haya lecturas más canónicas que nos dicen –desde afuera del texto- cómo llenar. El lector que respondió que los sapos no resucitan y que el único que resucita es Jesucristo, evidentemente no rellenó el texto como Lugones esperaba ni como esperaban los evaluadores del plan porque él sí que no iba a tragarse ningún sapo. La anciana de Maramuresh que dice al antropólogo que la historia que cuenta la balada son, si no mentira, exageraciones y embellecimientos de la realidad mucho menos heroica, tampoco rellena la balada como se espera.

Podemos pensar en un lector real en el que un autor piensa cuando leemos *Historias a Fernández*.⁸ Sabemos que este “lector” tiende a dormirse; el autor entonces pensará montones de cosas para evitarlo. (Al contrario de muchos cuentos para chicos, cuentos que se cuentan en la cama y antes de dormir o para dormir, Fernández no tiene que dormirse. ¡Hay ahí un primer problema! Quizás por eso, la narradora no recurre a un arsenal de cuentos ya conocidos e inventa sus propias historias.)

Pero a su vez, ¿quién es Fernández? La autora prueba a ese lector del que no sabe tantas cosas (aunque sí sepa otras). Puede atraparlo con el suspenso, con la caza, con la gula; se equivoca con los tiempos, con los temas –el pobre Fernández vomita con los patinazos del hombrecillo de ojos oblicuos en los sótanos la morgue de París (pág. 24/25). Así como el texto no define nunca al “lector” (aunque se den varias características que llevan a pensar que es un gato, el texto nunca dice la palabra “gato”), un autor difícilmente podrá definir justo a su lector e indicarle una lectura úni-

ca de su texto. Como la narradora nunca sabe qué piensa Fernández de lo que le contó –salvo que logró que no se durmiera y que de asquerosidades mejor no hablar- el autor de un texto tampoco puede definir la lectura de su obra en un sentido único. Allá se va Fernández nuevamente a las alturas sin que la narradora sepa nada de lo que piensa de sus tres historias.⁹

Para poder leer las historias como ficción hay que saber cosas. Cosas que se aprenden leyendo ficción. De enseñarle esas convenciones a Fernández se ocupa la narradora en cada una de las historias: se detiene en los principios y reflexiona sobre ellos. Así como para empezar un juego que implica una situación ficcional, los chicos dicen : *dale que...o a re que...* los cuentos tienen modos de empezar que nos indican que estamos frente a un cuento: *Hace mucho tiempo, en un palacio de la Ucrania meridional*, dice la primera historia, la segunda empieza las dos veces por el personaje: *Un siniestro hombrecillo de ojos oblicuos...*, *Una joven bella y limpita*, la situación temporal del relato (*Por el año mil setecientos, los europeos...*)y los necesarios datos enciclopédicos para indicar al lector dónde está. Esas marcas también nos ubican en los géneros más convencionalizados del cuento: el cuento maravilloso, el cuento de misterio, de amor, de aventuras...

Esas convenciones son tan fuertes y las conocemos tan bien, nos parecen tan “naturales” que podemos leer como ficción muchos otros textos que juegan a romperlas (y al traicionarlas y transgredirlas las hacen aún más fuertes y evidentes). Los lectores no dudan de que van a leer ficción cuando empiezan leyendo:

Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Ítalo Calvino, Si

⁸ Ema Wolf, *Historias a Fernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994. Los números de página que se indican de aquí en adelante corresponden a esta edición.

una noche de invierno un viajero.

(en *Si una noche de invierno un viajero* de Ítalo Calvino)

"En los cuentos de hadas, las brujas llevan siempre unos sombreros negros ridículos y capas negras y van montadas en el palo de una escoba. Pero este no es un cuento de hadas. Este trata de BRUJAS DE VERDAD."
(en *Las brujas* de Roal Dahl)

Puto el que lee esto

Nunca encontré una frase mejor para comenzar un relato. Nunca, lo juro por mi madre que se caiga muerta. Y no la escribió Joyce, ni Faulkner, ni Jean-Paul Sartre, ni Tennessee Williams, ni el pelotudo de Góngora. Lo leí en un baño público en una estación de servicio de la ruta. Eso es literatura. Eso es desafiar al lector y comprometerlo." (en "Puto el que lee esto" de Roberto Fontanarrosa)

Claro que aunque entremos en este pacto y lo establezcamos, aunque nos digamos "esto es un cuento y no está pasando de verdad", sin embargo a veces no podemos seguir leyendo porque las lágrimas nos nublan la vista. O nos duele el estómago. Otras, tenemos que dejar la luz encendida un rato después de haber dejado el libro, por las dudas (suele coincidir con ruidos sospechosos que nadie más escucha o con un enérgico cerrar de todas las puertas de los placares). Otras veces nos ponemos francamente contentos y nos reímos solos, o peor aún, sacudimos a nuestros eventuales acompañantes de colectivos con nuestras risas o peor peor aún, intentando vanamente acallarlas, despertamos a quienes ya habían logrado conciliar el sueño. Y no faltan los lectores que afirman que no

⁹ Tomado de Cecilia Bajour, "La vida o el sueño" *Ima-*

avanzan más de tantas hojas por día porque no quieren que se termine la historia. Esta otra cara del pacto de ficción es un "yo de ficción": una manera de participar de acontecimientos ficticios experimentando los sentimientos apropiados. "Fingimos habitar los mundos de ficción- señala Thomas Pavel- así como fingimos tener diferentes destinos cuando soñamos despiertos, fantaseamos, o en diversos tipos de terapia."¹⁰

Una instancia del texto y dos salvedades

Dentro del texto, quien cuenta la historia es el narrador. No es el autor real, sino una instancia dentro del relato. El narrador tiene dos funciones: la destinación (organizar la estructura narrativa) y la verbalización (contar). La primera es inalienable; la segunda, no: el narrador es siempre quien organiza el relato, pero en algunos, no lo "vemos" ya que decide dar la voz a los personajes, contar a través de la voz de los personajes. Sin embargo mantiene su función de organizar el relato.

En un cuento como "El rapto" de Ricardo Mariño¹¹ leemos las voces de los distintos personajes en los distintos "capítulos": el canario cuenta en el uno, la dueña de la canaria fugitiva en el dos y el cuervo mafioso en el tres y el cuatro. Quien da la voz a esos personajes es el narrador, quien dispone además el orden en que aparecen y qué dicen.¹²

Entonces, en el pacto ficcional, el lector acepta otra convención: que la voz que narra el texto no es la voz del autor. No es

ginaria, nº 33 (www.imaginaria.com.ar)

¹⁰ Thomas Pavel, obra citada.

¹¹ En Ricardo Mariño, *El héroe y otros cuentos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

¹² Alguien podría decir: quien hace todo eso es el autor, Mariño. Y a nadie le cabría ninguna duda. Pero eso ocurre FUERA del texto. Dentro del texto como construcción autónoma quien tiene a su cargo esas decisiones es el narrador, instancia del texto que no existe fuera de él.

el autor quien habla sino que la fuente del lenguaje es ficticia. Esa fuente ficticia, el narrador, es quien gobierna la existencia de mundos narrativos ficcionales. Esos mundos adquieren la categoría de “realidades” sobre las que no cabe dudar.

El narrador aparece por lo general en primera o tercera persona, aunque de vez en cuando nos encontramos con narradores que utilizan la segunda persona. Es el caso de la novela de Calvino que mencionamos recién, en la que parece que el narrador interpelara directamente al lector (por lo menos al principio¹³) produciendo un curioso e incómodo efecto de conocimiento y cercanía. Otros narradores en segunda persona le hablan al personaje:

“En tu recuerdo es más fuerte o cercano el sonido del mar, el Caribe se mueve en la oscuridad, es algo vivo, /.../En tu recuerdo, los uniformes blanquean cada noche a lo largo de la ruta costanera todavía de pedregullo.” (“Con tinta sangre” de Juan Sasturain¹⁴)

Aquí habría que plantearse dos salvedades. La primera: cuando el narrador está en primera persona –y es por lo tanto, un narrador personaje –tiene que ganarse la autoridad autenticadora que el narrador impersonal tiene dada por convención ya que si bien como narrador presenta un mundo del que no se duda, como personaje puede muy bien mentir.

En *Historias a Fernández* podemos ver las diferencias entre esos dos narradores: en el relato-marco donde se cuentan las desventuras de Fernández y la decisión de la narradora de mantenerlo despierto contándole historias durante tres horas, la instancia de narración está en primera per-

sona. En cada una de las historias que ese personaje cuenta –las historias enmarcadas– el narrador está en tercera persona (y no es ese personaje del relato-marco; es una instancia de cada una de las historias enmarcadas) y establece con autoridad un mundo ficcional diferente en cada una de las historias.

Pero además, en cada una de esos relatos enmarcados se cuele la narradora del marco con sus intervenciones súbitas que buscan evitar que el sueño se apodere de Fernández al tiempo que reflexiona sobre cada uno de los relatos que va creando.

Segunda salvedad: algunos textos juegan con esta convención del poder autenticador del narrador y establecen violaciones a este principio. Hay narradores que afirman que no saben lo que cuentan. La narradora del relato marco de *Historias a Fernández* afirma muy tranquilamente no tener la menor idea de qué paso con el ratón que finalmente permite que los corazones confundidos se encuentren, por ejemplo. (p. 34)

Alguien que anda por ahí

A veces los relatos tienen un receptor primero, anterior al lector: ese receptor es el narratario. Fernández es el narratario de *Historias a Fernández*, es el receptor primero de las historias que se cuentan para que no se duerma.

Este modelo de narración es muy antiguo, podemos pensar en *Las mil y una noches*. Es el califa el narratario de todas las historias que cuenta Sherezada para prolongar su propia vida. Esos relatos (relatos enmarcados) tienen distintas funciones: detener el relato-marco, dar explicaciones que lo ayuden a avanzar, reforzar la historia del relato principal con una historia análoga...e incluso crear la ilusión de puesta en abismo cuando el relato enmarcado

¹³ Después nos damos cuenta de que le habla a un personaje, el Lector.

¹⁴ En *La mujer ducha*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

cuenta la mismísima historia que cuenta el relato-marco.

En *Historias a Fernández* hay cinco relatos enmarcados: "La gran duquesa y la papa" (pag. 14), "Corazones confundidos" (p. 24), un relato que se corta abruptamente, "Corazones confundidos" (p.26) y "Aventuras en los mares del mundo o El fantástico animal australiano" (p.38). Mientras cuenta "Corazones confundidos" (en su segunda versión) la narradora de la historia marco introduce otro relato enmarcado (del que "Corazones confundidos" es el marco): la historia de Lita, la hija del tintorero (p.31) del que después se aclara que es "una historia real de yapa". Podemos ver ahí un juego complicado de realidad-ficción: en el "corazón" de la ficción, la narradora afirma colocar una historia "real" que además retoma un problema central de la ficción realista: ¿cuándo parece más "real" una historia? ¿cuándo menciona aspectos que se relacionan con el color local o cuando los ignora, como hizo Lita, que no avisó que ella es japonesa ya que da por sentado que lo es?

Podemos pensar qué función cumplen estos marcos y estos niveles narrativos: enmarcar la historia parece volver más "real" el marco y puede jugarse con esa cuestión al saltar de un nivel al otro sin avisar como hace permanentemente la narradora del marco.

Personajes que hablan

¿Qué puede pasar cuando el narrador le da la voz a los personajes? En "El rapto" de Ricardo Mariño vemos que podemos reconstruir una historia única, aunque esta sea contada por distintos personajes. Cada uno da su versión de lo ocurrido, pero todos coinciden en lo que pasó. Pero hay otros textos en los que el narrador no autentifica ninguna versión. Esto hace que de ninguna

manera podamos reconstruir ese "qué pasó" en la historia. Eso es lo que sucede en "En el bosque" de Ryonosuke Akutagawa y *Voces en el parque* de Anthony Browne, un libro álbum que se organiza según cuatro "voces": el narrador solo aclara de qué voz se trata numerándolas: primera voz, segunda, tercera y cuarta. Cada una de las voces -la de una mujer adinerada, la de un desocupado, la del hijo de la mujer adinerada y la de Mancha, la hija del desocupado- cuentan lo que sucedió según cada uno de ellos en el parque, una vez (aunque esto es difícil de afirmar) que los cuatro se encontraron allí casualmente: cada relato se extiende desde que salieron de sus casas hasta que volvieron a ellas. Las ilustraciones funcionan como otra voz en el relato; no siempre acompañan lo que dicen los personajes y proponen instancias temporales complejas.

Qué y cómo

Detengámonos un momento en otro aspecto de cómo una historia se transforma en relato, de cómo del "qué pasó" pasamos a "cómo se cuenta".

De manera oral o escrita, por medio de imágenes fijas o móviles, con gestos, por la combinación de esos medios -como hacen el cine, el video, la televisión- se pueden narrar historias. En la novela, el cuento, la conversación diaria, una película, un chiste, un mito, una obra de teatro, una crónica periodística, nos encontramos con narraciones. Quizás es difícil pensar un texto -en sentido amplio- que no sea una narración o no la contenga.

¿Cuál es, entonces, el haz de características que da sentido al término "narración"? La narratología es la disciplina que intenta aislar y describir las características generales de la narración literaria.

Si la narratología se propone como una disciplina de los textos narrativos, la primera especificación a hacer es la de *texto*. La narratología piensa al texto como un todo finito y estructurado que se compone de *signos lingüísticos*.¹⁵ Esta primera definición implica, por lo tanto, una oposición del modo narrativo como modo de representación de las historias, opuesto a los modos no narrativos -como el dramático- y a otros ajenos a la literatura -como el cine, la historieta, la fotonovela, la pantomima... De allí tenemos que la especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que se puede acomodar a la representación dramática, gráfica, cinematográfica, etc.

Si descomponemos la definición de comunicación narrativa como *"alguien cuenta una historia a alguien"* obtenemos dos elementos: la historia y el acto de contarla, el relato. Comencemos por la historia. Entendemos por *historia* la serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados o experimentados por actores que son quienes llevan a cabo las acciones. La misma afirmación de que el texto narrativo es aquel en que se relata una historia implica que el texto *no es* la historia. De hecho, diferentes textos pueden contar la misma historia.

Distinto entonces de la historia se presenta el relato. Entendemos por *relato* el discurso oral o escrito que cuenta el conjunto de acontecimientos de la historia .

En un relato no ficticio –histórico, por ejemplo- el orden en el que aparecen estos dos elementos es: primero la historia, es decir, los acontecimientos desarrollados y

¹⁵ Los conceptos que propone la narratología para pensar los textos ficcionales literarios son re trabajados también para pensar los textos ficcionales que utilizan otros códigos, además del lingüístico y ayudan a pensar los modos de construcción de otros relatos como

después el relato, el producto de la acción de narrar, susceptible de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo...

Pero en los textos narrativos ficcionales el orden es otro: la narración es la que instaaura , *al mismo tiempo y al inventarlos*, la historia y su relato que, resultan, por lo tanto, perfectamente indisolubles.

Explica Gérard Genette:

*En la ficción, esta situación narrativa real es falsa (es precisamente esa falsedad, o simulación –quizás la mejor traducción del griego mimesis- la que define la obra de ficción)/.../así, la pregunta /.../ "¿Cómo sabe esto el autor?" no tiene el mismo sentido en ficción que en no ficción. Aquí, el historiadador debe suministrar testimonios, documentos, el autobiógrafo, alegar recuerdos o confidencias; allá, el novelista, el autor de cuentos, el poeta épico podrían responder frecuentemente, /.../: "Lo sé porque lo invento".*¹⁶

En general, los textos "ocultan" esta instancia de invención; simplemente "cuentan". Vimos lo complejo de esa situación, vimos todos los saberes que tenemos que manejar y manejamos para entender como ficción los textos que son ficción. Y a la vez, lo sencillo que parece, ya que, por compartir una cultura, desde que nacemos empezamos a internalizar las marcas que nos indican qué leer como ficción: la mayoría de nosotros seguramente escuchó un "había una vez" que resultó más de una y que lo llevó a algún mundo ficcional antes de que pudiera pensar dónde se estaba metiendo. Lo complejo de esta situación se ve cuando

los cinematográficos, las historietas, los libros-álbum, etc.

¹⁶Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

se transgrede su supuesta "naturalidad", cosa que hace la narradora de *Historias a Fernández* al develar los pasos de la invención y la construcción del relato.

Producir un relato implica entonces, una toma de decisiones respecto de la historia: administrar un tiempo, elegir una voz –como vimos–.

Si se trata de decisiones respecto del tiempo, podemos, siguiendo a Genette, "medir" la relación entre tiempo de la historia y tiempo del relato según tres ejes: el orden, la duración (o velocidad) y la frecuencia.

Las relaciones de *orden* se refieren al orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato. Estamos frente a un relato cronológico cuando los hechos de la historia se narran en el mismo orden en el relato. Pero, muchas veces, lo que en la historia tiene un orden, se presenta en el relato en un orden muy distinto.

A esta alteración entre el orden en que se presentan los hechos en el relato respecto de cómo se producen en la historia se denomina *anacronía*. Desde un relato primero, (presente narrativo) se inserta un relato segundo que es temporalmente anterior o posterior a ese presente. Hay dos grandes tipos de anacronías: la analepsis o retrospectión, que es una anacronía hacia el pasado (se cuenta después lo que sucedió antes; son los flash back del cine) y la prolepsis o anticipación que es anacronía hacia el futuro (se cuenta antes lo que sucedió después).

En "la duquesa y la papa" de *Historias a Fernández*, por ejemplo, una analepsis cuenta cómo se había enriquecido el artesano fabricando enanos y cómo se había fundido con la excesiva oferta de enanos y el naufragio de la cosecha de papas.

Las prolepsis son menos frecuentes, pero que las hay, las hay. Muchas veces tienen la forma de una visión, un sueño o una adivinación. *Cien años de soledad* comienza con una prolepsis.

En "En el bosque" se presentan en el presente narrativo las declaraciones de los personajes de alguna manera implicados en un crimen con esa breve mención que encabeza las declaraciones ("Declaración del leñador interrogado por el oficial de investigaciones de la Kebushi", por ejemplo). No puede afirmarse –ya que no hay ninguna marca en el texto– que se presenten en el orden en que se dieron en la historia. ¿En qué orden habrán declarado? Cada una de estas declaraciones implica –desde el presente narrativo– una retrospectión: al momento de hallazgo del cadáver, al mediodía del día anterior a la declaración, al día anterior a la mañana, al caer la noche del día anterior a la declaración, al momento del crimen respectivamente.

Las relaciones de *duración* dan cuenta del ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso. Un relato cuya velocidad fuera igual a la velocidad de la historia sería un relato isócrono. Habría que pensar, por ejemplo, un relato que tardara en contar veinte años lo que transcurre, en la historia, en veinte años.

Una escena de diálogo, sin intervención del narrador, nos daría una especie de igualdad de duración entre el tiempo de la historia y el del relato. Pero es de remarcar que es una *especie* de igualdad nada más ya que una escena dialogada no nos informa de la rapidez o lentitud en que son pronunciadas las palabras ni de los silencios más o menos largos entre una réplica y otra.

Entonces, si el relato isócrono es sólo una hipótesis, en los relatos siempre encon-

tramos asincronías. Estas son de cuatro tipos.

En el resumen una frase o un párrafo resume horas, días, meses o años de la historia. Vemos un ejemplo en la declaración de Tajomaru:

El hombre se interesó visiblemente por la historia...Luego...¡Es terrible la avaricia! Antes de media hora, la pareja había tomado conmigo el camino de la montaña.

En la escena, al contrario que el resumen, la escena intenta "reproducir" el tiempo de la historia en el tiempo del relato. Cada una de las declaraciones de los testigos o implicados o cada una de las voces en *Voces en el parque* es una escena: se intenta recrear el tiempo "real" que ocupó esa exposición.

En la elipsis se suprimen fragmentos de la historia, estos no aparecen en el relato. Por ejemplo, en la confesión de la mujer ("En el bosque") se eliden hechos de la historia que ésta no puede contar porque no los percibió:

Grité alguna cosa y caí desvanecida.

No sé cuanto tiempo transcurrió hasta que recuperé la conciencia. El bandido había desaparecido, y mi marido seguía atado al pie del abeto.

En la pausa en el tiempo del relato, al contrario de lo que sucede en la elipsis, aparece un tiempo que no existe en el tiempo de la historia. Lo más frecuente es que la pausa introduzca una descripción o una reflexión. Estos casos aparecen, por ejemplo, en las declaraciones del leñador y de Tajomaru:

Sólo se veía una herida en el cuerpo, pero era una herida profunda en la parte superior del pecho. Las hojas secas de bambú caídas a su alrededor estaban como teñidas de suho. No, ya no corría sangre de la herida, cuyos bordes parecían secos y sobre la cual, bien lo recuerdo, estaba tan agarrado un gran tábano que ni siquiera escuchó que yo me acercaba.

Yo solamente mato mediante el sable que llevo en mi cintura, mientras que vosotros matáis por medio del poder, del dinero, y hasta de una palabra aparentemente benévola. Cuando matáis vosotros, la sangre no corre, la víctima continúa viviendo. ¡Pero no la habéis matado menos! Desde el punto de vista de la gravedad de la falta, me pregunto quién es más criminal.

En *Voces en el parque* esas pausas estarían dadas por las imágenes: recorrerlas lleva un tiempo de lectura y proporciona datos que no aparecen en los discursos de los personajes.

Mijail Bajtin indica que en la obra literaria las determinaciones espacio-temporales son inseparables entre sí y, a su vez, conectan al texto con la realidad. Llama a estas determinaciones *cronotopos*. Entre los que señala como determinantes de las variantes del género novela en el tiempo se encuentran: el camino, el castillo, el salón, la pequeña ciudad provinciana. Refiriéndose al camino, dice Bajtin:

El "camino" es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino /.../en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los

*caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas. Ese es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos. El tiempo parece aquí verse en el espacio y correr por él.*¹⁷

Son estas características del camino y la relación tiempo-espacio las que pueden observarse en el camino de "En el bosque" y en el parque de *Voces en el parque*.

Las relaciones de *frecuencia* dan cuenta de la cantidad de veces que se cuentan los hechos en el relato en relación a las veces que se producen en la historia.

El relato singulativo cuenta una vez lo que pasó, en la historia, una vez. En "En el bosque" las cuatro primeras declaraciones cuentan cada una un hecho diferente de la historia. En cambio, las tres últimas "declaraciones" (la confesión de Tajomaru, la de una mujer que fue al templo de Kiyomizu y lo que narró el espíritu por labios de una bruja) constituyen un relato repetitivo: lo que en la historia sucede una sola vez, se cuenta tres veces (en tres "versiones" dife-

rentes según quien la cuenta). Lo mismo sucede con las cuatro voces de *Voces en el parque*:¹⁸ cuatro veces se cuenta ¿el mismo? paseo al parque.

Veíamos en "El rapto" que los personajes cuentan varias veces lo mismo (el rapto), son por lo tanto relatos repetitivos; pero hay otros hechos que se cuentan solo una vez. En el cruce de esos relatos podemos recomponer una historia. Que es lo que no podemos recomponer en *Voces en el parque* ni en "En el bosque". Incluso en *Voces en el parque* las imágenes dicen otras cosas que las voces tanto respecto de lo que pasa como respecto del tiempo que transcurre. La imagen "dice" que Mancha es muy buena trepando y no así el niño, pero el relato de la tercera voz señala que como él es muy bueno trepando le enseñó a Mancha a hacerlo, por ejemplo. La duración temporal tampoco coincide entre las voces y la imagen: parece que las voces contaran una vez lo que pasó una vez (cada una) mientras que la imagen muestra día/noche, otoño/primavera/verano/invierno, como si la misma situación se repitiera constante o cíclicamente.

Si nos detenemos en estos relatos repetitivos de estos dos textos vemos que no hay ninguna "certeza" para el lector, que el narrador no autentifica nada y no nos permite recomponer qué pasó. El narrador solo nombra al personaje o a la voz y no da más autoridad a uno que a otro. Cuando terminamos de leer o leer y mirar los cuentos nos encontramos con que no podemos decir qué pasó en ese bosque —¿fue un suicidio, un homicidio por honor, el resultado de un duelo?. Llevados quizás por las con-

¹⁸ Un tercer tipo de frecuencia posible es relato iterativo: allí se cuenta una vez lo que en la historia sucedió más de una vez. Así cuenta la mujer de "En el bosque" sus intentos de suicidio:

¡Todo lo probé! Pero, puesto que sigo con vida, no tengo ningún motivo para jactarme.

¹⁷ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

venciones de lectura podemos pensar que la última “versión” es la “verdadera” porque está al final. Además quien parece testificar es un muerto, por boca de una bruja. Sin embargo, nadie en el texto asegura ni que sea efectivamente el muerto quien habla por intermedio de la bruja ni que en el caso de que lo haga, no esté mintiendo él también, como el ladrón Tajomaru o la mujer.

¿Qué podemos pensar de lo que pasó en el parque? ¿Cuánto tiempo estuvieron los cuatro personajes, qué hicieron en ese lapso temporal? ¿Jugaron al subibaja, al tobogán, cortaron flores, gritaron, charlaron? ¿Cuántas veces ocurrió?

Intentando pensar cómo las historias se transforman en relatos llegamos a estos relatos, relatos en los que es imposible “reconstruir” una historia, relatos que tensionan la relación poniendo en un primer plano ese *cómo* de los textos ficcionales.

“Contar es un esfuerzo, y el esfuerzo tiene relación con el tipo de historias que uno cuenta”-dice la narradora de *Historias a Fernández* al cumplir su objetivo de mantener a su Fernández tres horas despierto. Explicarse, descubrir, entender cómo se cuenta es un esfuerzo similar que intentamos hacer durante estas –otras- tres horas. Ahora –intentando que no sea ni en el tanque de agua ni en la palta- podemos irnos a dormir.