

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES
Y LENGUA CASTELLANA**

PARA EL ESTUDIO Y DISFRUTE DE LAS NARRACIONES

MÓDULO DE NARRATOLOGÍA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

BOGOTÁ 2004

Jaime Alejandro Rodriguez Ruiz

Narratología

**Edición:
Centro Universidad Abierta
Universidad Javeriana
Primera Edición**

**Pontifica Universidad Javeriana
Bogotá
Carrera 7° 42-27
Tel. 3208320**

Diseño y diagramación

**Ana María Lara
Mónica Medina
Claudia Martínez**

©

Corrección de estilo

Gustavo Patiño Díaz

ISBN

Impresión JAVEGRAF

958-683-628-0

PRESENTACIÓN

Queridos estudiantes:

En el prólogo a ese “informe sobre las sociedades informatizadas”, descrito en el libro “La condición posmoderna” y que recoge la investigación que en 1979 realizara Jean Francoise Lyotard sobre el estado del saber en la sociedad contemporánea, el intelectual francés denuncia, entre muchas otras cosas, una situación francamente escandalosa, aunque no del todo sorprendente: que el nivel del conocimiento de la sociedad no es homogéneo, sino que se distribuye según el grado de “desarrollo” de la sociedad en particular donde se examina su condición. Hasta el grado de que el conocimiento de “punta”, es decir, el conocimiento producido y distribuido en las sociedades altamente desarrolladas, resulta auténtica “ciencia ficción” para los países con bajo nivel de desarrollo. Si sumamos a esto la heterogeneidad propia de cada país, tendríamos entonces un estado del saber en las “márgenes” del mundo poco más que arcaico.

Claro: esta situación es válida para lo que el mismo Lyotard llama el saber científico y no tanto para el otro tipo de saber: el saber popular, al que Lyotard pide *re-conocer* y *re-valorar*. Pero para efectos de la enseñanza universitaria, basada en la producción y comunicación del saber científico, esta situación de desequilibrio resulta al menos inquietante y plantea el reto de acercar el conocimiento dado y comunicado desde el centro a las márgenes.

Esa es, un poco, la tarea que emprende un escritor de módulos para un programa a distancia. Pues si bien ese escritor ha de ser consciente del desequilibrio del saber, no debe profundizarlo. Y hay dos maneras muy efectivas para hacerlo: o exponiendo el conocimiento actualizado en un lenguaje que no puede llegar a su auditorio, pues éste carece de la secuencia necesaria para comprenderlo, o simplificándolo tanto que pierda su verdadero valor.

Al escribir este módulo me vi constantemente enfrentado a esta tensión. Y es posible que ella no se haya resuelto adecuadamente. Nunca se sabe si algo se ha logrado hasta que el libro empieza a circular, y ya en ese momento es demasiado tarde. Así que, medio por intuición, medio por conocimiento de mi auditorio, he redactado estas páginas con el ánimo de ofrecer a ustedes no tanto un texto plagado de conceptos y núcleos problemáticos sobre narrativa y narratología, que ustedes deberán ahora asimilar y desarrollar, como un texto con dos o tres ideas precisas y concretas que puedan servirles en su oficio futuro de maestros. Lo he hecho con toda la honestidad intelectual de la que soy capaz, y por eso acudo ahora a ella para advertirles que este libro y sus ideas quedan ahora en sus manos: pueden usarlo a su antojo o simplemente leerlo para cumplir un requisito. Ojalá ocurra lo primero.

¿Y cuáles son esas dos o tres ideas? Pues bien, el texto se ha dividido en tres unidades, dedicadas cada una a esas ideas que espero que puedan ser útiles para ustedes. En la primera unidad planteo la necesidad de distinguir narración, narrativa y narratología. Propongo que narración es poner en palabras la experiencia, mientras que narrativa es prestar atención a las narraciones, una atención tanto para quien elabora las narraciones como para quien las escucha o

interpreta. Y dejo el término narratología para designar el estudio sistemático de las narraciones y las narrativas.

La segunda unidad está dedicada a ofrecer un panorama de lo que allí llamo la narrativa contemporánea, que tiene como eje la literatura. La literatura ha sido por años el discurso central de la cultura, pero su origen está ligado al saber popular, y de ahí que en su estructura se integren tan naturalmente los “efectos orales”. La narrativa literaria es escritura y oralidad a la vez, pero nos hemos tardado bastante en reconocerlo; por eso, la tendencia contemporánea a devolverle a la oralidad el papel protagónico que estuvo reprimido incluso por la literatura misma.

Pero los proyectos de re-valoración de lo oral son sólo algunos de los intentos por cuestionar el papel central de lo literario. Por esta razón expongo en esta misma unidad el trayecto que va desde reconocer la novela como discurso de la modernidad, hasta la aparición de nuevas narrativas basadas en la aplicación estética de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, pasando por la llamada estética posmoderna, con su más importante manifestación: la novela testimonial. Este aparte es, lo reconozco, el más polémico, pero también es el que cumple con el objetivo de actualizar la situación de la narrativa hoy. Espero sinceramente que sirva para los ejercicios de problematización que ustedes deberán ahora emprender como parte del desideratum del programa

La tercera unidad está dedicada a exponer teóricamente y mediante un ejercicio concreto algunas técnicas de análisis de textos narrativos. Estas técnicas están basadas en los estudios de la narrativa literaria, y aunque su efecto se puede extender a otros textos, he preferido ilustrarlas con la aplicación aplicar sobre un cuento de Carlos Fuentes, el muy ponderado escritor mexicano. En este aparte

propongo la necesidad de hacer un doble ejercicio: el de análisis propiamente dicho y el de interpretación o recuperación del sentido del texto a manera de síntesis. Para el ejercicio de análisis planteo la atención a tres niveles del texto narrativo: el nivel de la historia, el nivel del relato y el nivel del discurso. El primero debe conducir a la respuesta de la pregunta: ¿qué narra el texto? El segundo nivel debe responder a la pregunta: ¿cómo narra el texto? Es el nivel de los procedimientos del relato. En el tercer nivel la atención es sobre el lenguaje y las hablas tanto del narrador como de los personajes. Si bien este último nivel es también formal, merece una mirada especial, dado que el texto narrativo se diferencia de otros discursos porque introduce, precisamente, el habla en sus estructuras.

La interpretación es, en primer lugar, el ejercicio de articulación de los niveles y elementos descritos y hallados en el análisis, pero también es la apuesta personal por el sentido de todos esos elementos y del texto en general, apuesta motivada por las intuiciones surgidas desde una sensibilización inicial ante el texto (hipótesis), ahora apoyadas por los hallazgos generados durante el análisis.

Acudo de nuevo a Lyotard para justificar la presencia de varias lecturas a lo largo de las tres unidades. Creo, como el investigador francés, que el lenguaje es diverso, aun en un campo tan técnico como es el metalenguaje científico. Por eso, “escuchar” otras voces diferentes a la mía me pareció de una importancia estratégica. No sólo se trata, de complementar mi exposición sobre los tópicos desarrollados en cada unidad, sino también, de plantear una especie de dialogía, de presentación de asuntos similares en otro lenguaje y con otra forma de

exposición. Escucharán por eso la voz de un psicólogo terapeuta, Ricardo Ramos (en el final la primera unidad), quien nos ayuda a comprender la importancia de un acto de lectura que debe ser sincero, completo y, sobre todo, respetuoso. Escucharán a Jesús Martín-Barbero (en la segunda unidad), proponiendo la oralidad renovada, la oralidad urbana y también la imagen televisiva y del cine como las narrativas verdaderamente contemporáneas. Y escucharán, finalmente, (en el comienzo de la tercera unidad) al español Antonio Garrido haciendo la introducción a un libro suyo, dedicado todo a la revisión de las distintas técnicas de análisis del texto narrativo, una introducción que nos sintetiza de manera muy lúcida las ideas de las distintas corrientes teórico-literarias que se han detenido a estudiar la narratividad.

Espero, finalmente, que este módulo sirva no sólo como requisito de un trimestre, sino como pretexto para incursiones más profundas en el maravilloso mundo de la narrativa, y que algunos de ustedes se animen a hacer sus investigaciones por este lado. Al fin y al cabo, la vida toda es un relato maravilloso.

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

Bogotá, Marzo de 2004.

UNIDAD 1

1. NARRACIÓN, NARRATIVA, NARRATOLOGÍA

UNA DISTINCIÓN NECESARIA

1.1. NARRACIÓN

Propongo como punto de partida diferenciar narración, narrativa y narratología. Grosso modo, pues adelante entraremos en detalles, narración es poner en palabras algo vivido, presenciado, escuchado o imaginado. Narrativa, en cambio, es proponer un pacto de lectura o interpretación de la narración que comprometa la actividad creativa tanto del que narra como de quien lee o escucha. Narratología, finalmente, es el conjunto de estudios y métodos creados para comprender objetiva y científicamente las narraciones.

Ahora, la narración (el hecho de poner/percibir en palabras la experiencia) está presente en prácticamente todos los actos de nuestra cotidianidad; esto es, escuchamos o leemos todos los días historias o relatos de acontecimientos. Desde que nos levantamos y alguien nos cuenta cómo pasó la noche hasta que nos acostamos y hacemos el rápido balance de lo que nos ha sucedido en el día (mental, oralmente o sobre las páginas de un diario), constantemente nos tropezamos con narraciones, algunas banales; otras, que raptan nuestra atención y nos obligan a leer o escuchar con más cuidado. Pero la narración existe también como potencia, es decir, como posibilidad de expresión, en tanto nos ocurran experiencias que quisiéramos comunicar a los demás, ya sea porque nos parece necesario hacerlo o por que nos impelen a esa “búsqueda de contacto”.

Claudio Guillén, en el capítulo dedicado al estudio de los géneros de su libro “Lo uno y lo diverso”, afirma que uno de los tres cauces “naturales” de la comunicación humana es, precisamente la narración (contar), que se suma a otros dos: la poesía (cantar) y el teatro (representar). Pero se suele asegurar que la narración tiene una índole capital y que por eso puede envolver los otros cauces:

siempre hay una historia detrás de todo poema, siempre un relato detrás de todo drama. Incluso, dado que el saber humano es temporal, puede afirmarse que los discursos científicos y filosóficos son narrativos, en cuanto narración de observaciones o memoria de la experiencia humana.

Lyotard, por su parte, en el libro “La condición posmoderna”, se atreve a darle a la narración el estatuto de un “saber”: el saber narrativo, tradicional o popular, que se diferencia, como veremos, del saber científico. En síntesis, podemos sostener, parafraseando a Roland Barthes en su libro “Introducción al análisis estructural del relato”, que *innumerables son las narraciones del mundo*; o, lo que es lo mismo: que vivimos inmersos en un mundo de narraciones

Si esto es así, si vivimos en un mundo de narraciones, un primer ejercicio de aplicación consistiría en colectarlas, inicialmente como un conjunto heterogéneo, como quien va a la caza de insectos sin mucha precaución o técnica y, poco a poco, a medida que vaya creciendo su número, distinguiéndolas por géneros, por tipos o por el origen, aunque sin referencias teóricas aún para hacerlo. Y así, alcanzar un corpus amplio y variado: desde narraciones cotidianas hasta narraciones literarias, pasando por narraciones de sueños, relatos folklóricos, crónicas periodísticas, canciones, reseñas de películas o de programas radiales y las narraciones orales de los viejos. El objetivo de esta recolección será apreciar y disfrutar ese mundo de la narración, como quien goza de la diversidad de un paisaje. El criterio fundamental para incluir una narración en ese corpus que se vaya formando es que sea una expresión significativa; esto es, que de alguna manera motive un mensaje, una enseñanza.

Pero también sería oportuno hacer un “inventario” de experiencias que tengan ese potencial expresivo de la significación. Experiencias personales que de alguna manera puedan considerarse “memorables” o experiencias de otros que hayamos escuchado y nos hayan llamado la atención, y formar, paralelamente a ese corpus de narraciones escuchadas o leídas, un corpus de experiencias (de narraciones vividas, como diría Ricardo Ramos) que pudieran constituir el germen de una narración. Un bello ejemplo de este tipo de colección es el que recoge Paul Auster en su libro “Creía que mi padre era Dios. Relatos verídicos de la vida americana”. Paul Auster, escritor norteamericano, invitó a los oyentes de un programa de radio que él orientaba a participar contando una historia verdadera. La respuesta fue masiva: más de cuatro mil relatos, de los cuales Auster seleccionó, editó y luego publicó ciento ochenta. ¿Por qué entonces no coleccionar unos “relatos verídicos de la vida colombiana?” ¿Por qué no emprender lo que hace con esa misma intención el Profesor Fernando Alirio López Castaño en sus *diálogos megáricos*? El profesor López, docente durante muchos años del Centro Universidad Abierta de la Universidad Javeriana en su Centro Regional Antioquia, aprovecha sus tutorías no sólo para dar instrucciones y orientar a los alumnos y alumnas de la licenciatura, sino para recoger sus experiencias. Posteriormente vuelca esos “crudos” testimonios en un formato de entrevista en el que finalmente nos es posible escuchar a la vez la visión de mundo del profesor enfrentada a la de los alumnos-narradores. El Profesor López da entrada así a lo que Jesús Martín-Barbero llama “las hablas” colombianas.

Como ejemplo literario de esa “inmersión en las narraciones” que es nuestra vida cotidiana, sugiero revisar un libro muy conocido: “La vorágine”, de José Eustasio

Rivera, en el que existe todo un complejo tejido de narraciones. Recordemos que Arturo Cova, el narrador, ha escuchado tantos relatos (el del *Pipa*, el de Helí Mesa, el de Clemente Silva, el del abuelo Jácome, el de Ramiro Estévez, por citar algunos) que quizás por eso ha comprendido que de relatos está hecha la realidad del llano, de la selva, por qué no, del mundo; y así se explica que emprenda ese otro relato que es la novela misma, acto del que somos testigos fascinados y sorprendidos hacia el final del texto:

Va para seis semanas que por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero (p.233).

Propongo, pues, como un tercer ejercicio, “recuperar” de la novela de Rivera los relatos que gracias a la narración de Cova “escuchamos” de sus narradores primarios, e incluirlas en el corpus propuesto arriba. Eso mismo podríamos hacer con otras novelas colombianas, tan ricas en historias y leyendas, tanto rurales como urbanas.

1. 2. NARRATIVA

De otro lado, la narrativa, a diferencia de la narración, implica un grado de conciencia sobre el uso de las palabras, sobre la elaboración misma y la forma de la narración, sobre su organización y especialmente sobre el efecto que produce. Y como es un ejercicio que busca y a la vez exige la atención, la narrativa es ejercida por el que cuenta y por el que recibe la narración; esto es, el narrador “organiza” la narración de modo que el narratario (quien lee o escucha la narración) es inducido a “descubrir” el orden íntimo y el sentido de su narración; y se compromete así a develar ese sentido que le propone el narrador. Por eso, el ejercicio narrativo, es decir la percepción/construcción consciente de las formas de la narración, juega en los dos sentidos: como destreza para desentrañar el sentido de lo que alguien cuenta y como estrategia para componer o mejorar la expresión de ese sentido.

Ahora, si aceptamos que toda narración de hechos es en sí misma una búsqueda de significación y no mera información de esos hechos, entonces el ejercicio narrativo es también, y sobre todo, una tarea de sentido. De indagación del sentido de la experiencia vivida por parte de quien narra y de averiguación del sentido de lo narrado; es decir, de interpretación, por parte de quien lee/escucha.

Propongo, pues, y en consecuencia, dos conjuntos de aplicación de la narrativa, es decir, dos conjuntos de aplicación derivados de la “atención” que prestemos a las narraciones: Por un lado, extraer-estructurar sentido, y por otro perfeccionar-promover la expresión. En el primer caso (la tarea más común), el narrador estructura sentido y el narratario lo extrae. En el segundo caso (una tarea más didáctica), el narrador perfecciona sus narraciones y el maestro promueve la

expresión de sus alumnos, mediante una atención a las narraciones: las propias y las de otros.

Veamos ahora un ejemplo del camino que va de la narración a la narrativa. Dicho ejemplo lo encontramos en la novela colombiana “4 años a bordo de mí mismo”, de Eduardo Zalamea Borda (1934). Esta novela tiene una estructura narrativa basada en el diario (el subtítulo de la novela es precisamente “*diario de las sensaciones*”), donde el narrador ha consignado las experiencias que le han venido ocurriendo desde su salida de Bogotá hacia la Costa Atlántica y luego, todas sus peripecias en la Guajira hasta su regreso a Bogotá. Pero de esta narración inicial, de esta “toma de apuntes” apenas si quedan huellas en la novela. Lo que finalmente uno lee está enriquecido por lo que ha pasado en la vida del autor desde que tuvo la experiencia real hasta que finalmente publica el libro (aproximadamente unos diez años).

Estos fragmentos tomados de la novela dejan ver algo de lo que ha que ha ocurrido desde la experiencia narrada en forma inmediata al ejercicio de re-escritura de esa primera vivencia, ahora rectificada por el transcurso del tiempo (histórico y personal), la voluntad estética y el crecimiento de una conciencia; todo lo cual hace notar la diferencia entre lo que atiende la narración inmediata consignada en el diario: los hechos, las personas, la referencia; y lo que se “agrega” en la escritura posterior: la añoranza, la reflexión, la ironía, la conciencia literaria, etc. Ese agregado no podía ser expresado en el primer momento: necesitó la alquimia de la historia personal y social para consolidarse:

¡Capitán barbudo y risueño que fumabas en tu pipa y siempre estás con ella en mi recuerdo! (12).

¡Memoria ya perdida del color blanco de Manaure! Me humedecería los ojos el dolor de la vida y soles del placer dorarían mi carne (161).

Supe muchas cosas de la vida de este amigo que había de ser tan fiel y duradero, ya que no en mi vida, si en mi memoria (108).

Ahora empezaba una vida distinta. Una vida que tenía ya un objeto. Trabajar y vivir. El trabajo me ha llenado siempre de un inmenso vigor espiritual y físico. El trabajo que realza los músculos, ennoblece el esfuerzo, califica la vida (110).

(Aquí se pone siempre un punto final, pero de todo punto —siempre también— nace una línea) (303).

En los dos primeros ejemplos irrumpe la añoranza; en el tercero, la ironía; en el cuarto, el juicio y la reflexión y, finalmente, en el último, la conciencia de escritura. Todas ellas, facultades que no pueden darse en la escritura inmediata. Por eso es posible afirmar que entre el tiempo de la narración inmediata (y que actúa como base narrativa de la novela) y el tiempo de la escritura literaria se dio una “re-construcción de sentido”, que no podía tener otra forma de resolverse sino como escritura de una novela: el diario debía hacerse público. Del diario a la novela ha ocurrido un crecimiento de conciencia, la conciencia de que para llamar la atención de un lector, de un público lector, no era suficiente la escueta narración inicial y por eso había que emprender una narrativa; es decir, una re-elaboración de la primera narración.

Ahora: ¿por qué Eduardo Zalamea decide escribir una novela? O, de otro modo, ¿por qué Zalamea emprende toda una narrativa? ¿Por qué no publica simplemente su diario? Ya lo hemos dicho atrás: porque desea “llamar” la atención sobre su narración y sobre su experiencia. No hay que olvidar que Zalamea publicó, poco después de su viaje, una serie de crónicas periodísticas sobre la Guajira basadas en su diario, pero aún así emprendió la tarea de escribir una novela, convencido, seguramente, de que la crónica tendría menos “efecto” que la novela o, al menos, un efecto menos duradero. En verdad, Zalamea logró ese objetivo: hoy no recordamos tanto sus crónicas como su novela, la cual, dicho sea de paso, es una de la primeras novelas realmente modernas en Colombia, modelo de la modernidad literaria para autores como el propio Gabriel García Márquez.

Con la reescritura de su diario, con la publicación de la novela, Zalamea cumple parte del pacto del que hablamos cuando definimos lo que era narrativa. ¿Cuál es la otra parte del pacto? La que corresponde al lector. El lector debe ahora descubrir el orden íntimo de la novela, su sentido. Pero este sentido, por el hecho mismo de que se indaga sobre una publicación (sobre un documento público), ya no necesariamente corresponde al sentido prefigurado en forma “privada” por Zalamea. En literatura, como lo veremos más adelante, suele suceder que la indagación del sentido de una narración conduce al encuentro de distintos sentidos, y estos diversos sentidos dependen de la experiencia previa de cada lector y de su destreza en la interpretación.

En mi artículo “Deconstrucción de códigos modernos en *4 años a bordo de mí mismo*, de Eduardo Zalamea Borda”, emprendo la segunda parte del pacto que ha

propuesto Zalamea; es decir, realiza una interpretación de la novela que, como he dicho atrás, es también un ejercicio de narrativa, sólo que desde el lado del narratario. Propongo ahí que entre el tiempo de la experiencia del autor (su primera narración) y el tiempo de la escritura de la novela ha ocurrido una sutil, pero efectiva variación en la visión de mundo, debida no sólo al paso del tiempo personal, sino al del tiempo social. No hay que olvidar que mientras la “experiencia real” referenciada en la novela ocurre entre los años 1923 y 1927, la “segunda” experiencia, la de la escritura de la novela, ocurre entre los años 1930 y 1932. No hay que olvidar que la primera escritura, la inmediata, es la de un adolescente, y que la segunda es la de un hombre más maduro. No hay que olvidar que mientras el país en el año 23 todavía era un país esencialmente rural y decimonónico, que soñaba con su ingreso a la modernidad, pero no encontraba el modo, el país del año 30 empezaba a sufrir los rigores de un proceso de modernización que ya no daría marcha atrás.

Zalamea se propone llamar la atención sobre este proceso de modernización y sus posibles consecuencias (nefastas) para ese país no letrado, que es el país de provincia, el país real. Sin embargo, y pese a su sincera intención, el texto se llena de ambigüedades, que no son más que el reflejo de las propias ambigüedades de Zalamea. Hoy, después de más de 60 años de haber ocurrido los hechos, podemos afirmar que ese héroe que Zalamea ha construido en la novela, su propio alter ego, un joven que pretende no sólo criticar al país letrado, tan lleno de falsedades y de injusticias, sino que quiere convertirse en modelo de temeridad, irreverencia y rebeldía, y que por eso se despide de su mundo “letrado” e hipócrita con el objeto de alcanzar el país real, fracasa. No sólo no logra hacer parte de él,

sino que termina, inconscientemente, realizando y emblematizando eso que sus “enemigos” (léase, los promotores de la modernización-industrialización en Colombia), precisamente deseaban: la conquista de lo virgen, la ampliación de las fronteras del mercado.

En mi ejercicio narrativo he encontrado el sentido original y personal que propone Zalamea: *llamar la atención sobre las consecuencias de ese proceso de industrialización que comienza en Colombia hacia el final de la década de los años veinte*. Pero también he ido más allá y he encontrado un sentido ulterior, no previsto por el autor, y este sentido o mensaje puede expresarse así: *una voz privilegiada (la del escritor), expresa la ambigüedad del momento en Colombia, se convierte en paradigma de la ambivalencia de nuestra modernidad, una modernidad en contra de la modernidad, una modernidad por vía negativa, una modernidad, en fin, parcial, incompleta*. Creo por eso que he cumplido mi compromiso con la narrativa de Zalamea al ejercer también la narrativa; esto es, al organizar y contar lo que ha despertado en mí la lectura de su novela.

Hay algo implícito en esta última afirmación que me parece de una importancia estratégica, y es que la narrativa es un ejercicio cooperativo: de un lado, el narrador llama la atención sobre un asunto “importante” para él; del otro, el narratario atiende el llamado, lo desentraña y luego lo trasciende. Sin la acción conjunta de estos dos actores, no se habría cerrado el ciclo comunicativo. Pero ¿es pertinente esa última acción del lector? ¿No es acaso suficiente aclarar el asunto que le importa al autor? ¿Por qué entonces ir más allá? La respuesta está en el hecho de que toda narración exige del lector acciones concretas para comprender el hacer-saber del relato. Pero estas acciones del lector sobre el texto

terminan necesariamente poniendo en juego todo el horizonte de sus experiencias y expectativas. El lector se hace así actor asiduo y termina por eso realizando su propio texto, superponiendo su texto al texto que lo ha motivado.

A diferencia de otras estructuras discursivas (como las estructuras puramente informativas o aquellas estructuras más “desarrolladas”, como la del discurso científico), el relato no solamente conduce el saber, sino que lo hace efectivamente *vivencial*, pues exige del lector participación y acciones concretas: desentrañar y trascender su mensaje; no solamente oírlo o entenderlo, sino, incluso, reinventarlo. Y esta activa participación que lo compromete es su “valor agregado” frente a otras estructuras discursivas. Veamos esto en detalle.

Recordemos que, considerado como mimesis de la acción humana, el relato implica tres condiciones: una de temporalidad, otra de corporeidad y una final de alteridad. Toda narración tiene “tiempo”, representa un tiempo. Y su temporalidad consiste, precisamente en poner en juego el carácter radicalmente temporal de la experiencia humana: “esto *pasó*”, “esto tenía que *pasar*”. El relato intenta “fingir” ese tiempo, y para ello, para hacernos sentir el transcurso del tiempo, debe acudir a lo que algunos llaman artificios narrativos o metáforas, de modo que, en términos de Paul Ricoeur, y gracias al uso de esas metáforas, surge “el tiempo humano”, esa percepción del tiempo que el lector acepta como verosímil a cambio de la imposibilidad de recuperar el tiempo real de la historia que le están contando. Arriba hablé de la historia que cuenta Eduardo Zalamea en su novela; incluso, di algunas referencias temporales. Pues bien, esas referencias las extraje del propio texto y las he asumido como verosímiles a pesar de que en realidad el tiempo de lectura de la novela es infinitamente menor al tiempo transcurrido en la historia

que da origen a la novela. Y eso que estoy hablando de un periodo corto: sólo cuatro años. Hay novelas que nos pueden conducir a cientos de años atrás, que nos pueden contar la vida completa de un personaje, y nosotros simplemente aceptamos que es posible contar una historia de muchos años en unos cuantos minutos. Esa es la condición de temporalidad del relato: su capacidad para hacernos sentir el tiempo humano.

Pero el relato tiene cuerpo; esto es, se apoya en referencias al mundo físico y social de donde surge la acción que pretende imitar, y del cual hereda leyes y reglas. El relato incluye una lógica referencial (un cuerpo), esto es, datos concretos y hasta históricos, de modo que el lector ubica esos datos y los asimila como creíbles, aunque algunos no hayan existido nunca. Pero ¿por qué hace esto el relato? Porque necesita “atrapar” al lector en “su cuerpo” como condición para hacer saltar una segunda referencia, la de la ficción, que no es más que una manera distinta, novedosa, pero también creíble, y más auténtica de ver ese mundo, esa referencia inicial, generalmente encubridora de la genuina realidad. Sin las aventuras del protagonista de “4 años...”, sin las referencias a Bogotá, a la Costa Atlántica, a la Guajira, sin la lógica de vida de un adolescente bogotano de los años treinta, quizás nos habríamos sentido extraños y nos habríamos apartado de la lectura. Pero el relato nos engancha a su lógica de hechos y referencias, mientras secretamente va construyendo esa otra referencia, la de una realidad deseable y mejorable. Así es como Zalamea nos presenta la cruda realidad de la Guajira de los años treinta, pero, simultáneamente, nos propone, en forma implícita y secreta, el deseo de una Guajira mejor, más justa, menos violenta.

Ahora, el relato es también la confrontación con el otro, con ese otro que enseña o

con ese otro que escucha lo que se cuenta para apropiarse de la historia y expresar por ella. El relato es la posibilidad de vivir en analogía: ésa es su condición de alteridad. Es lo que algunos llaman el efecto de identificación, que nos lleva no sólo a creer lo que nos están contando, sino a sentirnos reconocidos en la historia, a sentir que en algo nos toca, ya sea porque nos ha pasado algo similar o porque estamos de acuerdo con lo que se nos cuenta o, al contrario, porque quisiéramos debatir sus planteamientos, pero no por la fuerza de la lógica y de la razón, sino más por la fuerza de la emoción y del afecto que despierta en nosotros el relato.

En la estructura informativa, si bien hay expresión del tiempo humano y sobre todo referencias al mundo real, estaría ausente la condición de alteridad (y por tanto, de analogía) que exige el relato. La noticia de un periódico o de un noticiero de televisión nos cuenta algo que tiene un tiempo y, sobre todo, una referencia clara, pero por lo general no nos emociona más allá del impacto inicial y por eso no volvemos a él, como sí sucede con las buenas novelas, y sobre todo no cooperamos más allá de la aceptación de la noticia o de la opinión ligera. En las estructuras del discurso científico, necesitado sobre todo de la precisión, se elude no sólo la alteridad, la identificación, sino incluso la referencia al mundo, pues éste se ha reducido a la “lógica de un mundo”. En la primera es la pasividad, la no-interpretación, lo que se impone al destinatario; en la segunda, la no-ambigüedad. Estas dos estructuras discursivas se contraponen así a ese saber vivo que vehicula el relato; un saber que además de hacer-saber promueve en el lector un saber-hacer y un saber-ser; efecto que logra la narración gracias a que el lector se involucra intensamente en ella.

De modo que la narrativa tiene otro filón que se suma a los otros dos explicados arriba: además de estructurar asuntos “importantes” y de interpretarlos y trascenderlos, se constituye en la oportunidad de co-construir asuntos a través de lo que podríamos llamar “narraciones cooperativas”. De un lado, hacer interpretaciones y extrapolaciones colectivas de una narración; de otro, construir colectivamente narraciones. En el primer caso se trata de promover el encuentro de las experiencias y expectativas de un grupo de lectores alrededor de un texto. En el segundo caso, se trata de organizar y estructurar colectivamente una narración que dé cuenta de un asunto sobre el cual se haya llegado a un consenso acerca su importancia para la comunidad.

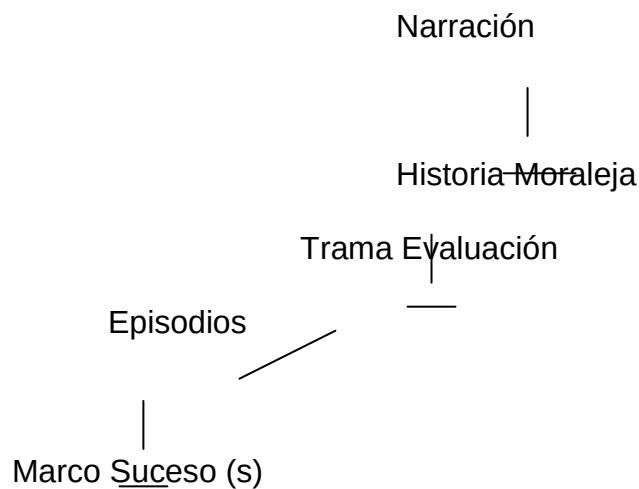
Una actividad interesante para ejercitar este tercer filón de la narrativa podría ser seleccionar una novela o un relato colombiano y emprender inicialmente su lectura e interpretación colectiva. Pero una vez el grupo haya llegado a un consenso sobre el sentido original del texto, se debe avanzar; esto es, se debe realizar un ejercicio de ampliación de su alcance, actualizando y profundizando en su mensaje y, sobre todo, encontrando el sentido vigente y pertinente de ese mensaje. Superado este paso, el grupo debería emprender la construcción colectiva de un relato modelado por lo que podríamos llamar las circunstancias actuales del grupo. De esta manera se realizaría un ejercicio de narración cooperativo completo.

Finalmente, quiero llamar la atención sobre un punto que es esencial para comprender el doble ejercicio de la narrativa. Se suele afirmar que el narrador es aquel que logra expresar su propia subjetividad de una manera auténtica,

haciendo uso del cauce comunicativo de la narración. Es cierto: en toda narración, desde la más sencilla hasta la más compleja, se da esa tensión entre la expresión individual (el estilo) y la forma cultural narrativa (el cauce comunicativo). Esta forma cultural o cauce comunicativo es un patrimonio general, disponible para el uso y actualización individual o colectivo. De ahí que algunos autores (los cultivadores de la ciencia de la “pragmática”) hablen de una “competencia” narrativa; es decir, de la capacidad general para comprender y producir narraciones. En principio, esta capacidad se adquiere en el proceso mismo de la socialización humana. Todos aprendemos a reconocer y a manipular lo que algunos llaman el “código narrativo” o la estructura canónica de la narración, o (es otra forma de nombrar lo mismo) los relatos mínimos. Pero esta capacidad puede ser objeto de perfeccionamiento, y es entonces cuando aparece la expresión individual notable de quien se expresa (produce) por medio de relatos y que, paralelamente, exige del lector, como lo hemos visto, la capacidad para comprender estas formas sofisticadas de comunicación. Es el caso concreto de los relatos de ficción, que, como veremos más adelante, constituyen una forma altamente estilizada de la narración canónica y que requieren, de parte de autores y lectores, una fuerte conciencia de la forma narrativa.

1.2.1. Narración canónica

Pero detengámonos un poco en ese “código narrativo”. En su libro “La Ciencia del Texto”, Teun A. Van Dijk, propone la siguiente estructura narrativa canónica, que es algo así como la estructura mínima que debe darse para que haya narración:



Complicación Resolución

Cuando hablamos de estructura, hablamos de la presencia de varios elementos enlazados por una lógica de relación entre ellos; es decir, por unas reglas muy precisas. En el caso de la estructura canónica de la narración, estos elementos se dan por parejas. En la base de la estructura está la pareja: complicación-resolución. En toda narración se plantea una complicación (lo insólito, lo extraño) que promete una solución. Por lo general la solución sólo se da al final o queda sugerida, pero complicación y resolución quedan así íntimamente unidas. Ahora, para dar cuenta de la complicación y de su promesa de solución, por lo general, el

narrador plantea unas circunstancias de tiempo y espacio que la contextualicen; de este modo queda configurado el suceso (o los sucesos, en el caso de que se requiera relatar varios sucesos para dar cuenta de la complicación). La suma de sucesos genera la unidad llamada episodio y la relación de varios episodios da lugar a lo que se conoce como la trama. Pero el narrador canónico incluye la evaluación de lo narrado a través de la trama (en la narración oral, esa evaluación puede ser de tipo colectivo) y se constituye así la historia. Es decir, que la historia es la trama (todos los episodios) más la evaluación. Y cuando la historia concluye o conduce a la explicitación de la moraleja, se llega a la narración completa.

Ricardo Ramos, por su parte, habla de los relatos mínimos. Según este autor español, la historia ficticia que lee un lector, la historia real que arma un historiador, la historia terapéutica que coconstruye un terapeuta, responden a una estructura general, que podría sintetizarse así: una historia describe una secuencia de acciones y de experiencias realizadas (y sentidas) por ciertos personajes, ya sean reales o imaginarios, en una situación. Esos personajes se nos presentan en situaciones cambiantes, y ante esos cambios reaccionan. A su vez, esos cambios ponen de manifiesto aspectos ocultos en primera instancia, tanto de la situación como de los personajes. Pero esos cambios (y los aspectos ocultos que revelan) no son innumerables e ilimitados: *han de ser los suficientes para que se delimite una «prueba» para la situación y para los personajes*. Y la respuesta a esa prueba conduce a la historia a su conclusión.

Pero Ramos llama la atención sobre un nivel “complejo” de la narración, en el cual se puede apreciar una estructura más sofisticada, aunque todavía canónica; es decir, reconocible para personas con una competencia narrativa general. Según

Ramos, la narración, más allá de una superposición de anécdotas, es un conjunto de acontecimientos colocados en secuencia. Da cuenta de un proceso de cambio que se expresa siguiendo varios *órdenes*. Da cuenta igualmente de una cronología, se somete y nos somete a una lógica peculiar, apunta a una trayectoria de lo que está pasando y auspicia la interacción con el lector:

El orden cronológico de la narración incluye asuntos como la sucesión o secuencia de acontecimientos; el tiempo (o época) de lo relatado y la temporalidad del relato con sus analepsias (saltos hacia atrás) y sus prolepsis (anticipaciones). Otras operaciones típicas de este orden son resumir y detallar acontecimientos. La primera operación consiste en detener momentáneamente la narración para recapitular acontecimientos. En la segunda, el narrador extiende el tiempo de un acontecimiento para precisarlo.

El orden lógico de la narración tiene dos niveles: por un lado, en toda narración pasan cosas lógicas y verosímiles. Pero por otro, las cosas que pasan tienen una lógica, precisamente la lógica del relato, que es altamente causal, aunque de un tipo especial, caracterizada de alguna manera por la expresión latina: *post hoc ergo propter hoc* (puesto que eso pasó, eso no pudo ser de otra forma). Una lógica cuya demostración es más narración, una lógica “retroactiva”: sólo al acabar se entiende todo (era lógico que todo acabara como acabó). Ramos sintetiza con estas tres sentencias la lógica de la narración: En toda narración 1) las cosas tienen que ser como suelen ser; 2) las cosas deben haber tenido una secuencia lógica; 3) si algo empezó, tiene que haber acabado.

También se plantea un orden configuracional de la narración: las cosas se organizan de modo que van apuntando hacia algo, hacia un sentido (el cual se

alcanza al final). Hay unos elementos y una relación entre esos elementos y con la totalidad. Finalmente, existe lo que Ramos llama un orden interactivo: la forma como se organiza toda narración busca un efecto sobre alguien. El relato propone siempre una participación, una identificación.

Ya sea en su nivel general o en su nivel complejo, la narración exige, pues, una competencia, una capacidad tanto de parte de quien narra como de quien escucha o lee. Esa competencia mínima, general o más sofisticada, es lo que hemos llamado aquí la narrativa

1.2.2. Pero ¿Cómo nace la ficción?

Comenté arriba que la narración de ficción implica un perfeccionamiento de la competencia narrativa. Frente a la estructura canónica de la narración, el texto narrativo ficticio (cuento, novela, etc.) surge cuando se “perturba” esta estructura, ya sea violando las reglas de su formación (por ejemplo, empezar por la solución, o final, como en el caso de la novela de García Márquez “Crónica de una muerte anunciada”, generando así un efecto especial sobre el lector) o volviendo más compleja la estructura mínima (incluyendo otras categorías y discursos, como cuando Milan Kundera articula el ensayo filosófico a la narración) o simplificándola (como en el caso del minicuento). A diferencia de la narración cotidiana, el texto literario busca la plurisemia, la promoción de la ambigüedad y de las múltiples interpretaciones, y por eso descuida intencionalmente la evaluación o la moraleja. El texto literario no quiere ser obvio ni didáctico, sino sobre todo estético. Pero hay muchas otras maneras de reutilizar la estructura canónica, de causarle impertinencias. El propio Van Dijk propone que las modificaciones que convierten

una estructura narrativa canónica en una de tipo literario son de carácter retórico; es decir, que consisten en la aplicación de operaciones típicas de la retórica sobre el esquema narrativo, tales como la adjunción, la omisión, la inversión y la sustitución,.

Ahora, el modo de ser particular de la ficción se puede comprender a la luz del examen de los dos momentos del proceso de la comunicación: en el primero (el momento creativo), que podríamos llamar negativo, la ficción niega la referencia (el decir directo o estándar) mediante un proceder metafórico (de impertinencias predicativas); en el otro, que podríamos llamar positivo, se produce un efecto de nueva referencia (en el lector): al quedar abolida la referencia ordinaria (esa que aplicamos a los objetos para su control y manipulación), surge la de una pertenencia al mundo. A la impertinencia predicativa se le superpone así, en palabras de Paulo Ricoeur, una pertenencia profunda al mundo de la vida... Y ese es, precisamente, el poder de la ficción: la des-automatización de la percepción cotidiana, la recuperación de los sentidos profundos de la realidad.

Técnicamente, el término "narración de ficción" suele utilizarse para hacer referencia tanto al contenido del relato (historia) como a su forma (estructura) y al propio acto de enunciarlo. Frente a la narración canónica, vinculada a un simple hacer-saber, la narración de ficción incorpora conscientemente estrategias del tipo simbólico-estético que conducen a potenciar otras categorías del saber-decir: el hacer-hacer y el hacer-ser.

1.3. NARRATOLOGÍA

Existen dos maneras de enfocar el asunto de la narratología: entenderla como el estudio de la narratividad o asociarla a la investigación del texto narrativo. En cualquiera de los dos casos, se trata de la sistematización de las técnicas y de los estudios sobre las narraciones que se han venido dando desde comienzo del siglo XX hasta nuestros días, con un momento muy especial de gran producción teórica entre los años cincuenta y ochenta del siglo pasado, cuando el discurso narrativo se visualizó como un tipo fundamental de discurso tanto para el conocimiento de la historia humana como para el del hombre en su subjetividad.

El primer enfoque de la narratología toma por objeto de estudio la narratividad, es decir, una determinada propiedad que caracteriza a cierto tipo de discursos, partiendo de la cual es posible distinguir los discursos narrativos de los no narrativos. Este tipo de estudios enfocan su atención en la organización de los discursos narrativos y en la manera como estos producen sentido. Este enfoque también dirige sus esfuerzos hacia el reconocimiento de la llamada competencia narrativa, concepto que ha quedado enunciado atrás y que representa la capacidad del hombre para saber-hacer-percibir estructuras narrativas.

Como estrategia que fundamenta la investigación del texto narrativo, la narratología debe entenderse como el conjunto de estudios sobre el relato que ha tenido, sobre todo en las corrientes teórico-literarias, un importante ejercicio teórico orientado a descubrir los secretos de la narración. En este sentido, la narratología tendría sus orígenes en la Poética de Aristóteles (Garrido, 11), donde se encuentran ya consignados algunos de los elementos básicos de la descripción del discurso narrativo, y que luego tendrían una importante influencia en las

propuestas del Estructuralismo, cuando autores como Propp (el precursor), Bremond, Todorov Genette y Barthes se concentraron en el estudio del relato. Luego vinieron otros enfoques y aportes, como por ejemplo los provenientes de la escuela de la Estética de la Recepción (Jauss, Isser), la Lingüística del Texto (Van Dijk) o la Teoría de los Actos del Habla (Searle).

En general, todos estos “narratólogos” proponen la distinción de varios niveles del discurso narrativo y sus relaciones con el contexto. Los estructuralistas se preocupan por elaborar modelos de validez universal, y por eso su atención se centra en las estructuras y sistemas antes que en los textos singulares. La idea de los estructuralistas era desarrollar una gramática del relato que diera cuenta de todas las narraciones; es decir, una teoría en la que pudieran caber todas las narraciones particulares.

Por su lado, los autores que introducen un enfoque comunicativo incorporan a la mirada estructuralista conceptos como el *autor implícito* o el *lector implícito* como figuras retóricas fundamentales en las narraciones, sobre todo de tipo literario. La pragmática introduce, además, la idea del texto como concreción de actos del habla y plantea así una interesante aplicación de la lingüística al problema de la narratividad.

Marcelo Pagnini, en el capítulo destinado al estudio de la “prosa narrativa” de su libro “Estructura literaria y método crítico”, afirma que el discurso narrativo, en contraste con el discurso poético, posee una fuerza centrífuga; es decir, produce un efecto de “transparencia” que logra fascinar más por la denotación o pseudo referencialidad de su lenguaje que por la connotación o fuerza simbólica, tan propia de la poesía. Pero detrás de esa aparente referencia al mundo exterior,

existe en realidad toda una complejidad que, como hemos visto atrás, puede llegar a tener la sofisticación del relato de ficción, el cual invierte una alta dosis de artificios formales y semánticos para alcanzar la literariedad; es decir, para convertirse en lo que Milan Kundera llama el arte de la prosa, por el cual el uso aparentemente referencial (prosaico) del lenguaje puede alcanzar los más impactantes efectos poéticos.

En general, es posible distinguir cuatro perspectivas narratológicas: las que proponen modelos funcionales, las que desarrollan planteamientos lógicos, las que establecen modelos lingüísticos y, finalmente, las que se centran en enfoques temáticos.

La primera perspectiva propone como eje sintagmático de la narración, es decir como inventario de recursos narrativos, las acciones o las motivaciones de los personajes, mientras que en el eje paradigmático, es decir en la manifestación particular de esos recursos, estarían agrupadas las posibilidades de rol de los personajes, como el de agresor, el del héroe, etc.

Los estudios funcionales de la narración se dedican entonces a inventariar las acciones posibles y sus manifestaciones en términos de roles o papeles que desempeñan los personajes, dado el corpus universal de la narración.

La segunda perspectiva se preocupa por establecer una lógica narrativa en el sentido que vimos arriba, cuando describimos lo que Ramos llama el orden lógico de la narración. Esto quiere decir que esta perspectiva estudia y propone un conjunto de enunciados lógicos o incluso fórmulas que den cuenta de los contenidos de una narración

La tercera perspectiva define el relato como un conjunto o secuencia de proposiciones que expresan la acción. Esta perspectiva busca constituir una gramática del relato, y por eso se esfuerza en establecer un modelo que “imite” y tenga la eficacia del modelo gramatical. El enfoque temático, finalmente, se esfuerza por dar cuenta del orden y la secuencia de los hechos, de modo que puedan comprenderse adecuadamente, pero descuidando la forma en que son relatados estos hechos.

Lo importante de todos estos enfoques y del conjunto de estudios que conforman la narratología es que brindan técnicas y referencias teóricas para el análisis e investigación de las narraciones. Ese será el tema que desarrollaremos en la tercera unidad de este texto. Por ahora, propongo hacer una lectura complementaria, con la cual espero que se puedan aprehender algunos de los conceptos expuestos hasta aquí.

LECTURA

Presentación: escuchar: ¡claro! pero escuchar bien...

A continuación, presento una lectura que busca complementar algunos de los aspectos enunciados en esta primera unidad. Se trata de fragmentos de uno de los capítulos del libro “Narrativas contadas, narraciones vividas. Un enfoque sistémico de la terapia narrativa”, perteneciente a un autor que he citado constantemente: Ricardo Ramos. El capítulo en cuestión se titula: “¿Qué es escuchar?”.

Si bien el libro de Ramos está enfocado a orientar a los psicólogos terapeutas, su interés en mostrar el uso y aplicabilidad de la narrativa en la construcción de la terapia lo convierte en una referencia para quien quiera estudiar la narrativa y comprender las narraciones. De hecho, su título refleja ya el espíritu de esta unidad al diferenciar narración y narrativa, asociando la primera más a la experiencia y la segunda más al relato; es decir, a la organización consciente de la narración.

En el capítulo que traigo a colación, Ramos propone el papel activo y fundamental propio del lector o del “escucha” de narraciones. Advierte en primer lugar la necesidad de entender la narración como un “texto por completar” y por construir. Igualmente, observa que la interpretación de un texto depende de las circunstancias del lector. De ahí que el sentido de una narración no puede ser tomado como algo absoluto y ya definido permanentemente en el texto narrativo. Todo lo contrario: se requiere una “lectura cooperativa”, en los términos en que la hemos definido arriba, muy sensible a las expectativas del lector y al

enfrentamiento que surge entre los horizontes de experiencias y expectativas del narrador y los del lector. Por eso, escuchar una narración, comprenderla e interpretarla, exige no sólo actividades técnicas, sino aceptar la propuesta del narrador, el llamado que él hace.

Ahora, desde el punto de vista técnico, Ramos propone que un buen lector/escucha de narraciones debe atender tres niveles: el sintáctico, el semántico y el pragmático. El nivel sintáctico es quizá el que menos exige, pero aquí aparece sobre todo la actividad de completar, y a veces de corregir, las expresiones del interlocutor. Es en el nivel semántico donde surge una actividad mayor para el lector. En este nivel el lector debe hacer un esfuerzo por entender correctamente lo que va proponiendo el narrador, y para ello debe ser capaz de generar constantemente estructuras “provisionales” de sentido (¿será esto lo que quiere decir el narrador? Si, no, podría ser mejor esto otro...), que debe luego ampliar o modificar para dar cabida, de manera coherente y consistente, a ese torrente de palabras, oraciones, eventos y acciones que se van sucediendo. Aquí, el lector debe poner en juego la conciencia y estructura de todos los órdenes narrativos que vimos arriba, cuando describimos la narración compleja. Cuando se trata de relatos orales, el esfuerzo es mayor, pues en ese caso estamos ante un texto vívido que toma vida ante para y por nosotros.

En el nivel pragmático, el sentido se confronta con el contexto; es decir, las palabras y las estructuras narrativas que leemos o escuchamos se llenan irremediabilmente de datos que surgen de nuestro propio contexto, pero también del contexto del narrador, y debemos por eso evaluar constantemente qué tanto podemos aplicar de nuestro contexto (de nuestra historia de experiencias) y qué

tanto debemos respetar el del narrador para comprender adecuadamente lo narrado.

En general, Ramos llama la atención sobre la importancia de la actividad del lector, sin la cual el relato no llega a ser, pues es el lector, guiado por el narrador y por las claves del texto, quien concreta la lógica de los eventos narrados y les extrae un sentido, que debe ser finalmente un sentido práctico para nuestras vidas (¡tan práctico, que puede llegar a ser terapéutico!).

Texto de la lectura

¿QUÉ ES ESCUCHAR?

Ricardo Ramos

Tomado de: Narrativas contadas, narraciones vividas. Un enfoque sistémico de la terapia narrativa. Barcelona: Paidós, 2001. Ps. 148-159

LA LECTURA COOPERATIVA

Le lectura es un fenómeno activo (Iser, 1978) y cooperativo (Eco, 1979). *Un texto suscita nuestra actividad, busca y cuenta con nuestra cooperación y trata de guiarla.*

Lo primero que hace un texto para estimular la actividad del lector es limitarla; el texto nos pide que resignemos de manera parcial y temporal, nuestra actividad crítica, nuestra incredulidad. Para empezar a existir para nosotros, el texto nos pide que tratemos de creerlo, que le dejemos desplegarse. A cambio de resignar nuestra crítica nos asigna una prerrogativa: la de preguntar. El texto nos pide que nos sumerjamos en él, que abandonemos otras cosas; y nos promete que toma a su cargo las preguntas que nos suscita.

Las preguntas que nos suscita son, como vimos en el capítulo 2, de dos órdenes. La primera se refiere a ¿cómo es todo esto que me están contando? La segunda

es ¿por qué me lo están contando a mí?, ¿qué saco yo de todo esto? Y la estrategia del texto se basa siempre en responder la segunda pregunta a través de la respuesta que el propio texto da a la primera.

La historia que nos cuentan es la respuesta al porqué llaman nuestra atención; déjeme que le cuente y acabará sabiendo por qué cuento esto y por qué se lo cuento a usted (que es quien, ahora, me está escuchando). El lector se planta ante el texto preguntando: ¿por qué a mí?; el texto responde (o se anticipa) a las preguntas del lector, contando.

En un texto escrito, las preguntas del lector son tácitas y el texto trata de anticiparlas. En un texto oral, las preguntas del lector pueden ser explícitas; y si el que cuenta no ha sido capaz de anticiparse a ellas y evitarlas contando, el pacto de lectura le obliga a responder a ellas (aunque sea, también, contando más). Por eso el texto es, literalmente, coconstruido. El lector real puede estar fuera, escuchando; pero su imagen textual, el lector deseado, el lector modelo, *está dentro del texto, incrustado en lo que nos cuentan, creándolo*.

Y si se trata, como en la consulta, de un texto oral autobiográfico, al pacto general de lectura se suman las prerrogativas del pacto autobiográfico. A las preguntas que el lector espera que responda un relato cualquiera (¿pero cómo pasó eso?, ¿a quien?, ¿y qué pasó después?) se añaden las preguntas acerca de la actividad del protagonista (Kholi, 1993) propias de este tipo de relatos (sí, pero, específicamente usted, ¿qué hizo?).

LAS EXPECTATIVAS DEL LECTOR

El texto se compromete a responder a nuestras preguntas porque sabe que despertar nuestra atención y suspender nuestra crítica da pie al nacimiento de expectativas . Veámoslo someramente.

La primera expectativa es que el texto narrativo empieza por presentarnos a unos personajes afectados por una serie de asuntos que se les complican y de entre los que, más tarde o más temprano, *se acabará destacando algún personaje dispuesto a funcionar como «protagonista»* (Bordwell, 1985). El lector occidental

contemporáneo espera que las historias se centren en un protagonista y que el texto le ayude a reconocerlo.

La segunda expectativa es que se le ponga al corriente de unos acontecimientos que, aunque puedan ser distintos del mundo de su experiencia, tengan alguna *plausibilidad*; *que sean plausibles, al menos, en el mundo del texto*, por más que eso complique su valoración por el lector. Si en el mundo de mi experiencia la pareja se funda en el amor, yo puedo resignar el mundo de mi experiencia y aceptar un mundo en el que las parejas se funden en el interés; pero entonces la esposa debe tener algún interés en traer a su esposo, aunque sea «forzado».

La tercera expectativa es que los acontecimientos que se nos relatan tengan alguna *verosimilitud*. No sólo que sean posibles en el mundo del texto, sino *que sean probables (probablemente ciertos) para el mundo del texto*, por más que eso le complique la vida al lector. Si se trata de una pareja a la que une fundamentalmente el interés, y acaban de salir del desastre de un negocio, es bastante verosímil que el esposo crea que es más fácil callarle la boca a su esposa llevándole el sueldo a casa, que no viniendo a consulta a decir que bueno, que tal vez la maltrató, pero que habría mucho que hablar de eso, con el poco tiempo de que dispone él. (Aunque eso nos complique la terapia).

La cuarta expectativa es que la sucesión de acontecimientos siga algún tipo de hilo, tengan una *isotopía narrativa* (Eco, 1979). El concepto de isotopía pertenece al campo semántico y se refiere a un trayecto organizado y enlazado de significado (Greimas, 1966). Si un texto nos dice «Un hombre y una mujer se encontraron. El hombre se acercó a la mujer; él fue quien comenzó a hablar», la isotopía semántica nos indica que ese «él» de la tercera frase es el mismo hombre de la segunda y de la primera.

Algunos chistes provocan hilaridad precisamente por la ruptura de la isotopía que el texto parecía proponer. Por ejemplo: «Mi capitán, el barco zozobra»; «Pos mejón que zos zobre, que non que despué zos farte», juega con el equívoco semántico entre zozobrar y sobrar (apuntalado en la discordancia enunciativa entre un marinero que emplea un lenguaje culto y un capitán que utiliza un lenguaje cateto).

Lo que Eco plantea es que en los textos narrativos rige también la expectativa de una *trayectoria en la cual lo que puede suceder, y lo que pueden hacer los personajes, guarde alguna coherencia con lo que les ha pasado y con lo que han hecho hasta ahora*. Si el texto rompe esta expectativa (antes de tiempo, antes de la *peripetia*), el lector tiene derecho a, y espera, que le amplíen los hilos de la trama para permitirle situar aquel acontecimiento inesperado (o aquella acción inesperada de alguien ante un acontecimiento) dentro de una coherencia mínima, dentro de lo que, en el fondo, sí se podía esperar que sucediera.

La última expectativa del lector es la de que cualquier historia acabe teniendo, acabe respondiendo, pueda entrar en el corsé de *una estructura general que debe tener cualquier historia para que el lector pueda seguirla*. Son las condiciones de *seguibilidad (followability)* que Gallie postula para cualquier historia, ya sea real o ficticia (Gallie, 1964), y que se refieren a lo que el lector espera que sea una historia para ir reconociéndola y situándose delante de ella, antes, incluso, de que la historia se despliegue.

¿COMPRENDER O INTERPRETAR?

La teoría clásica de la comunicación plantea que un emisor emite un mensaje hacia un receptor a través de un texto que el receptor debe descodificar lo más correctamente posible para así comprenderlo del modo más completo posible (Villegas, 1992).

Yuri Lotman (Wertsch, 1991) plantea, sin embargo, que los textos tienen dos funciones: la función de transmisión de una información y la función dialógica. Hay textos unívocos en los que predomina la primera, pero hay otros textos fundamentalmente dialógicos que lo que hacen es generar información; textos que hacen pensar. Los textos dialógicos se caracterizan por su *heterogenidad interna*. Se trata de textos múltiples heterogéneos.

Las narraciones, orales y escritas, son textos estructuralmente dotados de esa heterogeneidad. La voz del autor se transmuta y se despliega en una pluralidad de voces que glosamos en el capítulo anterior: la voz del autor textual, la del narrador, la del protagonista, la del antagonista... Por ello, cuando estamos

escuchando una historia no nos limitamos a descodificar lo que nos están diciendo, para después tratar de comprenderlo y, en última instancia, obrar en consecuencia. *Recepción e interpretación son simultáneas* (García Landa, 1998).

El texto se va desplegando en el tiempo, pero la actividad del lector lo recorre hacia delante (anticipándose a lo que dice) y hacia atrás (recordando lo que dijo). Lo que tiene que hacer el lector no es tanto descodificar lo que nos dicen (comprenderlo bien) como *tener en cuenta activamente el conjunto de relaciones textuales y discursivas*. El lector no sólo se pregunta qué significa lo que están diciendo ahora después de lo que han dicho antes, sino también qué significa lo que digan después de las muestras que él ha dado (reformulando, preguntando...) de cómo entiende lo que, hasta ese momento, le han dicho.

Un texto es un artefacto sintáctico-semántico-pragmático que hay que aprehender en su totalidad (pero no exhaustivamente). A nivel «sintáctico» no suele haber problema. Las expresiones sintácticas en la comunicación oral informal suelen ser incompletas y fragmentarias, pero el interlocutor cuenta con ello y las completa por su cuenta.

A nivel *semántico* es un proceso acumulativo, pero no gradual. A medida que el texto se despliega en el tiempo, no sólo lo voy entendiendo mejor, sino que me voy encontrando cada vez en mejores condiciones para *elegir lo que es pertinente entender*. Pero entender para hacer.

Para decidir si debo seguir escuchando o debo interrumpir para, cuando menos, preguntar algo; aunque sólo sea preguntar en voz alta lo que me estoy preguntando en voz baja sin más objetivo que mostrar que estoy activo, no fascinado (Ramos, 2001). Porque *comprender el enunciado de otra persona es orientarme con respeto a éste* (Wertsch, 1991). Por eso escuchar no sólo es escuchar; es aceptar. Aceptar que las cosas realmente tuvieron que ocurrir como me están contando que fueron.

Conforme el texto avanza, el lector se va sumergiendo en un proceso de sucesivas estructuraciones y reestructuraciones de diverso nivel y distinto alcance. Se van entendiendo las palabras; las palabras en frases y oraciones, aunque algunas chirríen (¿«forzado»?); las oraciones en secuencias de eventos y

acciones (¿qué cuando el marido venga lo «fuerce» yo a algo?); las acciones y acontecimientos en muestras concretas de un tipo de mundo en el cual pasan (y se dicen) cosas que tienen una lógica tal vez distinta a la de mi mundo («forzar», en un mundo de poca solvencia económica, desprecio y puede que maltrato, como éste desde el que me están hablando, ¿será simplemente algo así como: «Pues cuando vayamos a la visita, ya verás si digo o no lo del maltrato»?).

Y ese proceso de comprensión no responde a una jerarquía ordenada y gradual, sino *encabalgada y enmarañada* (Eco, 1979). A veces, por medio de una palabra llegamos a la primera clave de un mundo (¿«forzado»?); y a veces por la expresión concreta de los valores que rigen en un mundo llegamos a la comprensión del significado, en este texto, de una palabra: «Tengo que ganar dinero para la boda de nuestro hijo, porque ahora eso es lo más importante (¿no me has dicho mil veces que quieres que tu hijo tenga una boda de verdad y no como la nuestra?). Y ahora, anda, di si me quieres “forzar” a algo más)». En una entrevista no estamos comprendiendo un texto muerto, escrito, huella de un pasado al que nosotros tenemos que darle actualidad y vida; *estamos ante un texto vivo, vivido, que está tomando vida con nosotros y por nosotros*. Y comprender es interpretar, e interpretar es obrar en consecuencia (con lo que se ha ido comprendiendo y también con la forma en que se ha ido interpretando).

A nivel *pragmático*, el sentido del texto depende del contexto. Y el elemento fundamental del contexto es el interlocutor (Bateson, 1979). Aquí postulamos que, sea cual sea el texto que se produce en el contexto de la consulta, sea lo que sea lo que le dice el consultante al terapeuta, sean las que sean las vicisitudes que nos relatan y la forma en que las relatan, *el sentido pragmático es siempre «uno» y «único»* (Ramos, 1996).

Lo que nos dan a entender, a donde nos quieren llevar al final, es a la conclusión (implícita) de «... *Y por todo lo que acabo (acabamos) de contarle estoy (estamos) “así” (como usted me/nos ve) y “aquí” (contándoselo a quien hay que contárselo; y, obviamente doctor/a, a usted que nos ha escuchado, y ahora que nos ha escuchado, le toca hacer algo al respecto)*».

Y ese es precisamente el mensaje que nos inutiliza. Porque su corolario es: «Y si tiene que hacer que cambie alguien, doctor/a, tendrá que ser el (los) otro(s) (los que me amargan la vida), porque lo que es yo, le he dicho cómo estoy» .

Éste es el mensaje implícito, y la posición final ante el mensaje, a que nos empuja el narrador con su relato. Y es también el mensaje a que nos empujan los demás, los que callando han otorgado; sólo que desde una posición menos sólida. Algo así como: «Pues yo también, ya ve cómo estoy; y si me hubieran dejado contarle mi versión podría decir, más o menos, lo mismo. Así que a ver cómo se lo monta; a ver qué hace usted».

La historia narrada trata de fascinarnos, de involucrarnos. Y puede conseguirlo porque la escucha, la lectura, siempre es activa. Nos ponemos, más o menos, en juego, cognitiva y afectivamente, siguiendo una historia. Y, una vez seguida, se espera de nosotros que nos pongamos en juego pragmáticamente. Los consultantes nos cuentan, e incluso discuten acerca de lo que nos cuentan, porque esperan que hagamos algo. Veamos con algún detalle cómo es esa actividad implicada en la lectura.

LA ACTIVIDAD DEL LECTOR

El lector, siempre que puede, se adelanta a la historia que le van contando; y el autor, como lo sabe, trata de guiar esa anticipación.

Las hipótesis anticipativas del lector son de distinto nivel. A un primer nivel sigue la historia un poco por delante. Se pega a la acción inmediata y trata de anticiparla. «El shérif sacó su Colt»: ¿será el más rápido?. «Es verdad que estamos mejor, pero confiesa que me maltrataste»: ¿lo confesará esta vez?

A un segundo nivel hay hipótesis un poco por fuera del texto. Son lo que Eco llama «paseos inferenciales» (Eco 1979; 1994). Nos salimos de la acción y del texto que estamos leyendo y nos vamos mentalmente a textos o experiencias parecidas. Si el shérif saca su revólver en la escena final del *saloon*, y es bueno, seguro que le da el cuatrero, aunque sea el mismísimo Billy el Niño; si esta señora le pide, a un marido «forzado» que dice que se tiene que ir, que confiese su maltrato al poco de

empezar la visita, y sólo porque ella se lo pida, se va a encontrar un *no* como una casa, o yo no sé una palabra de parejas en conflicto.

A un tercer nivel se producen anticipaciones más generales que tienen que ver con lo que se espera que sea la estructura general de una historia para que un lector la pueda seguir. Es lo que Gallie llamó *seguibilidad*. Volveremos sobre ello.

El lector hace continuas anticipaciones de diverso calado. Las del primer nivel, pegadas a la acción, versan sobre *lo que «va» a pasar* (dado lo que está pasando, basándonos en la lógica de los posibles narrativos). Las de segundo nivel versan sobre *lo que es «probable» que pase*; para formularlas, el lector echa mano, no sólo de lo que le están contando, sino también de su propia experiencia, tanto como persona cuanto como lector de otras historias (y además, en el caso del terapeuta, como coautor de otras terapias y como lector de textos sobre terapia).

Las de tercer nivel versan sobre lo que, después de lo que le han contado a él sobre lo que ha pasado (y lo que él ha pensado y hecho acerca de eso), «tiene» *que pasar*; en las hipótesis de este nivel juegan, junto al texto, lo que el terapeuta cree saber como miembro de una cultura, en la que las historias «son así» (y las cosas «son así»).

El lector anticipa continuamente y lo que le cuentan que pasa ratifica o rectifica sus anticipaciones y lo lanza a nuevas hipótesis a cualquiera de los tres niveles antes aludidos.

Como me temía, el marido «forzado» no confesó el maltrato; ya veremos cuál será la próxima cuenta del rosario de quejas y denegaciones que me espera... Y de repente relatan que se enternecieron a raíz de un entierro (refutándome una hipótesis del primer nivel). Ésta va teniendo toda la pinta de ser otra de las que se escuda en sus enfermedades para no tener que plantearse si no sería mejor separarse... Y un buen día viene hablando de si va a aceptar una oferta de trabajo (segundo nivel). Le digo que a mí no me líe, que qué es esto de hablar del trabajo con su marido precisamente el día de la boda del hijo, que escuche muy bien lo que tengo que decirle y si le conviene me llame por teléfono, porque en este mundo las cosas no pueden ser así... Y luego viene en persona a pedir una visita porque está mejor, pero no quiere acabar la terapia sin despedirse.

Leer es ratificar o rectificar unas hipótesis que el lector hace a raíz de lo que le cuentan, pero no sólo basándose en ello. El lector hace reestructuraciones de lo que le han ido contando para poder hacer prospecciones acerca de lo que le van a contar y de qué pinta él en todo eso.

Parte de un pacto de confianza (algún sentido deberá tener todo esto) pero no se limita a esperar que se cumpla; toma una actitud activa para que sea así.

LA FASCINACIÓN POR LA ACCIÓN

Cuando la narración comienza, el lector no tiene texto sobre el que anticipar. Pero no empieza a elucubrar sobre el vacío; *trata ya de empezar a encontrar sentido a cuenta de las circunstancias de enunciación.*

¿Qué puedo esperar de un texto que empieza por las palabras de un editor ficticio, quien anuncia que pone en nuestras manos el increíble diario de alguien desaparecido en circunstancias extrañas, sin saber si creerlo él mismo, pero sin añadir ni quietar ni una coma? Todo un género literario se abre ante nosotros. (¿Qué puedo esperar de una señora que, justo a su hora, telefonea diciendo que vendrá tarde y sola a la sesión de terapia familiar, porque su marido tiene trabajo y quiere explicárnoslo personalmente? Todo un arduo y penoso trabajo de corresponder a la aparente motivación y eludir caer en posibles coaliciones negadas se perfila en nuestro horizonte con ese caso.)

Pero, una vez que empieza la acción, nos atrapa, aunque la conozcamos a retazos y a conveniencia del narrador. *El lector persigue la fábula, la historia relatada, a través del sujeto, del relato de la historia que hace el narrador.*

El lector escucha (se pregunta o pregunta) el curso de los acontecimientos descrito por el relato, para irlos resumiendo en un conjunto de macroproposiciones narrativas que constituirán el esqueleto de la historia relatada. (Una mujer huérfana de padre, que se casó embarazada, que emigró, que tuvo dos hijos, que pasó por tales dificultades con su marido...)

La *fábula* sería, al final, *un conjunto de acontecimientos básicos ordenados temporalmente y dotados de una lógica interna derivable del propio curso de acontecimientos.* Una mujer huérfana, casada embarazada (probablemente por

problemas no resueltos de su orfandad), emigrante (puede que por haberse quedado embarazada por no tener un padre que la protegiera)...

Pero también es algo más. Es una *sintaxis, una articulación de personajes que se definen recíprocamente*, los unos por la relación a los otros, en el curso de esos acontecimientos; y, también, al hilo de las acciones que, de la lógica de esos acontecimientos, se desprende.

Cuando el relato de la acción comienza y el curso de la misma es todavía un vacío para el lector, una de las formas de suspenderse en ese vacío es la caracterización de los *personajes*. La primera forma de caracterizar a los personajes puede estar en las circunstancias de enunciación. (Ésta que llama para decir que su marido no puede venir pero ella sí, y que se presenta como Pedro por su casa, tengo la impresión que sería una «liosa».)

Pero los primeros hilos de los acontecimientos se siguen como elementos para la caracterización de los personajes. El lector va interpretando lo que hacen los personajes. El lector va interpretando lo que hacen los personajes como *muestras de cómo deben ser*. (Ésta, que viene a pedir una nueva visita con un marido «forzado» a explicarme por qué debo creer que hoy no debo venir, parece una «pobre mujer liosa»), huérfana, mal casada, emigrada...).

Y, por otra parte, la definición de los personajes (al menos de los principales) es recíproca; sigue, como vimos en el capítulo 4, una estructura de oposición. (Una «pobre mujer... liosa», va definiendo a un «mal hombre... liado».)

Y esa fascinación por la acción que va definiendo (y va siendo definida) por los personajes *posiciona lenta e inexorablemente al lector a medida que la va escuchando*. (Una «pobre mujer liosa» que se quedó huérfana [y no lo ha superado] y se dejó embarazar por otro que tal, también huérfano, que se la trajo con su familia y empezaron los líos [cómo era de esperar] y ahora que se les va a casar un hijo y van a tener que plantearse su pareja, y el otro que tal la puede haber maltratado y la pobre liosa se fue a un centro de mujeres maltratadas, que nos le sirvió de nada [seguro que está enganchada a este tío] y ahora lo lía para venir, y claro, él dice que de qué... Y ahora yo estoy en medio, ¿para hacer qué?

Porque ella me va a querer liar, la pobre, para hacer que él cambie y la quiera; y él me va a esperar, el tío, para ver si yo se la cambio.)

Vamos buscando la lógica de la acción, pero lo hacemos llevados de la mano del narrador. La forma de narrar, que estudiamos en el capítulo 4, nos atrapa con su lógica, que no es la lógica de los hechos (¿desde cuándo perder a un padre conlleva hacer un mal casamiento?). Por eso, una de las primeras tareas del lector es *hacer un juicio acerca de la fiabilidad del narrador*.

Hay narradores fiables y narradores no fiables (Booth, 1961). Un narrador no fiable no tiene por qué ser alguien que quiere engañarnos. Un niño puede ser un narrador no fiable porque no conoce algunas de las claves de lo que está narrando sobre lo que ocurre a su alrededor.

Pero precisamente por eso es más creíble; sólo que obliga al lector a un mayor trabajo de interpretación.

El lector hace un juicio acerca de la fiabilidad del narrador (que no se basa en si me está diciendo la verdad y nada más que la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, sino, simplemente, en ¿hasta qué punto lo puedo seguir, creerlo?) y proyecta esa imagen del narrador hacia delante, hacia lo que le van a seguir contando. Y el texto va también ratificando o rectificando ese juicio.

Porque un narrador no fiable, con la continuación del texto, se puede acabar convirtiendo en un narrador fiable. Porque, aunque parezca que el narrador es quien produce la narración, *en realidad la narración, el texto es el que produce en la misma medida al narrador* (García Landa, 1998). El relato de los hechos puede condicionar, e incluso modelar, al narrador (Cruz, 1986). El texto es coconstruido. Las preguntas, comentarios, reformulaciones... del terapeuta-lector van requiriendo y modulando la fiabilidad, la sinceridad, el compromiso, en definitiva, del autor-narrador con el texto que va produciendo.

Y eso es lo que le interesa al terapeuta, una «pobre mujer liosa» increíble (en todos los sentidos) se puede ir transformando, con el curso de los acontecimientos, en una persona convincente (tras alguna decisión que tome en el curso de esos acontecimientos, y que el terapeuta pueda respaldar).

Un mes después del plazo que se le dio para solicitar telefónicamente visita, aparece la señora diciendo que está mucho mejor, pero que quiere venir en persona a explicarlo. Un contacto con el derivante confirma la mejoría; se le ha disminuido notablemente la medicación y han desaparecido las llamadas extemporáneas con motivo de la crisis de angustia.

A la hora concertada no aparece. Se la llama, da una excusa e insiste en realizar una última visita. Vuelve a fallar, pero llama para excusarse; se le asigna otra visita el mismo día.

Entra diciendo que no quiere entretener al terapeuta porque ya está bien. Explica que tanto ella como su marido estaban muy volcados en sus hijos, disputándose su cariño, pero que ahora se han dado cuenta de que éstos van a lo suyo y que ellos tienen que hacer igual. Su marido está muy pendiente de ella y ella se ha dado cuenta de que él es una persona acomplejada y se sentía humillado por ella, quien había puesto un muro entre ambos; pero ahora las cosas empiezan a ser otra vez tal como eran cuando se casaron.

Le habló a su marido de la oferta de trabajo, llegó a hablar con la empleadora, pero lo han dejado en suspenso por una recaída en el problema articular. Se le pregunta cómo fue la boda y dice que muy bien. Dice que a la novia la vio muy enamorada y que le dio envidia. En este momento habla por primera vez de su propia boda y de que se casó embarazada. Próximamente cumplirán los veinticinco años de casados y está pensando volver a hacer una ceremonia.

Va dando detalles que permiten deducir que es una idea bastante madurada. Su marido lo sabe, ella les ha comentado, medio en broma y medio en serio, a unos amigos que sean los padrinos y ha pensado en el cura que ha casado a su hijo, porque le ha gustado. Dice que ahora sí quiere renovar los votos, que ahora sí sabe qué es eso de “en la salud y en la enfermedad, en la tristeza y en la pobreza”. Pregunta al terapeuta qué opina de la idea. El terapeuta pide hacer la pausa.

Devolución. “Francamente, me parece bonito. Es un detalle significativo. Cuando él (el derivante) me comentó que usted había mejorado yo no sabía si creerlo. Si usted se hubiese limitado a decirme: “Yo estoy mejor porque mi marido ha cambiado”, yo me habría preguntado: “¿Y qué pasará si él deja de cambiar?”.

“Lo que me ha comentado me tranquiliza porque la veo ilusionada, así que si él se cansa de cambiar hay la posibilidad de que usted le empuje a seguir. Ahora tienen un proyecto.

“Yo no sé si se casarán o no, si lo hará de blanco o lo hará de gris, pero ahora tienen un proyecto. Ahora tienen algo por lo que luchar, antes sólo tenían algo de lo que huir. Así que, si me lo permite, la llamaré dentro de un año para preguntarle si al final se casaron o no.”

Dice que la boda será antes y que traerá las fotos.

LAS CONDICIONES DE SEGUIBILIDAD

El curso de los acontecimientos ha de tener una estructura para que la historia que nos están relatando resulte aceptable para el lector y así éste la pueda seguir, tanto si se trata de historia reales o imaginarias, individuales o colectivas. Gallie (1964) la ha desarrollado como una secuencia muy general que el lector espera subjetivamente cuando se enfrenta a una historia.

Una historia describe una secuencia de acciones y de experiencias realizadas (y sentidas) por ciertos personajes, ya sean reales o imaginarios, en una situación. Esos personajes se nos presentan en situaciones cambiantes, y ante esos cambios reaccionan.

A su vez, esos cambios ponen de manifiesto aspectos ocultos en primera instancia, tanto de la situación como de los personajes. Pero esos cambios (y los aspectos ocultos que revelan) no son innumerables e ilimitados: *han de ser los suficientes para que se delimite una “prueba” para la situación (¿Era lo que parecía?) y para los personajes (¿Eran como parecían?)*. Y la respuesta a esta prueba conduce a la historia a su conclusión.

La historia ficticia que lee un lector, la historia real que arma un historiador, la historia terapéutica que coconstruye un terapeuta responde a esta estructura general, porque así es como se sigue, como se entiende.

Una historia no sigue y sigue, no abarca y abarca. Conocemos algo que se complica (de ahí el Interés) hasta que algo se impone como una prueba (ahí nuestra actividad) que nos la aclara lo suficiente (hasta aquí nuestra actividad). A la primera parte del *Quijote* siguió la segunda; a la Revolución francesa le siguió el imperio bonapartista; a la “nueva boda” de esta señora seguirá su vida. Pero eso ya es otra historia (y si la vida se le vuelve a complicar y se sigue acordando de nosotros será, tal vez, otra terapia).

UNIDAD 2

2. LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

2.1 ENSANCHAMIENTO DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

Podemos narrar de diversas formas, dependiendo de la materia con la que lo hagamos. La más frecuente es la materia verbal, por supuesto, pero también se puede narrar mediante imágenes, sonidos u otros sistemas semiológicos (el cuerpo, la ropa, el multimedia, etc.). En cuanto a la narración verbal, ella siempre ha estado ligada a lo que podríamos llamar, siguiendo a Walter Ong, las tecnologías o soportes de la palabra: primero a la oralidad, luego a la escritura, y ahora, posiblemente, al hipertexto. Cada una de estas *tecnologías* ha despejado posibilidades expresivas que el acervo cultural acumula y potencia. Esto quiere decir que si bien la línea narrativa progresa, no elimina formas anteriores (lo que puede explicar, entre otras cosas, que la narración oral tenga tanta funcionalidad hoy como la narración digital). No obstante, estas nuevas formas han alterado los elementos de la narración verbal tradicional, (como el sentido de los personajes, de la acción y de los escenarios), y han innovado el conjunto de normas y criterios que configuraban hasta ahora la pragmática de la imagen narrativa.

Ahora, si echamos un vistazo a las posibilidades que la tecnología ha abierto en los últimos tiempos, podemos afirmar que la línea narrativa se ha ensanchado espectacularmente: imágenes de síntesis, realidades virtuales, hipernovelas, videojuegos, juegos de rol, se suman a otras formas “tradicionales”: la narración oral (tanto la popular como esa forma contemporánea más sofisticada, llamada por algunos “narración oral escénica”), la novela, el cuento, el cine, etc. La representación icónica, la narratividad y la producción y consumo de ficción están cambiando de una manera profunda, provocando un salto que podríamos llamar, sin recato, cualitativo. La “informática” ha promovido la formalización innovadora y

creadora de los modelos narrativos. Técnicas como la digitalización, la simulación y la interactividad de imágenes 3D (en tres dimensiones), para sólo mencionar algunas, están permitiendo el diseño de nuevas estrategias discursivas.

En esta unidad voy a detallar ese ensanchamiento de la narrativa contemporánea mostrando cuatro momentos. En el primero propongo la persistencia de la oralidad como base de toda narrativa. Si bien la narración literaria se asume como la expresión mejor consolidada del cauce narrativo, la oralidad se presenta como un patrón inevitable de esa expresión, de modo que se la puede rastrear en el origen de la narrativa literaria, en su evolución, y luego como forma que subsiste más allá de esa hegemonía de lo literario.

En un segundo momento me detengo en lo que podríamos llamar la genología de la narración literaria. Traigo como marco de referencia los autores (especialmente a Mijail Bajtin y a Julia Kristeva) que han demostrado que la novela es un producto y una expresión de lo moderno, del hombre moderno, con su capacidad de secularizar la historia y de expresarse con una sicodinámica textual muy depurada: la escritura. Destaco el paso de la epopeya a la novela como estrategia para comprender su modernidad y planteo algunas reflexiones sobre su estado actual y sus retos en el mundo contemporáneo.

En el tercer momento introduzco las consecuencias que para lo literario tiene la irrupción de lo posmoderno, y muestro cómo sus formas canónicas se adaptan a las exigencias de un mundo contemporáneo atravesado por la velocidad y la imagen, la fragilidad del ser y la relativización de las verdades fundamentales establecidas por los grandes relatos modernos.

Finalmente planteo los efectos que las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación tienen sobre el cauce narrativo, acudiendo al término narrativa digital, entendida como ese ejercicio narrativo que hace uso de soportes digitales.

En el fondo, el mensaje de esta unidad es este: hoy la narrativa es muy diversa, la centralidad de lo literario ya no existe, pero podemos aprovechar, como lo veremos en la unidad tres, los métodos y teorías que ha dejado el estudio de la narrativa literaria para investigar sobre la narrativa contemporánea.

2.2. LA ORALIDAD ANTES Y DESPUÉS

Es bien sabido que cuando se habla de literatura se habla de una expresión escrita. Es más, algunos autores como Mijail Bajtin y, más recientemente, Pierre Lévy, plantean la estrecha relación entre escritura, modernidad y literatura. Pero a nadie sorprende que al leer una novela se tenga la sensación de “estar oyendo” voces, como si tratara de una transcripción de lo oral. Incluso hay autores literarios que se proponen como proyecto lograr ese “efecto de oralidad”. No olvidemos, por ejemplo, que Guillermo Cabrera Infante recomendaba leer sus “Tres tristes tigres” en voz alta. Para comprender esa relación entre oralidad y escritura que se da en el relato literario, propongo como hipótesis la idea de que si bien en el texto literario se dan las dinámicas propias de lo que Walter Ong ha llamado la textualidad (la producción de textos escritos), también es cierto que persisten las llamadas por el mismo autor sicodinámicas de la oralidad.

2.2.1 Sicodinámicas de la oralidad

¿Y cuáles son esas sicodinámicas? Para comprenderlas habría que imaginar la situación hipotética de que no contáramos con la escritura; es decir, que no tuviéramos textos o hablas registradas en la escritura, sino habla pura y directa. Obviamente, esto no es estrictamente posible en nuestras circunstancias, aunque sí, afortunadamente, para los estudiosos de la oralidad, pues hoy todavía perviven sociedades que desconocen la escritura. Ong, basado en estos estudios y estudiosos, plantea que en las sociedades puramente orales *uno sabe lo que puede recordar*, y por eso en ellas se recurre a fórmulas nemotécnicas como las

rimas y otras manifestaciones del ritmo en el habla que permiten recordar y sobre todo repetir lo que se conoce, y así transmitirlo incluso de generación en generación. Pero este uso de la interioridad del sonido (a veces complementada con el acompañamiento de un instrumento musical o el canto mismo) como táctica para recordar es la más superficial de las características del discurso oral y no determina la oralidad como tal. No olvidemos que persiste en el ejercicio de la poesía y en la naturaleza rítmica de todo texto literario.

Por esta razón, Ong va más allá y descubre que las culturas orales se caracterizan por ser acumulativas. Su saber está garantizado en la medida en que puedan acumular o sumar ese conocimiento que puede ser recordado. No se valen, no se pueden valer, de operaciones mentales y discursivas como la subordinación de las ideas o el análisis y fragmentación intencionada, que son operaciones más naturales en una sociedad con escritura, en las que la elaboración de textos exige ese tipo de estrategias organizativas.

En cambio, los narradores orales actúan articulando dos habilidades: por un lado, repiten los relatos (“saben” hacer muy bien eso: repetir lo que han escuchado) que han oído previamente, pero por otro, “recogen” e integran lo que nuevos narradores van añadiendo exitosamente (es decir, con la aceptación de su público) a la línea narrativa original, con la única limitación de no “traicionar” la esencia misma del relato. Así, el conocimiento se va acumulando y a la vez se va actualizando, generando una comunicación efectiva entre el narrador y su público. Es un poco lo que sucede con los decimeros de la costa atlántica colombiana, o con los trovadores de la región antioqueña, o los cantores del llano. En todos ellos, la escritura, aunque exista como experiencia personal, no influye a la hora de su

canto o declamación, pues básicamente entran a detonar la expresión dos condiciones. De un lado, el recurso del cantor a la memoria, a las fórmulas nemotécnicas, y su apoyo en el ritmo de la música. De otro, el público, la comunicación directa con el público, que exige de ellos la actualización de su canto. Ahí no hay una forma previamente organizada, los temas no se subordinan ni se ordenan según categorías, es la pura comunicación directa la que actúa y va generando ese otro orden de la oralidad.

Pero actualización del canto no es necesariamente innovación. Todo lo contrario: las sociedades orales son conservadoras y tradicionalistas, pues el saber que se acumula debe ser celosamente guardado, es el tesoro más valioso, y admitir su transformación o subversión resultaría demasiado peligroso. Si analizáramos las décimas, las trovas o los cantos del llano, veríamos en ellos mensajes muy parecidos y pocas variaciones en la forma. En realidad, la oralidad avanza muy lentamente y siempre por acumulación.

Ya en el ejercicio del discurso oral, Ong reconoce varias condiciones. En primer lugar, su contacto con el mundo humano vital; es decir, que el orador o narrador oral utiliza expresiones que impacten a su público por su carácter cercano. Por eso, el discurso oral debe ser empático y participativo, pues sólo así es posible que la comunicación sea eficaz. A diferencia del texto escrito, que separa objetivamente el rol de quien emite el discurso del papel de quien lo recibe, el discurso oral se hace eficaz si promueve la identificación entre quien habla y quien escucha. Pero esta identificación no es pasiva, sino que requiere la contestación y la negociación entre orador y auditorio. Un narrador oral exitoso será aquel capaz de poner en situación lo que trata de comunicar, evitando la abstracción,

acudiendo constantemente a la ilustración de las ideas y a los ejemplos que pueda entender su público y estando abierto a su participación. Toda esta exigencia de empatía y de identificación hace que la expresión oral esté muy vinculada a lo comunal y a lo sagrado. Sólo si se logra esa comunidad y ese vínculo con lo sagrado puede haber, efectivamente, una comunicación.

En las sociedades con escritura, estas sicodinámicas suelen subvalorarse o despreciarse. No es gratuito que en la escuela moderna se propenda y se insista por un saber subordinado y analítico antes que “memorizante”. El valor que se le da a la capacidad de abstracción es alto, y mientras mejor se manejen conceptos y categorías, antes que ejemplos o situaciones concretas, más aprecio tendrá el estudiante. Todo esto constituye lo que llama Ong las dinámicas de la textualidad.

Así como en la oralidad lo importante es la posibilidad de recordar con exactitud y construir colectivamente lo común, en la escritura todo está regido por una lógica del registro y del solipsismo. La escritura, es decir, el registro de la memoria, conduce a la posibilidad de tener a la mano el conocimiento, sin el peligro de que se “lo lleve el viento”, pues se cuenta con él como objeto. Y no sólo es el conocimiento, sino, sobre todo, el pensamiento individual, el que puede estar ahora disponible. Lo colectivo como valor se desplaza hacia una promoción de la expresión del sujeto individual, quien se libera así de la “odiosa” intervención directa de un público. El escritor, a lo sumo, debe ahora imaginar las reacciones de un público hipotético y abstracto, pero ya no tiene por qué dar entrada constante al “ruido” exterior. Es más, desde el punto de vista del lector (la contrapartida de estas dinámicas textuales) ya no es necesario que el autor esté

vivo o muerto, lo que importa es que su saber y su pensamiento individual hayan quedado registrados.

Distancia, precisión, universalidad, autorreferencia, serían los principales aspectos de una dinámica de la textualidad. Siguiendo a Lévy, mientras en el mundo oral el sentido estaba ligado a una totalidad relativa a la capacidad local de acumulación del saber, en el mundo de las sociedades modernas, debido al descubrimiento de la escritura, se hace posible una práctica de la universalidad entendida como la fijación del sentido o clausura semántica. Así es como las obras (incluidas las obras literarias) empiezan a ser valoradas en la medida en que sus mensajes pueden circular por todas partes, independientemente de su proceso de producción: la obra escrita y literaria se hace autoexplicativa y la condición de universalidad, así entendida, se extiende a otras dimensiones de la cultura, en la medida en que su base se hace "textual".

Pero la literatura, he dicho, parece contener en su forma textual una lógica oral. ¿Cómo explicarlo? Propongo acudir a Lyotard para acabar de comprenderlo.

2.2.2 La literatura como rezago del saber narrativo

Paralelamente a lo que Ong propone como una distinción entre oralidad y textualidad, Lyotard plantea la distinción entre una pragmática del saber narrativo y una pragmática del saber científico. Para Lyotard, la forma narrativa prevalece en el saber tradicional y el relato es la expresión por excelencia de ese saber. Las formas narrativas se caracterizarían porque "cuentan" formaciones positivas o negativas; es decir, porque informan sobre modelos de vida. Esa es su manera de

crear el lazo social: a través del recuento de ejemplos de lo que se debe y de lo que no se debe hacer. Ese es su mensaje fundamental.

De otro lado, el saber narrativo admite la pluralidad del lenguaje, pues no requiere metalenguajes especializados, sino que aprovecha el habla local, que suele ser diversa y compleja, y a la vez rica en sentidos compartidos.

En términos de capacidades y exigencias para la expresión de relatos, el narrador se hace competente por un simple saber-oír-decir. Esto es: no requiere una formación “intelectual” o especializada, no hay escuelas o “talleres” de oralidad, sólo necesita acumular historias oídas y atreverse a “actualizarlas” ante su propio público. Por su parte, el narratario asume desde ese saber-oír-decir un saber-escuchar para saber-hacer. Es decir, está persuadido de que escuchando relatos, sólo escuchando relatos de quien sabe hacerlo, puede “defenderse” en la vida, pues ellos no son sólo forma, sino sobre todo significado, sentido para su vida. En últimas, todo relato oral, transmite un mismo mensaje: “que esto no se olvide”.

Finalmente, como he dicho antes, el lazo social se construye no tanto por un “repaso del pasado” o de los hechos memorables, sino por su actualización en el presente narrativo, es decir, por la renovación de su sentido; de ahí su doble carácter: tradicionalista, pero actualizador.

En el saber científico, en cambio, la pragmática está dada por otras características bien distintas, todas ellas gobernadas por una lógica escritural o, lo que es lo mismo, por una dinámica textual. En primer lugar, el saber científico necesita la formación de “pares” para alcanzar su legitimidad a través del asentimiento de la comunidad científica. Pares, según Lyotard, quiere decir sujetos con formación

similar. No hay que olvidar que la institución escolar existe precisamente como estrategia de formación de pares; es decir como estrategia para la comunicación del saber que la ciencia acumula.

¿Pero cómo se garantiza esa formación de pares? Mediante el aislamiento del juego del lenguaje y su restricción a la pura función denotativa. El lenguaje científico ya no es un lenguaje inmediato y compartido, sino indirecto (metalenguaje), y por esta razón, “no natural”. Por eso, debe aprenderse en la escuela y luego perfeccionarse en las instituciones de “formación superior”, donde se consigue el manejo de sus “especializaciones”.

En segundo lugar, en el saber científico no existe un “saber ser lo que el saber dice que es”. En realidad, un enunciado de ciencia no consigue ninguna validez de lo que informa por la sola enunciación: debe “probarse”, ya sea mediante la argumentación o ya sea mediante la prueba de laboratorio, que son las dos estrategias de validación del saber científico. Mientras al narrador se le cree porque nos percatamos de su competencia narrativa, de su capacidad para narrar y por tanto para “enseñarle” lecciones al público, en el saber científico el enunciador primero debe tener “al frente” alguien que le entienda su lenguaje y, segundo, debe probar lo que dice. Cuando pongo comillas a la expresión “al frente” es para indicar que el enunciatario del saber científico ya no necesariamente “escucha” al enunciador, sino que, y es lo más frecuente, lo lee a través de sus textos o de sus artículos o libros.

La narración literaria (la novela y el cuento), curiosamente, se sitúa entre estas dos aguas. Si bien es escritura y exige por eso unas competencias especiales (al

menos leer y luego leer según las condiciones propias del género literario), también posee rasgos de la comunicación oral y produce “efectos orales”. Si bien la narración literaria participa de la lógica del registro y del solipsismo, en cuanto obra que se ofrece tras el proceso de elaboración individual a un lector preparado (formado) precisamente para deconstruir, también en su soledad, el libro que se le entrega, la narración literaria, sabe ganarse la empatía y la participación del lector, pues utiliza, ahora en formato de escritura, la variedad del habla, recurre a las situaciones humanas y vitales cercanas, al significado compartido, y, por lo general, informa del lazo social. La narración literaria no es texto científico, aunque esté escrito, pero tampoco es oralidad simplemente transcrita. La narración literaria frente a la oralidad gana en extensión, en temporalidad, en alcance, pero mantiene viva la dimensión y la dinámica de lo oral, de lo “directo” y, sobre todo, de lo connotativo y simbólico.

Pese a esto, la escritura (incluida la escritura literaria) se siente siempre como “palabra muerta”, tiene un corolario de pasividad que no satisface a algunos hoy. Por eso, recientemente, cuando muchos de los valores asociados a la cultura de lo escrito y de lo impreso empiezan a ser cuestionados, comienzan a aparecer resistencias a lo escrito y también recirculaciones, recuperaciones y resignificaciones que intentan volver a poner en situación lo oral. Es el caso de la narración oral escénica o urbana que entro a detallar ahora.

2.2.3. NOE: La narración oral escénica. Una vuelta a lo oral

El fenómeno de la cuentería contemporánea, de los cuenteros que se paran frente a un público que escucha fascinado sus narraciones, surge hoy como una

respuesta al “exceso” de escritura de la vida contemporánea. Es un fenómeno que se extiende a lo largo de toda Latinoamérica, pero que tiene su origen en Cuba. Es, precisamente, uno de esos narradores orales cubanos contemporáneos, Francisco Garzón Céspedes, quien ha acuñado el término "narración oral escénica" (NOE) para explicar el fenómeno de la "cuentería contemporánea", entendida como el arte de narrar en escena.

Garzón propone que el cuentero contemporáneo debe saber contar en todos los espacios y para todos los públicos; debe tener no sólo un repertorio muy amplio y flexible, sino una alta conciencia de su arte. Las artes escénicas son todas las que se dan en un escenario, pero la columna vertebral de todas ellas es la escena, como unidad semántica indivisible; y ha sido tan poderosa la figura de la escena en Occidente que no se han podido desligar de su lógica ni el cine ni la televisión. Ahora bien, la categoría “escena” siempre tiene una relación con lo narrativo, con el contar. Pero en la NOE se trata de narrar escénicamente, de utilizar el escenario para construir la imagen narrativa. Todas las artes escénicas narran, pero sólo el teatro, el canto y la cuentería narran oralmente. Para Garzón, el cuentero contemporáneo es un narrador oral escénico, consciente tanto del uso de la escena como del escenario. A diferencia del cuentero popular o tradicional, el cuentero contemporáneo ha logrado interiorizar el concepto de la narración oral escénica y por eso es capaz de desterritorializar el locus de la narración. La conciencia del carácter escénico de la narración oral permite al cuentero contemporáneo actuar en cualquier escenario y ante cualquier público.

Una importante afirmación de Garzón es la siguiente: la narración oral escénica es una oralidad dimensionada estéticamente; es, en últimas, una conversación

dimensionada. El primer problema que tiene un cuentero recién iniciado es darse cuenta de que lo que hace no es una simple conversación, sino una conversación dimensionada, porque al tomar la palabra como cuentero convierte el lugar desde donde lo hace en lugar de rito, de rito moderno, si se quiere: ése es el escenario, el lugar donde todas las expresiones humanas pueden ser multiplicadas. En el escenario la expresión se amplía, requiere ser amplificada; y mientras más grande es el escenario más sobredimensionamiento se necesita. Se parte de lo conversacional, es cierto, pero esa lógica de la conversación hay que fortalecerla con técnicas de expresión; es la única manera de producir un efecto.

Así, la conjugación de los dos elementos, la oralidad y su dimensionamiento estético, constituye la base lógica y formal de la narración oral, entendida como arte. Ahora, la base natural de la NOE, la oralidad, es siempre percibida sobre todo como un valor del cual es posible derivar toda una potenciación de la palabra, no sólo como acto comunicativo, sino como acto formativo. Según Garzón, la oralidad, es decir, la “imagen hablada”, es un proceso comunicativo que pone en juego uno o varios interlocutores y apela a dinámicas mentales como la memoria y la imaginación. Además, entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice. Es una comunicación abierta y flexible (al contrario de la palabra escrita, que siempre está fija); es, en fin, “el acto de comunicación por excelencia”: exige e irradia a la vez confianza, intimidad, expresividad, hondura; esto es, “calidad”.

El cuento oral es quizá una de las formas estéticas más eficaces que la humanidad ha creado, nada es tan comunicativo como el cuento, ni más efectivo: no se requiere un instrumento ni un director de teatro, tampoco un lienzo, ni pinturas; y lo que se narra es lo que puede contar un niño o un adulto. La

información que genera el cuento oral apela directamente a la imaginación; y por eso el público que gusta de esta forma narrativa, por lo general lo prefiere al mismo teatro, porque lo que quiere es imaginar y no que se lo representen allá al frente. El cuento oral contemporáneo llena esa hambre de imaginar que hay hoy; es también una resistencia a la imagen resuelta que los otros medios ofrecen; la imagen ya resuelta del televisor y del cine; y así es como se percibe la diferencia; aunque no haya conciencia plena de que el placer que se siente es el de la imaginación. De otro lado, el público de la cuentería ha encontrado que una de las razones por las que le gusta escuchar cuentos es porque se siente como en una reunión, como en comunidad. Todo esto, que no es sino oralidad potenciada al máximo, comunidad, imaginación, comunicación efectiva, diferencia la cuentería de otras artes escénicas.

Así que la NOE, como afirma Garzón, es ensoñación, acción, comunión, sabiduría, estimulación, provocación, humildad, indefensión, transparencia, acto de hipnosis, alternativa, belleza, audacia, pureza, indagación, lealtad, justicia, libertad, significación, libertad, solidaridad, amistad y amor. La NOE es también renovación (y actualización) de un viejo arte (¡del arte de la juglaría!) y, más importante aún: un medio que restablece el equilibrio en una sociedad que pensó que su sobrevaloración de lo escrito y de lo literario constituía algo así como el máximo progreso y podía olvidar entonces lo que había sido propio de su más larga historia: la oralidad. Pero es equilibrio, además, para esa otra carga que es la segunda oralidad propia de los medios masivos (radio, televisión, telefonía, Internet), porque si bien no es un regreso a los orígenes, es una conciencia de la necesidad de beber en la frescura de las fuentes.

La idea de que el equilibrio hace parte de la lógica y de la estructura de la NOE es desarrollada por Garzón también para el acto escénico mismo: equilibrio entre la personalidad del cuentero, el cuento, el público al que se le narra, el lugar, la circunstancia; equilibrio entre palabra, voz y gesto. Equilibrio que se desarrolla estética y técnicamente como visualización y audición: triple visualización: la interna del cuento, la del público y la de sí mismo. Triple audición: la de la (s) voz (es) del cuento, la del narrador, la del público.

De otro lado, una de las características más interesante de la NOE es su gran capacidad de modulación. Según Garzón, uno de los mejores recursos de la NOE es su capacidad para desarrollar las adaptaciones que hace de la tradición popular y literaria. Se trata de una auténtica des y re territorialización de la palabra. Las adaptaciones o modulaciones dependen de la manera como el cuentero resuelva el equilibrio entre su propia capacidad, el público que tiene al frente y el texto mismo que adapta. Frente a un texto escrito, por ejemplo, el cuentero sabe que no hay una única manera de narrarlo oralmente, debe modularlo, debe adaptar su panorama estético dependiendo del público presente o de la circunstancia concreta a la que se enfrenta. El texto escrito, el texto literario, se convierte en una especie de “partitura”. Pasar de la escritura a la oralidad exige hacer uso de ciertas técnicas: el tiempo, el léxico, el tipo de construcción de metáforas, la reiteración de la escritura distinta de la reiteración en la oralidad, etc. Se construyen versiones, algunas más cortas, otras con menos adjetivos, otras con menos poesía, y todo esto con una lógica de adaptación o modulación: después de contar muchas veces el cuento con público real, después de grabar esas

sesiones y reescucharlas para reconocer las señales de las reacciones del público.

En la NOE no hay una complacencia melancólica, ni tampoco una nostalgia por lo perdido, sino que se efectúa una reelaboración heterodoxa de las tradiciones que puede ser simultáneamente fuente de posibilidades económicas (el rebusque, los proyectos, el espectáculo) y de reafirmación simbólica, todo lo cual concuerda con lo previsto por García Canclini en su libro “Culturas híbridas”: “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar por fuera de la modernidad”. No se trata, pues, de preservar, sino de transformar: se ha ganado en flexibilidad y adaptabilidad y se producen así esos cruces “irreverentes”.

En términos de García Canclini, podríamos apostar a definir la narración oral urbana como género híbrido, en la medida en que ofrece lugares de intersección de distintos géneros “puros”; en este caso, entre la palabra oral y la escrita (palabra-relato) y el poder de representación (cuerpo-gesto): no es teatro, tampoco es literatura y no es solamente narración oral. La narración oral urbana participa de la literatura en cuanto que muchas de sus fuentes proceden de la tradición literaria y del folklore. Pero también la creatividad misma, la preparación del número, emparenta al narrador con el actor, con el dramaturgo y con el director de teatro. Posee por eso pluralidad de referencias y capacidad para combinar varias prácticas. Si bien se pierde en territorialidad, se gana en conocimiento y en comunicación. Los cuenteros coleccionan relatos y tradiciones populares (como lo haría, incluso, un folklorista) para reconvertirlos, para reciclarlos; son capaces, por

la tanto de deslizarse entre la tradición y la modernidad, son autores anfibios, reconvierten códigos estéticos y comunicacionales para abrir nuevas recepciones.

LECTURA

Presentación:

Jesús Martín-Barbero es un investigador de la comunicación que se ha interesado siempre por la oralidad. Ve en ella un fenómeno de importancia capital para comprender las dinámicas culturales latinoamericanas y defiende su inserción y pervivencia en nuestras peculiares modernidades. En este fragmento de su libro “La educación desde la comunicación”, Martín-Barbero nos presenta el fenómeno del vallenato como una narrativa que se incorpora desde su origen rural y campesino a las sonoridades urbanas (junto al rock y al rap) para convertirse en modelo de crónica y estética contemporánea.

Texto de la lectura

RENOVADAS VIGENCIAS DE LO ORAL

Jesús Martín-Barbero.

Tomado de: La educación desde la comunicación. Bogotá: Norma, 2002. Ps. 100-104

Escribiendo desde Colombia, no puedo dejar sin traer a cuento otra experiencia de transculturación oral, que como ninguna otra, muestra la hondura y extensión de los cambios que hace posible la inserción de la oralidad en las más nuevas sonoridades: la del vallenato saliendo de la provincia, de la ruralidad local, y transmutándose en música urbana y nacional. En sus orígenes el vallenato fue una forma de comunicación entre las gentes del Valle de Upar, algo así como “recados cantados” que los juglares, que recorrían el valle y las serranías, llevaban de un rancho a otro y de cantina en cantina. Lo que distingue a esa música tanto o más que sus instrumentos —el acordeón europeo, la guacharaca indígena, la caja africana— es su género enunciativo: la crónica. A semejanza de los cantadores de corridos mexicanos que hicieron la crónica y la leyenda de la revolución —y hoy la hacen de las aventuras de los capos-héroes del narcotráfico- o de los payadores argentinos que recorrían la pampa cantando historias de gauchos en las que

recogen sus hazañas y memorias, los creadores y cantadores de vallenato “no cantan poemas sino que hacen crónica estupenda y fresca de la realidad, aportando su maestría para relatar el hecho, su sensibilidad para captarlo en medio de la modorra de la aldea que duerme en la nata espesa de ese caldo que es la rutina, y su gracia para lo cómico e insólito” (J. Gosain, 1988:19). Hasta cuando el vallenato se pone lírico la mujer a la que canta no es una imaginaria e idealizada novia, sino una mujer que tiene nombre concreto y que habita en un pueblo conocido, ya sea la historia de la nieta “consentida y pechichona” que se la llevó el dueño de un carro o la “vieja amiga Sara”, la que perdió su amigo por meterse a contrabandista en la Guajira.

Otro aspecto clave de la oralidad en el vallenato es un parentesco con los viejos romances castellanos y con su forma de versificación, la décima. Compuesto, como los romances, para ser oído y no para ser bailado —aunque sea propio de una región tan bailadora como la Costa Caribe— el vallenato hace su primer tránsito desde las “colitas” en las piquerías, o sea el final de una fiesta hecha con otras músicas casi siempre bailables, hasta la parranda: que es su propia modalidad festiva, en la que las gentes se reúnen para escuchar conjuntos vallenatos durante horas (R. Llerena, 1985). Su segundo tránsito es el que, desde 1947 y de la mano del disco, inicia su desterritorialización transformando el vallenato de música local, en su sentido más fuerte, a música regional llevándolo de los ranchos en que se organiza la parranda hasta los salones de la sociedad costeña. Aunque el disco y la radio lo saquen de su hábitat cultural, el disfrute mayoritario seguirá durante años siendo rural, pero al mismo tiempo el vallenato inicia desde los medios masivos su legitimación como la música costeña por excelencia primero, y como música nacional desde los años ochenta.

Entre los años setenta y los noventa, el vallenato atraviesa un contradictorio recorrido que lo lleva a convertirse en música urbana y moderna. Para los puristas del folclore —a la derecha e izquierda— lo que ahí tiene lugar es el paso lineal y sin avatares ni contradicciones que lleva de la autenticidad de lo popular a la alineación de lo masivo. Una mirada menos purista deberá relacionar ese recorrido con la emergencia de la Costa Caribe como espacio cultural que redefine

lo nacional, y de lo cual serán claves la resonancia tanto culta como masiva de la publicación de *Cien años de soledad*, la bonanza exportadora de la marihuana de esa región —inicio de la industria de la droga en Colombia— y el surgimiento nacional del vallenato. El proceso del que forma parte la urbanización del vallenato es “una compleja reconstrucción polifónica en los modos de narrar la nación” (A. Ma. Ochoa, 1998b). De otro lado la emergencia del vallenato se inserta en el movimiento de apropiación del rock desde los países latinoamericanos (y España) que da lugar al rock en español, convertido en el “idioma de los jóvenes” al traducir como ningún otro lenguaje la brecha generacional y los nuevos modos de reconocimiento de los jóvenes en la política, al mismo tiempo que el rock hará audibles las más osadas hibridaciones de los sonos y ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras. El fenómeno encarnado por el cantante Carlos Vives reside justamente en haber hecho *audibles* en su vallenato las fecundas hibridaciones de las sonoridades que se cruzan en la ciudad, en la sensibilidad urbana: mezclándose a un ritmo popular costeño sonos e instrumentos de la tradición indígena como la flauta, o el paso caribe del reggae jamaiquino, y otros de la modernidad musical como los teclados, el saxo y la batería. El vallenato a lo Carlos Vives es más que un hecho musical. Al insertar una música cuyo ámbito seguía siendo la provincia, y conectarla con la sensualidad del rock y con el espectáculo tecnológico y escenográfico de los conciertos, la volvió definitivamente urbana y nacional. De ello es testimonio el surgimiento de un sentimiento de orgullo por su música que hacía años el país no experimentaba. Desde que en los años setenta la cumbia había dejado de ser la música en que se reconocían los colombianos, el país vivía la ausencia de una música que diera cuenta de las transformaciones sufridas, y esa ausencia se había convertido en síntoma y metáfora de los vacíos y violencias que desgarraban lo nacional, pues “las variedades de la música nacional se habían quedado cortas para expresarnos” (C. Pagano, 1994). Por eso ni la parafernalia tecnológica ni el descarado aprovechamiento comercial pueden sin embargo ocultar que el rock y el vallenato están representando un nuevo modo de sentir y decir lo nacional. Como en la urbanización del samba en Brasil, incorporar

culturalmente lo popular a lo nacional es siempre peligroso, tanto para una elite ilustrada que ve en ello una amenaza de confusión, la borradura de las reglas que aseguran las distancias y las formas, como para un populismo para el que todo cambio es deformación de una autenticidad fijada en su pureza original.

Lo que todo eso muestra es que estamos ante desconcertantes hibridaciones narrativas que pertenecen no sólo a las voces de los desplazados y los migrantes sino a las de esos nuevos nómadas urbanos que se movilizan entre el adentro y el afuera de la ciudad montados en las canciones y sonidos de los grupos de rock y de rap entre las pandillas y los parches de los barrios de la periferia, relatos en los que estalla una conciencia dura de la descomposición de la ciudad, de la presencia cotidiana de la violencia en las calles, de la sinsalida laboral, de la exasperación y lo macabro. En la estridencia sonora del heavy metal y en el concierto barrial que mezcla el vallenato al rock y al rap los juglares del hoy hacen la crónica de una ciudad en la que las estéticas de lo desechable se mestizan con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral y el vértigo audiovisual.

2.3 LA NARRACIÓN LITERARIA COMO EXPRESIÓN DE LO MODERNO

He dicho atrás que la novela es un producto y una expresión de lo moderno, del hombre moderno. En este aparte de la unidad voy a presentar, básicamente, una apretada síntesis de lo que sería la genealogía u origen de la novela como expresión de lo moderno y sus retos frente a la posmodernidad, valiéndome para ello de cuatro autores que le han dedicado buena parte de su pensamiento a la reflexión sobre el origen destino y retos de la novela. Son ellos: Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Milan Kundera y Carlos Fuentes.

El paralelismo entre el surgimiento de la modernidad y la aparición y consolidación de la novela puede ser revisado en dos sentidos complementarios: resolviendo dicha relación al afirmar que la novela es el texto de la modernidad o planteando, más bien, que la modernidad es un proyecto que cobija a la novela. Para Bajtin es claro que la novela es el texto por excelencia de la modernidad, de la cual hereda sus rasgos constitutivos; y, al mismo tiempo, la historia de la novela se puede entender como la crónica de la ruptura de la modernidad con la Edad Media. Pero esta vinculación entre novela y modernidad es precisamente la que legitima la pregunta que, muy afligido, se plantea Kundera en su libro “El arte de la novela” sobre la funcionalidad de la novela en tiempos posmodernos. Por su parte, los estudios de Kristeva, que aquí reseñaremos rápidamente, desembocan casi premonitoriamente en la pregunta sobre la pertinencia de la novela en nuestra contemporaneidad, al señalar no sólo sus alcances, sino sus límites. Sin embargo, será Carlos Fuentes quien nos proporcione razones para seguir “creyendo” en la novela. Veamos

2.3.1 El optimismo de Bajtin

En sus estudios sobre el origen y desarrollo de la novela, Bajtin parte de una dificultad técnica: no es posible reducir la novela al canon de los textos clásicos, sus formas no corresponden a las de dichos textos y la visión de mundo que comunican es muy distinta. Se hace por eso necesario emprender un enfoque propio que dé cuenta de las singularidades de este género. Advierte especialmente un enfrentamiento con el modo de ser y de comunicar de la epopeya y plantea que mientras ésta promueve una actitud de respeto por valores como el pasado, lo nacional o lo sagrado, la novela se inscribe en el presente y fomenta la secularización y la capacidad individual del hombre para construir su propio destino, y se arroga el derecho a expresar la construcción de un mundo nuevo. Más todavía: hacia finales del siglo XVI, la novela se impone en Europa como tendencia expresiva y empieza a actuar como agente de transformación de la tradición clásica, produciendo un fenómeno que Bajtin denomina la “novelización” de los géneros. Pero quizá la observación más importante de este autor es que la novela en su desarrollo no se queda anclada en la simple contestación o ruptura con la tradición, sino que dinamiza toda una autocrítica constante y empieza a definirse como un proyecto en continuo movimiento que no logra ni quiere su propia estabilización.

Esa dinámica contestataria, ese deseo por expresar la necesidad de lo nuevo y esa índole de inestabilidad llevan a Bajtin a explorar las condiciones culturales y sociales que pudieran explicar el surgimiento y posterior consolidación de la novela. Y entonces hace dos descubrimientos. En primer lugar, encuentra expresiones similares a la de la novela en momentos anteriores al de su aparición.

En segundo lugar, descubre un vínculo muy estrecho entre el discurso de la novela y las expresiones populares; especialmente, las del carnaval medieval.

Bajtin plantea que en ciertos períodos del helenismo, durante la baja Edad Media y en el tránsito de la alta Edad Media al Renacimiento se dan unos “núcleos prenovelísticos”, es decir, antecedentes de la novela, presentes en géneros “menores” como la poesía bucólica, la fábula, los primeros intentos literarios de memorias, los panfletos, los diálogos socráticos, la sátira romana, la literatura de los “simposios” o la sátira menipea. ¿Por qué estas expresiones que contenían ya lo esencial de la novela no se impusieron de la manera como sí lo hizo aquella? La explicación está en el hecho de que, a pesar de expresar la actitud contestataria y el deseo de un mundo nuevo y de promover la secularización, estos géneros no contaron con las condiciones sociales para su extensión, tuvieron que esperar el surgimiento integral de esas condiciones para alimentar lo que sería finalmente su forma apuntalada: la novela. Y esas condiciones son, ni más ni menos, las propias de las sociedades modernas con su dispositivo de expresión escrita, con su creencia en la historia como construcción humana, con su dispositivo económico propio.

Ahora bien, respecto a la vinculación de novela y carnaval, el segundo descubrimiento de Bajtin, es importante recordar que en su ya famoso trabajo “Cultura popular en la edad media”, este autor demuestra cómo, por influencia de la fiesta, de lo popular y de lo carnavalesco, la novela incorpora asuntos impensados en un texto clásico, como la risa, la palabra oral, lo grotesco, lo no sublime, lo estentóreo y todo lo corporal y “bajo”. Uno de los aspectos que más destaca Bajtin es la integración que hace la novela del habla popular, lo que el

autor llama el multilingüismo, y que se puede explicar por el agotamiento que a finales del siglo XV sufre el latín como lengua oficial, lo cual permitió y promovió la invasión de multiplicidad de lenguajes y dialectos en la construcción de la novela. Se empieza a afirmar así una nueva relación entre texto y lector, opuesta completamente a la que promovía la epopeya con su fomento del pasado épico y nacional. Mientras la epopeya cifraba su programa en la solemnidad y en el prestigio del pasado, y hacía del ejercicio de la memoria su característica, la novela empieza a promover la experiencia, el conocimiento y la práctica¹. Por la novela, lo contemporáneo y familiar se constituyen a la vez en campo de representación y en visión del mundo. La risa ingresa como mecanismo de parodia para todos los géneros y para todas las solemnidades vinculadas a la tradición y el pasado. Lo carnavalesco, lo popular, lo festivo, destruyen la distancia épica, desacralizan las temáticas de la leyenda, desplazan al pasado de objeto de culto a objeto de la burla. Y esta nueva visión tiende un puente que acoge al espectador en su relación de familiaridad con el universo representado².

Así es como, con un optimismo que le impide visualizar alguna ruptura, Bajtin llega a la conclusión de que la suma de varios factores, la tradición recuperada y ahora visible de los géneros menores, la integración de la risa como mecanismo de

¹ Esta hegemonía del pasado prestigioso de la edad clásica cobija a todos los géneros de la edad clásica y de la Edad Media. No obstante, es preciso no olvidar dos reparos: el primero es de orden metodológico: el conocimiento de la epopeya se adquiere cuando esta es un género estable, su relación con lo contemporáneo escapa al investigador. El segundo es de orden histórico: no obstante la hegemonía oficial de la solemnidad épica, ciertos momentos de fractura —lo que Bajtin denomina intentos desacralizadores y burlescos— se insinúan también en el clasismo. “En la época helenística se estableció un contacto con el héroe del ciclo épico troyano; la epopeya se transformó en novela. El material épico se transformó en material novelesco, ingresó en la zona del contacto después de haber pasado por el estadio de la familiarización y de lo cómico”. P. 51.

² “A partir de esa risa popular se desarrolla inmediatamente sobre el suelo clásico el muy amplio y diversificado campo de la literatura que los antiguos denominaban “lo satírico serio”. (...) Todos estos géneros satírico-serios fueron verdaderamente la etapa primera, la más importante de la evolución de la novela que comenzaba a elaborarse como género”. P. 57.

relativización de los absolutos, la presencia de lo carnavalesco y lo festivo, de lo transitivo, lo multilingüe y lo familiar, abonaron el terreno para que la novela desintegrara el proyecto épico practicando una mordaz crítica al prestigio del pasado y al ejercicio de la memoria, destruyendo la distancia épica y configurando un nuevo proyecto expresivo.

Pero la evidencia que aporta el mismo Bajtin de que los momentos prenovelísticos no pudieron evolucionar ni extenderse por la ausencia de un escenario adecuado para su desarrollo vincula la novela con la modernidad en tanto que época y condición social. Este carácter histórico, temporal y social dota a la novela del germen de lo perecedero. Y es precisamente Kristeva quien plantea y desarrolla esa “profecía del final”, como veremos ahora.

2.3.2 El pesimismo de Kristeva

Apoyada en los descubrimientos de Bajtin, el estudio de la novela en Kristeva (en su libro “El texto de la novela”) se concentra sincrónicamente en el siglo XV, revelando cómo las condiciones que la engendran contienen ya las semillas que detienen su proyecto. La investigación de Kristeva coincide con la de Bajtin en señalar lo popular, la risa y lo carnavalesco como núcleos primarios de la novela. También, en su vinculación histórica a la época moderna. Pero, a diferencia de aquel, Kristeva le cuestiona a la novela su papel de heredera de la tradición carnavalesca y, antes bien, señala cómo ésta, en tanto texto, sólo puede traicionarla.

Por lo demás, Kristeva hace a la novela depositaria de la tradición escolástica, especialmente en lo que se refiere a la fetichización del objeto “libro”, a la tradición autoritaria de la palabra del autor y a su fe en la representación; es decir, a su fe

en la palabra como signo. De otro lado y de modo revelador, Kristeva vincula la “horizontalidad” del discurso novelístico (su deseo de hacer contacto con el presente, con lo cotidiano y familiar, con lo secular, en fin, antes que con lo sagrado) con la consolidación de la economía del mercado y la preeminencia de la mercancía que introduce la burguesía en las relaciones de producción, comercialización y consumo. Para Kristeva, la estrategia comunicativa de la novela, basada en el signo y no en el símbolo³, la reduce a una expresión que refleja y reproduce un modo de producción: el modo de producción definido por el intercambio y la *negociación* de mercancías. Esta relación tan estrecha entre expresión y modo de producción termina ensombreciendo el futuro de la novela (¿qué pasará con la novela cuando las relaciones de producción cambien, cuando ya no estén determinadas por el intercambio de mercancías?).

Ahora, a diferencia de Bajtin, quien confía en la re-constitución constante del género, Kristeva plantea, en contraste, su disolución en varios espacios posibles. En primer lugar, lo que ella llama “el retorno a la tradición carnavalesca”, lo cual se traduciría no sólo en el fin mismo de la novela, sino en la destrucción de su mayor descubrimiento: el signo; es decir, constituiría la devastación de la idea, presuntuosa, de que la palabra escrita es la mejor estrategia para “re-presentar” el mundo. Kristeva insiste permanentemente en que la novela no logra, no puede, configurar un espacio “volumétrico” (es decir, un espacio donde cabría toda la

³ Al hablar de signo, Kristeva propone que la novela desarrolla una nueva estrategia de comunicación por la cual el significante no corresponde ya tan exactamente al significado, sino que le permite a éste la ambigüedad y la diversidad de sentidos, desplazando la relación entre significante y significado desde una relación lógica (que se da en otras expresiones como la de la epopeya, y que ella llama entonces relación simbólica) a una relación retórica. Es la manera que encontró la novela de evadir el sentido lógico del discurso: abriéndolo a un sentido retórico. Kristeva reserva el signo...

realidad del mundo), pues su capacidad de representación está limitada por la estructura lineal y bidimensional del libro⁴.

Kristeva también predice otra forma de disolución de la novela, relacionada con el socavamiento del rol del autor. Esa figura del autor que requiere la novela para su expresión es, quizá, el factor de mayor contradicción que encuentra Kristeva frente a las dinámicas del carnaval. Si la novela necesita un “principio programador”, es decir, de una voz privilegiada que recoja lo externo y lo vuelque en una escritura, en un signo, el carnaval deja de existir en la novela, por más multilingüismo y dialogismo que promueva.

Finalmente, Kristeva plantea como destino de la novela, un “retorno al mito”:

“Impersonal, atemporal, tal escritura podría ser el nuevo “mito” de nuestro mundo de masas y de ciencia impersonal e investigadora. El texto que se anuncia en esta perspectiva equivale a la destrucción del signo (de la novela). Contra la aventura del individuo (la novela), aportará el trabajo (productividad anterior al producto) del uno que se fusiona con tofos, y alcanzará la afluencia de los números en el espacio del pensamiento, como intentó hacerlo el carnaval.” (p. 236).

Un primer “ataque” de Kristeva a la novela como proyecto subversivo, consiste en

⁴ Este “retorno al carnaval” posiblemente se esté configurando hoy con la irrupción de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y muy especialmente con el descubrimiento del soporte hipertexto. Desde este punto de vista, es posible comprender el propósito de la novela hipertextual de superar esa “incapacidad” estructural que le impidió a la novela tradicional liberarse de su dependencia del sujeto del discurso, como una recuperación de orígenes carnalescos: en la práctica hipertextual no sólo es posible, sino necesario, invertir el orden jerárquico de la expresión, vencer la separación entre escritor y lector y reemplazar esa distancia artificiosa por un contacto libre, espontáneo, por un nuevo modo de relación, y también abrirse a lo que normalmente está prohibido o impedido por la expresión tradicional, basada en la forma libro. El hipertexto, en ese sentido, aproxima, reúne, democratiza; destrona la dimensión monológica y se abre a una dialogía ya no tanto representada, como real, extendida y viable. Finalmente, el hipertexto, en la medida en que su lugar de desarrollo y dinámica es la red electrónica, garantiza ese lugar público y abierto propio del carnaval, y aproxima por eso la práctica hipertextual a lo popular y familiar.

demostrar su vinculación con la tradición escolástica⁵, es decir, con la tradición medieval, sobre todo en tres aspectos. En primer lugar, la relación de la novela con ese principio de la escolástica según el cual la escritura consiste en una red de marcas cuya organización y forma están revestidas de tanta importancia como el contenido expresado. No olvidemos que la novela, como toda la producción literaria moderna, asume como principio que la forma es tan portadora de significado como el contenido. Pues bien, según Kristeva, ese descubrimiento ya lo había hecho la escolástica en el medioevo y con una intención a todas vistas religiosa, lo cual no deja de ser contradictorio frente al proyecto secular de la novela.

En segundo lugar, Kristeva denuncia que para la escolástica el libro no era tanto ese objeto intercambiable destinado a la democratización del saber que después proclamaría la cultura moderna, sino un objeto “fetiche”, al cual sólo accedían los iniciados. Alrededor del libro, la escolástica hacía “culto”; es decir, imponía una cultura, un modo de ver y de ser que requería mediaciones y conocimientos especializados y de actitudes muy precisas, y que propendía por visiones de mundo y valores elitistas. La novela en tanto libro se convierte así, según Kristeva, en promotora de esa cultura libresca, con el agravante de asumir, por esta vía, además, la actitud de “sacralización de la escritura” que caracteriza a la escolástica: esa creencia de que la escritura es portadora de la palabra del Padre. Finalmente, la novela, según Kristeva, hereda a medias el proyecto escolástico de la heterogeneidad. A la manera de los escolásticos, que, fascinados por el poder de

⁵ Movimiento filosófico y teológico medieval que intentó utilizar la razón natural humana, en particular la filosofía y la ciencia de Aristóteles, para comprender el contenido sobrenatural de la revelación cristiana.

representación de la escritura, “reemplazan” en sus libros las imágenes y las ilustraciones por su descripción escrita, la novela intenta introducir la simultaneidad del mundo, su diversidad, lo pletórico de su constitución, en la linealidad de su escritura. Lo que logra finalmente es inaugurar lo que Kristeva llama el “espacio curvo”; es decir, una representación plana, reducida, de la “tridimensionalidad” de ese mundo que intenta atrapar entre sus páginas.

La intención de la novela de hacerse “volumétrica”, es decir, de representar el mundo “tal como es” y fracturar así el dispositivo de la epopeya, no logra afirmarse. Ese intento termina, más bien, generando una enunciación basada en la omnipotencia del autor, omnipotencia que hereda directamente la palabra divina y atemporal. Se instaura así no un espacio volumétrico, sino un espacio curvo. En términos de Kristeva, la novela mezcla en el libro, por una parte, el discurso vocal y por otra, el espacio curvo (el volumen contra la línea) e intenta, con estos dos medios, combatir la linealidad y la univocidad de la épica (del símbolo) en el interior de la expresividad.

Un segundo ataque de Kristeva a la supuesta capacidad subversiva de la novela se funda en la vinculación que ella descubre entre la novela y la lógica del mundo burgués, basada en la promoción de la mercancía y del trabajo “productivo”. Kristeva explora esta vinculación hasta descubrir en primer lugar que los mecanismos discursivos de la novela hacen eco del proyecto modernista (en cuanto burgués y autoritario), y denuncia cómo el circuito de intercambio de mercancías presagia y moldea el circuito comunicativo de la novela. Es decir, que esa pretendida democratización de la experiencia y del conocimiento que inaugura

la novela se reduce a una homología con el modelo de democratización que supuestamente genera la “libre” circulación de mercancías.

Esto señala Kristeva al respecto:

La palabra fonética, el enunciado oral, el sonido mismo se convierten en libro. Además de escritura, la novela es también la transcripción de una comunicación vocal... en el papel se transcribe un significante arbitrario que se pretende adecuado a su significado y a su referente, que representa una realidad ya existente, preexistente a este significante, y al que adelanta para integrarlo a *un circuito de intercambio*, es decir, para reducirlo a un significante, a un representamen (signo) flexible y circulable en tanto que elemento destinado a asegurar la cohesión de una estructura con sentido⁶.

Pero de otro lado, también la novela inaugura el espacio de lo subjetivo y lo privado como lugar privilegiado de la producción del autor, un espacio que termina siendo, como se dijo antes, el espacio adecuado para el ejercicio de la omnipotencia, de la función programadora. Lo valioso para la novela no es tanto lo colectivo, como lo subjetivo; sólo así es posible oponer una “infinetización horizontal” (dirigida a la multiplicidad de las cosas y de los actos particulares) a la “infinetización vertical” (dirigida hacia Dios), propia de la epopeya. Pero con esta promoción de lo subjetivo y del trabajo como valores, se configura una condición contraria al carnaval, pues el autor se convierte en la voz privilegiada (autoritaria) para conducir las representaciones mundanas, estableciendo una nueva jerarquía donde el autor es “superior” al lector, y se generan efectos contrarios a los

⁶ ¿No se convierte así, además, la novela en una mecánica más, con todas sus características: proceso de elaboración, circulación y distribución?

planteados como propósitos del carnaval, que propone, más bien, la destrucción de toda jerarquía.

En suma, el proyecto de escritura como representación rehuye el ataque contra el sentido y el orden que está, en cambio, en la base del carnaval. La estabilidad del símbolo, que funda su solidez en la correspondencia significante/significado, se ve solamente denunciada por la novela en cuanto anacrónica, pero no es trascendida por ella. Y es que la primera traición de la novela, su pecado original, lo constituye su abandono de lo denso carnavalesco en pro de su compromiso con la expresión (personal, subjetiva). En el ejercicio de la máscara y del enmascaramiento como mecanismo para efectuar la transitividad del autor-actor, el carnaval propone una densidad de opciones antidiscursivas y antiproductivas, que no logran afincarse en el proyecto representacional de la novela. Kristeva no confía por eso en su permanencia y reclama su destrucción o su retorno al origen. Mejor aún, su destrucción mediante el retorno. La novela no podrá asumir su tradición carnavalesca a menos que renuncie a su voluntad programadora (a la idea de que la escritura, y sobre todo la escritura de un autor privilegiado y autoritario, es la mejor estrategia de representación del mundo). Al mismo tiempo, dicha renuncia arrasaría con la escritura como expresividad subjetiva y su resultado sería la productividad, pero *no ya sólo del autor, sino, y sobre todo, la del lector*. El hacer como goce. La relativización del significante, iniciada por la novela, tendrá que ser acompañada por la relativización del significado. Las alternativas son interesantes, aunque escandalosas: como en Joyce: destrucción del lenguaje; como en Becket: aniquilamiento del género; como en el surrealismo: suplantación de la escena; como en el happening: puro performance; como en el hipertexto: disolución del

escritor en una nueva figura: el esrilector. En Kristeva, el fin de la novela se proyecta en el abismo.

2.3.3. La preocupación de Kundera

En su libro “El arte de la novela”, Milan Kundera reafirma la estrecha relación entre novela y modernidad, pero en lugar de atribuirle el papel de ser su reflejo y expresión (Bajtin) o de reprocharle su inconsistencia como proyecto subversivo (Krisiteva), Kundera le concede a la novela la función de recuperar el “olvido del ser” en que ha caído el mundo moderno debido a la deshumanización generada por el exceso de especialización y pragmatismo propios del saber científico. La novela viene a llenar, entonces, el vacío que ha dejado un mundo abandonado por Dios (sin verticalidad, con pura horizontalidad), un mundo por lo tanto ambiguo, incierto y fragmentado. Pero la novela no vuelve a la certeza de la epopeya, sino que asume esa “sabiduría de lo incierto” que surge cuando la inmunidad de las verdades absolutas ha desaparecido, y de ese modo le otorga al hombre moderno la posibilidad de soportar el dolor que le causa la relatividad.

En su más reciente manifestación, la novela, según Kundera, ha empezado a expresar lo que el autor llama “las paradojas terminales de la modernidad”; esto es, las dramáticas contradicciones internas a las que lleva un desarrollo extremo de las premisas modernas: *la historia como monstruo* que engulle al hombre en lugar de ser su máspreciado producto, *el totalitarismo* que surge con la exigencia de una unidad de pensamiento; *la pérdida de la libertad* de acción y del sentido de la aventura; *el sinsentido* de la guerra y del oscuro porvenir; la tendiente *desaparición de la esfera privada*, etc.

Así mismo, en un intento por demostrar que la novela tiene todavía hoy funciones que ejercer, más allá de la crónica de hechos o del decorado realista, Kundera propone que la novela haga eco de lo que él denomina “las llamadas no escuchadas”; es decir, de los contenidos y de las formas de expresar que no han sido suficientemente explotadas por los novelistas. Entre esas llamadas, Kundera destaca la *llamada del juego*, que tiene en el *Tristram Shandy* su mejor antecedente; la *llamada del sueño*, para lo cual propone un desarrollo de lo que ha propuesto Kafka; la *llamada del pensamiento*, que él mismo practica en sus novelas; o la *llamada del tiempo*, según la cual los tiempos se cruzan sin las limitaciones del realismo, o se amplían más allá del horizonte de una vida, como en las obras de Carlos Fuentes.

Sin embargo, Kundera es consciente de que la novela está tan íntimamente ligada a la modernidad, al tiempo y a la lógica de la modernidad, que su función en tiempos posmodernos puede estar en peligro. Los peligros que denuncia Kundera son básicamente dos: el totalitarismo de estado y la homogenización que producen los medios de comunicación; ambas, condiciones que dejarían sin piso la función de bálsamo ante la incertidumbre que ha tenido la novela. El totalitarismo y la homogenización son contrarios al relativismo propio de la modernidad y la novela, según Kundera, ya empieza a sentirse incómoda en los tiempos contemporáneos. Además, su tradición de crítica, autocrítica y ruptura se está viendo seriamente afectada por la imposición de un discurso (el de los medios), que, sobre todo, quiere actualidad e inmediatez y no tanto obra o elaboración.

Por esto, a pesar de su clara posición a favor de la novela, y por tanto de la modernidad, Kundera se encuentra preocupado por su futuro.

2.3.4. Las claridades de Fuentes

En el prólogo a su libro “Geografía de la novela”, Carlos Fuentes debate algunos de los argumentos que aparentemente favorecen la idea de que existe un agotamiento del género novela, y reivindica la funcionalidad que aún mantiene este género narrativo en nuestros tiempos. Según Fuentes, la idea de que la novela ya no aporta novedades tuvo sentido como una reacción a la potencia narrativa de otros medios como el cine, la televisión y el periodismo. Sin embargo, esta reacción produjo un efecto contrario: la constancia de que la novela podía seguir ofreciendo su función y su aporte al lado de estos medios, y de otros, como la informática, que anunciaban el fin de la era de Gutenberg. La novela juega un papel importante en cuanto información significativa en medio de la abundancia de información que facilitan los nuevos medios, los cuales tienen características que la novela fácilmente supera. Por eso, Fuentes cambia la pregunta sobre una supuesta muerte de la novela y la plantea de la siguiente forma: ¿qué puede decir la novela que no puede decirse de ninguna manera? Y al tratar de responder a esta pregunta, nos hace una descripción precisa y a la vez iluminadora de lo que es y sigue siendo la novela.

Lo primero que Fuentes afirma es que la novela ofrece tiempo para la imaginación; es decir, que, al contrario de los géneros electrónicos, favorece el viaje interior. Lo segundo es afirmar que lo importante para la novela es su capacidad para añadirle algo significativo a la realidad; es decir, la novela no sólo es expresión de la realidad, sino que es capaz de incorporar nuevos elementos a la realidad y es

capaz también de vehicular un sentimiento colectivo. La novela, insiste Fuentes, ni muestra ni demuestra el mundo, sino que añade algo al mundo. La novela se ofrece como hecho perpetuamente potencial, como posibilidad, pero también como inminencia.

Desde el punto de vista del oficio del escritor y de su compromiso, Fuentes afirma que la novela enfoca sus funciones estéticas y sociales hacia el descubrimiento de lo invisible, de lo no-dicho, de lo olvidado, de lo marginado, de lo perseguido, y para ello hace uso de la imaginación y de lenguajes múltiples. El lenguaje como substrato de la novela es uno de los aspectos en que más insiste Carlos Fuentes. En el caso de la novela latinoamericana, una de sus funciones más importantes ha sido la de expandir los lenguajes, liberándolos de la costumbre, el olvido o el silencio, hasta transformarlos en metáforas dinámicas e inclusivas.

En relación con la vinculación de novela y modernidad, Fuentes afirma, haciendo eco a Kundera, que la novela es el complemento estético de la modernidad en cuanto ésta es incapaz de dar cuenta plena de su proyecto universalista de felicidad y, desde el punto de vista político, ha conducido no sin frecuencia al autoritarismo. El compromiso mayor de la novela, como realidad imaginativa, como narración de naciones, sociedades y culturas, como compromiso de invención verbal, como propuesta de historias alternas, es, en primer lugar, con el uso amplificado de ciertos recursos técnicos y lingüísticos; en segundo lugar, con una voluntad de apertura; y finalmente, con la relación entre creación y tradición.

La novela es la arena donde todos pueden darse cita, no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes. La novela constituye un cruce de caminos entre el destino individual y el destino histórico y por eso está abierta al

futuro. La tradición y el pasado, afirma Fuentes, sólo se hacen reales cuando son tocados por la imaginación poética del presente.

La novela sigue teniendo receptividad porque sigue planteando asuntos significativos. La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito y no sólo le atañe una realidad visible y cuantificable sino, sobre todo, una realidad invisible, marginada y muchas veces intolerable y engañosa. La novela, según Fuentes es el vehículo para decir lo que necesita ser dicho mediante un concepto amplio, conflictivo y generoso de la verbalidad narrativa; no sólo lo que es real o lo que es políticamente correcto, sino lo que es universalmente posible.

Ha habido tiempo sin novelas, pero nunca ha habido una novela sin tiempo, nos dice Fuentes. Y el tiempo contemporáneo es el tiempo del otro. La novela tiene que dar cuenta de ese otro. La búsqueda de la novela es la búsqueda de la segunda historia, del otro lenguaje del conocimiento, mediante la imaginación; y en últimas, es un acto también egoísta, pero que nos enseña a conversar con nosotros mismos.

2.4. IRRUMPE LO POSMODERNO: SE DILUYEN LAS FRONTERAS. SE ABRE EL SISTEMA

Con la denuncia del carácter engañoso del proyecto de novela moderna, se inaugura una visión posmoderna del destino del discurso literario. En este aparte quiero proponer una mirada alentadora. No ya la visión pesimista de Kristeva o de Kundera, ni la optimista de Bajtin o de Fuentes, sino la derivada de una condición que asume los aspectos positivos que deja la visión posmoderna del mundo. Esta visión positiva pasa por la conciencia de que la posmodernidad ha permitido, entre otras cosas, el surgimiento de nuevas sensibilidades y de nuevas maneras de realizar el cuestionamiento a valores preestablecidos y a dogmatismos, con lo que se configura un novedoso escenario cultural donde es posible destruir las fronteras trazadas por la modernidad (incluso la de los géneros) y donde tienen cabida expresiones y narrativas hasta ahora no valoradas, y resignificaciones de figuras y valores no admitidos por el sistema cerrado de la modernidad.

Lo posmoderno puede entenderse como esa conciencia de que nuestra cultura contemporánea se ha hecho altamente inestable, embestida por todo un mecanismo de turbulencias que ha logrado que sus formas estables, ordenadas, regulares y simétricas hayan empezado a ser sustituidas por formas desordenadas, irregulares, asimétricas. Quiero ahora dar cuenta de esa inestabilidad.

2.4.1 Novela posmoderna

Las advertencias de Kristeva que vimos arriba sobre las dificultades de la novela para desprenderse de las obligaciones del sentido y del orden, han tenido recientemente una reacción en el ámbito de la creación y la crítica literarias que, si

bien no alcanza a superar del todo esas contrariedades denunciadas, sí ha generado, en cambio, una estética que empezaremos a llamar posmoderna.

En esta estética se tratan de “corregir” las pretensiones del proyecto narrativo moderno y por eso, en primer lugar, se empiezan a dar obras que cuestionan la verdad narrativa; esto es, obras que se proponen explícitamente mostrar cómo, si toda verdad es relativa y no absoluta, habrá que incluir la relativización de la “verdad narrativa” misma. Un paso definitivo en la deconstrucción de la verdad narrativa es cuestionar la autoridad del autor de novelas. La figura del autor, cuya imaginación creadora se tenía como fuente de la literatura, empieza a ser asumida más como la de un “ensamblador” de diversos fragmentos de la cultura y como un editor de collages o textos. El escritor posmoderno es consciente del sentido discursivo del mundo y del carácter parcial e ideológico (es decir, ficticio) que le da cualquier discursivización. En general, esta actitud antidiscursiva puede seguir dos direcciones: la primera es la dirección de la ostentación. La literatura se expone a sí misma como ficción, denunciando el “fraude” de sí misma, ejerciendo su propio desenmascaramiento. Esa función de conocimiento “especial y auténtico” del mundo” —que tradicionalmente se le atribuye a la ficción— se reemplaza por un acto autorreflexivo que busca, dentro de la ficción misma, el sentido de lo que significa hacer ficción.

En la segunda dirección, la literatura posmoderna responde a cierto impulso que surge de la conciencia de un “todo se puede hacer ahora”; es la dirección del “hurto”. Esta dirección se concreta en la práctica intertextual, que ofrece la posibilidad de recontextualizar elementos tomados al fragmentar materiales de la cultura en general. El plagiarismo, la citación, la retorna irónica, serían

operaciones propias de esta dirección, en la que el concepto mismo de originalidad se disuelve, hasta llegar al punto de presentarse auténticas “obras-cita”, como en el caso de la novela de Umberto Eco: “El nombre de la Rosa”, donde no hay nada nuevo, donde la mano del autor sólo sobrevive por su capacidad de combinar e insertar fragmentos y discursos extraídos de otras obras, dejando de lado la pretensión modernista de “atrapar la realidad en sus páginas”.

Por otra parte, las obras posmodernas, en un intento por demostrar que el proceso creativo no es, ni mucho menos, producto de una “inspiración” divina o de un don especial, suelen presentarse como no-totalidad: fragmentadas, incompletas, obras-boceto, para promover de este modo la “doble productividad” que tanto esperaba Kristeva; esto es, una alta participación del lector, quien se convierte en un actor tan importante como el autor mismo en la “realización” de la novela.

En suma, la escritura posmoderna juega a romper las fronteras entre realidad y ficción, no sólo porque dinamiza radicalmente el potencial mismo de la ficción (todo es ficción), sino porque admite como premisa ontológica la textualidad del mundo (la realidad considerada como texto, la intertextualidad como única referencia posible). En segundo lugar, la escritura posmoderna descrea de la “autoridad narrativa” de una única voz privilegiada que da cuenta de la verdad y de la coherencia del relato. En tercer lugar, el escritor posmoderno reclama como pertinente no tanto una homogeneidad de la obra como su problematización, su fracturación, y esta problematización se introduce en la ficción misma, generalmente en forma de autoconciencia del proceso creativo, es decir, de *meta-ficción*. En cuarto lugar, la obra posmoderna admite no sólo la intertextualidad (es decir, el recurso a otros textos), sino incluso el plagiarismo y la citación irónica, en

un intento por relativizar el proceso mismo de significación, entendido éste como algo clausurado con la sola presentación de la obra al lector. Finalmente, la obra posmoderna promueve abiertamente la participación del lector, la “doble productividad”, ya sea a través del juego o a través de la puesta en marcha de conciencias paralelas de interpretación.

2.4.2 La narrativa posmoderna en Colombia

En Colombia no hemos sido ajenos a esta dimensión contemporánea de la narrativa. Así por ejemplo, en el texto del escritor barranquillero Julio Olaciregui “Trapos al sol”, no sólo se propone abiertamente la doble productividad (gracias a una composición que busca más imitar una dinámica de acumulación de episodios que una trama propiamente dicha), sino que se presenta un fuerte matiz autoconsciente que lo convierte en una máquina de fuerzas creativas: "Pero aquí no hay por ahora personajes, hay un hombre escribiendo. La ficción, el mito, el argumento, el sentido, deben intuirse" (p.74). La línea narrativa no se impone, sino que ha de recomponerse. La estructura, la historia, la trama, surge, no se expone, y los fragmentos que componen la novela actúan como un motor no-discursivo que impulsa el sentido de cada lector hacia una conformación discursiva personal: "Todas las historias se reúnen en el observador (el viejo), en su imaginación, forzando empalmes o inventando encuentros. Está obligado a hilar cien historias... por él, sin voces, atraviesa un impulso narrativo, siempre está comenzando, en aquellos tiempos, érase una vez, y luego se le olvida todo..." (p.186). La obra vehicula la conciencia de que la realidad es una aventura imposible que nos

condena a la repetición, a la fragmentación, al fracaso, a la obra eternamente inacabada, eternamente reanudada.

Con esta misma conciencia catastrófica, el escritor bogotano Rodrigo Parra Sandoval entrega su obra "El álbum secreto del sagrado corazón" al lector para que re-componga el caos a su propia manera. Pero, además, Sandoval expone, paradójicamente, el principio y los procedimientos que han guiado el texto y los justifica incluso como modelo del mundo. El libro que resulta no obedece ya a ninguna regla de presentación genérica; en él la contigüidad no existe, la pluralidad se instala como sugiriendo un nuevo saber-oír el mundo, que exige ahora competencias para escuchar la polifonía del carnaval. La parodia y la teoría adquieren un mismo nivel de prioridades. La representación oral, el intertexto, la ironía y, por supuesto, el collage, operan libremente a lo largo de este antidiscurso que se niega a obedecer cualquier norma, y donde ni la apertura ni el final existen (es decir, no hay un "orden del discurso"), para que tampoco exista un orden compuesto desde la escritura. Un lector "moderno", es decir, acostumbrado a la falsa continuidad del género, tendrá dificultades para acceder a la obra: posiblemente las fuerzas de la creación expuestas tan descarnadamente aquí como lo que son, débiles cortapisas del caos, le impidan reconocer la propuesta y se detenga horrorizado por esa superficie textual catastrófica. Si espera encontrar el tradicional hacer-saber del relato, no podrá acceder a su hacer-hacer y, mucho menos, al hacer-ser que nos propone. Quizás lo defrauden esos odiosos "momentos explicativos" donde la estructura, el sentido y el contenido son sintetizados para escándalo del "lector-policía", y entonces se paralice ante la

imposibilidad de encontrar el juego: proponer instrucciones de uso, ejecutar el performance que demanda la obra.

Una estrategia distinta utiliza el tolimense Boris Salazar en su obra "La otra Selva". El autor se vale aquí de la estructura del relato policiaco para mostrar la complejidad del mundo contemporáneo. Una estructura como ésta, aparentemente leve, se complica: las voces no confluyen, y el lector se ve forzado a recomponer (aunque, con este esfuerzo, disfruta de la capacidad de crear y transcrear la misma obra). Hay capítulos que no se relacionan, capítulos "isla", que quizá cargan la significación más profunda. Continuamente se presentan líneas de equivalencia entre lenguaje y realidad (aquí específicamente entre relato policiaco y realidad) y la conciencia de escritura es expuesta por los propios narradores, que participan como hilos de un tejido que sólo el receptor podrá configurar. La acción de bricolage aquí plantea un continuum: no sólo el autor y los personajes lo juegan, también el lector se ve impelido a convertirse en bricoleur.

Uno de los rasgos más frecuentes en una escritura que ha optado por la estética posmoderna es el de la metaficción, entendida como expresión de una conciencia que ha identificado el mundo como ficción. Quizás una de las novelas colombianas que mejor ejemplifican las posibilidades expresivas de la metaficción es "La Ciudad interior", del bogotano Fredy Téllez, no sólo porque "tematiza" el problema de la escritura, sino porque revela las dinámicas de ruptura presentes en el proceso de creación-comunicación de la novela. En efecto, el narrador de la novela nos afirma que "la escritura es como una fractura imprevista...probablemente un desdoblamiento"; y entonces no sólo aparece una

escritura "desdoblada" en el texto mismo (dos columnas, una para la narración, otra para la reflexión), sino que la figura del "doble" empieza a jugar como paradigma de la expresión de esas fracturas propias de la escritura. La ciudad interior, además, opera por agotamiento de una metáfora: la equivalencia entre escribir y caminar. La noción de territorio aplicada al campo de la "literatura" actúa como una limitante del escritor, quien sólo puede narrar lo que ese texto- camino- territorio le ofrece; su escritura dependerá ya no del espacio como del recorrido: "Me paré ahí porque yo también estaba en un pasaje difícil, acordándome de mi manuscrito y sin saber qué hacer, si continuar escribiendo (perdón, paseando, quería decir)...".

Esa misma dinámica de equivalencia está presente en "La ceremonia de la soledad", del vallecaucano Fernando Cruz Kronfly. En esta novela no se presenta una reflexión explícita sobre el proceso creativo, pero es posible identificar una especie de dramatización de dicho proceso a través de su estructuración en dos planos. En efecto, si asumimos que el mundo del "personaje" Graciana (gobernado por el azar) y el de "su escritor" Arcángel (orientado por la cotidianidad) están representando respectivamente las dimensiones de la imaginación creativa y de la expresión, no sólo sería posible establecer un contexto (alegórico) que podría dar cuenta del absurdo y de la discontinuidad narrativas de la obra, sino que podrían explicarse las situaciones más complejas: la "imposibilidad" del amor entre Arcángel y Graciana sería entonces una metáfora de la dificultad del autor para "presentar" la obra, el constante sentimiento de manipulación de Graciana se traduciría como una conciencia de mundo como

escritura y el onanismo al que están condenados ambos como la salida a esa "catástrofe" de la creación. De este modo, la novela se constituye en un modelo del esquema de fuerzas en la novela posmoderna.

En "Cárcel por amor", del antioqueño Álvaro Pineda Botero, se combinan varios factores: intertextualidad, autoconciencia, desplazamiento de la palabra por la imagen, constitución de una estructura simbólica propia y singular que reta la racionalidad, ocultamiento de las huellas del autor, deconstrucción de la frontera entre realidad y ficción, marginalidad (y naturaleza kitsch) y exigencia de nuevas competencias narrativas. Todos estos factores, sumados y articulados, le otorgan un claro carácter posmoderno. Para destacar de esta novela, dos de tales factores: de un lado, el alto grado de autoconciencia que alcanza (la novela no sólo incluye una reflexión sobre el proceso creativo, sino la deconstrucción misma del "canon" novelesco, y, además, estrategias de figuración de las fracturas del proceso creativo, específicamente para la ruptura emisor/receptor); de otro, la elaborada estrategia de deconstrucción de la díada realidad/ficción, que, en este caso, se alcanza mediante la sustitución de la figura del autor por la de un "editor".

Ese "ocultamiento" del autor en la función del "editor" se radicaliza en "Una lección de abismo", de Ricardo Cano Gaviria. La obra de Cano Gaviria se presenta como una serie de cartas cuyo "orden" ulterior no responde ni a una "edición" ni a una función narrativa clara; se constituye así en el elemento esencial para el juego del secreto que pone en movimiento la obra; juego que a su vez está en función del derrumbe de las fronteras entre ficción y realidad: todo puede ser un malentendido, todo puede ser una ficción, aún dentro de la ficción; el sentido de

realidad está debilitado no sólo porque no existe la autoridad narrativa que nos indique el orden, sino porque el ambiente romántico y un tanto enfermizo que se va percibiendo a través del cruce epistolar deja al lector sin un piso sólido desde donde vislumbrar la certidumbre. Cano Gaviria propone un rompecabezas narrativo cuya imagen final estará para siempre vedada, ya sea porque faltan piezas, ya sea porque no es posible inferir todas las relaciones, con lo cual se llega a la conciencia de que ni la verdad ni la perfección son posibles. Con esto, la novela nos enfrenta a la incapacidad para acceder a una realidad que sólo puede considerarse como texto.

Algo similar sucede con la novela del antioqueño Darío Jaramillo "Cartas cruzadas". En esta novela epistolar, Jaramillo disuelve al autor en una multiplicidad de escritores de cartas. No aparece una voz autoritaria que organice y centre el relato, sólo la simple acción de selección, disposición y edición de unos textos ajenos a la mano del autor. Esta facilidad del género epistolar lo convierte en un conveniente vehículo de verdades precarias y relativas (dialógicas) y de visiones cotidianas (inmanentes), tan propias del desideratum posmoderno.

En "Los Cuadernos de N", del bogotano Nicolás Suescún, se sintetizan todos los gestos posmodernos que hasta ahora hemos reseñado: debilitamiento de la autoridad discursiva a través del prólogo que anuncia la reducción del contenido de la obra a simples materiales "hallados" por casualidad, fragmentación radical que le resta unidad narrativa, juegos extralingüísticos, heteroglosia, intertextualidad, autoconciencia, ausencia de trama o de perfiles psicológicos, estructuración azarosa que no confluye, entre otros rasgos. Pero quizás lo más

valioso es que no sólo se trata de un procedimiento formal suelto: la obra intenta "mostrar" las condiciones culturales de la posmodernidad: la anomia, la fragmentación del sujeto y todos los rasgos de lo que Jameson ha llamado el piso afectivo de la cultura posindustrial. Aquí, tanto la expresión como el contenido son posmodernos.

Finalmente, en "El último diario de Tony Flowers" (1996), del joven escritor caldense Octavio Escobar Giraldo, aparecen asimilados prácticamente todos los rasgos de la posmodernidad literaria. Antes que nada, el debilitamiento de la figura del autor, gracias a una estrategia que hace que los marcos del texto relativicen tanto la "verdad" posible de la novela como su autoría. En segundo lugar, el juego. El lector se ve obligado a jugar con el entrecruzamiento de tres textos en el interior mismo de la novela. Ese juego, que consiste en tratar de rastrear la continuidad de los fragmentos, enfrentará al lector a una "verdad" (quizá la única verdad de la novela): no es posible dilucidar lo real de lo ficticio. La escritura resulta así potenciada a un grado máximo: es la única presencia coherente y consistente en todo el texto. De otro lado, la intertextualidad no sólo es un recurso, sino que actúa como generadora de la "realidad" del texto; es decir, prefigura y produce esa "realidad". Así mismo, la metaficción se manifiesta en distintos niveles. No sólo están la expresión del proceso creativo, las dificultades de la institución literaria o el registro mismo del proceso de la escritura, sino que constituyen la "puesta en abismo" en que la novela nos deja sumidos. Todo es escritura, nuestra vida es tan sólo el seguimiento de un libreto; la realidad es una trampa, la trampa en que hemos caído todos al creer que somos individuos libres y no meras funciones de

una estructura social que no requiere individuos, sino sujetos o piezas que cumplan a cabalidad su papel (incluso el del escritor). Finalmente, está el manejo de la irracionalidad, a través de figuras como el polvo gris del edificio donde vive Tony Flowers, que va extendiéndose hasta invadir el ámbito tanto externo como interno del escritor.

2.4.3. Literatura y testimonio

Si bien la “novela posmoderna” ejerce una “corrección” de los defectos del proyecto narrativo moderno, en realidad la posmodernidad irrumpe configurando otras alternativas narrativas, enfocadas sobre todo a explorar hibridaciones y mezclas de géneros. Una de las más interesantes formas de la narrativa posmoderna de este tipo es la llamada “Literatura Testimonio”. En ella se presenta un estatus híbrido entre documento y ficción que la aparta de la estrechez de los géneros tradicionales. La elaboración literaria le corresponde a un escritor que domina las técnicas culturales requeridas, pero el trabajo se hace en equipo con el “testigo” no letrado, quien de esa manera adquiere voz y circulación cultural más amplia. Puesto que el “testimonio” resulta del trabajo conjunto de miembros de culturas diferentes, ofrece la posibilidad *real* para un diálogo intercultural, como lo querría el credo del carnaval.

La literatura testimonio se caracteriza por una especie de relación solidaria entre algunos miembros del estamento letrado que han comprendido los excesos de la literatura “monológica” y autoritaria del proyecto modernista, y grupos minoritarios tradicionalmente excluidos del circuito comunicativo oficial. En la narrativa testimonio, un testigo, urgido por la situación (de guerra, de explotación o de

sometimiento), “habla” a través de la pluma de un escritor, quien presta su capacidad y su técnica expresiva para dar salida a una expresión que de otro modo quedaría relegada a un espacio inocuo de comunicación. Este préstamo, que erosiona la figura tradicional del autor, y el hecho de que los testimonios están más cerca de la referencialidad que de la ficción, hacen de esta práctica discursiva un modelo de ejercicio posmoderno.

Generalmente, el testimonio es narrado en primera persona por uno o varios testigos directos de los hechos. En muchos casos, el narrador es una persona no letrada que relata a un interlocutor la historia de su vida o periodos significativos de la misma, con el propósito de denunciar su situación. Así, el testigo, más que presentarse como un conocedor de la verdad, quiere dejar constancia de sus circunstancias.

Por su parte, el escritor se compromete a un trabajo cooperativo y se oculta detrás de las voces de los testigos, para que surja no sólo y no tanto el lenguaje del testigo (produciendo por lo general un efecto de oralidad), sino la visión de mundo que hay de tras de él. Por eso interviene lo menos posible y evita cualquier actitud paternalista.

El lector de testimonio se ve enfrentado a varias dificultades, sobre todo si lo que espera es un relato literario canónico: no sólo es el efecto de oralidad, sino el fuerte carácter referencial, lo que le impide asumir con confianza la lectura de las obras de este género. Así que sólo al hacerse consciente de que el testigo no quiere ostentar un uso sublime del lenguaje, sino ser escuchado en su propia lengua, desde su propia experiencia y en la inmediatez del hecho real, logra comprender, valorar y recrear su narrativa.

2.4.4. Testimonio en “El Camino del Caimán”

En la narrativa colombiana existe una tradición muy importante de la literatura testimonio. Autores como Arturo Alape, Alfredo Molano, Olga Behar y Javier Echeverry ha emprendido, con estilos y técnicas distintas, el desarrollo del género en Colombia. Precisamente una de las novelas de Javier Echeverry, “El camino del caimán”, ganó en 1996 el Premio Nacional de Novela, en un claro reconocimiento a su proyecto. Tres elementos podrían servir como eje para construir una descripción de la manera como esta novela se convierte en novela-testimonio. Tres elementos que revelan las dificultades a las que se enfrenta quien mantiene arraigado un esquema de lectura determinado por el tradicional horizonte de expectativas del género: la dificultad de “escuchar” un habla regional (acostumbrados, como estamos los lectores ortodoxos, a una escritura académica), la dificultad de rastrear un hilo narrativo (que en la novela de Echeverry es de por sí precario) y la dificultad de distinguir entre la ilustración (o la denuncia) de una realidad y su ficcionalización.

En estricto sentido, no se puede hablar en “El camino del caimán” de una construcción de personajes ni tampoco de la hilvanación de una historia, sino más bien, de la alternancia de voces que —por un efecto de acumulación— nos van dando a conocer las circunstancias de vida (y de muerte) en la región del Chocó colombiano, concretamente en Caimandó (cuya existencia real o ficticia, para efectos del análisis, no importa dilucidar).

Esta es, en general, la estrategia narrativa: el autor implícito de la obra (disperso a su vez en distintos narradores), y quien también ha adoptado el lenguaje de la región para comunicarse, hace una breve introducción a los distintos fragmentos

del texto y enseguida deja que las voces de los personajes —a través de diálogos— asuman el control de la narración. Estos diálogos podrían pasar por transcripciones de testimonios reales, en cuanto se respeta no sólo la sintaxis y la estructura lingüística del habla regional, sino su visión de mundo; lo cual, teniendo en cuenta la procedencia del autor, constituye positivamente lo que Eduardo Caramillo llamaría un ejercicio de ventriloquia y de alteridad (propio, por lo demás, de lo que Lyotard caracteriza como la pragmática del saber narrativo: el saber oír-decir).

Así es como van sucediéndose los testimonios de Galinda, Juan Caimán, Rosira, la bruja Aluma Gamboa, seño Camila, Juana, el Rafo Urrutia y hasta un Ñojosejai muerto, entre muchas de las voces que se alzan gracias a esa función del autor implícito de hacérselas cercanas y audibles. Voces a través de las cuales se va dibujando el mapa etnográfico de la región, con sus mitos y temores, con sus quejas y denuncias y con el horror a la extinción cultural que repica en cada uno de los testimonios.

Si bien, de este modo, cada pasaje va cumpliendo una función claramente informativa, ésta no se realiza de una forma arbitraria, sino que más bien se solidariza con la visión de mundo expresada de fondo. En efecto, la composición del libro, veintinueve fragmentos (cada uno con un título, lo que realza la sensación de su autonomía), cuya *summa* no necesariamente constituye un todo narrativo —en el sentido que ofrecería la expresión canónica de la novela—, refleja la manera como el mundo de Caimandó soporta lo que Eliade llama "el terror a la historia" de una cultura enclavada en la realidad del mito. Una especie de "ataque por todas partes" del mundo modernizador: el terror que significa ver

los ríos infestados de muertos, el terror que significa para una comunidad tratar de entender una violencia que tiene tantos matices como intereses ajenos —y que por lo tanto se hace imposible de rastrear— y el terror que sigue causando la explotación de la mano de obra rural. Un terror que tiende a ser explicado como la irrupción del mal en la armonía del mundo mítico y que, por lo tanto, se asimila según códigos ofrecidos por la leyenda y por los ritos, pero que termina, de todas maneras, resquebrajando el mundo tradicional. De ahí que se narren las vivencias de ritos como el carnaval sampachero o versiones de leyendas, como la del ángel solo o la de Don Balboa. Todo esto, en un tono de queja (más que de denuncia) que expresa el dolor por lo perdido, como quizás se puede apreciar en este diálogo:

— El oro se va con los retros y uno apenas manotea pesos pa salarse el hambre. ¡Siento rabia es por la ladrona pobreza en que vivimos! ¡ Tanta marrana miseria, hombre, encima de eso se nos mete la guerra y la vida güele a pólvora de balazo! (Pág.29).

— ¡Verdá es, comae, se ahogan el pez y el anzuelo! Y todo güele a caño de mina y la gente duerme entre las costaleras de maíz y las pocas mingas y la indiera entre las trojas, no sé cómo aguanta uno que todos los días corre pa' esos lambedereos de mina a toda boca (Pág.29).

Queja que en ocasiones raya en la resignación:

— Yo ai voy viviendo los días en mi manojo de güesos, siento la vida grande y el corazón un pájaro vivo que me salta en el pecho (Pág.29).

Pero al lado de un "somos así", aparece constantemente un "así vemos lo otro".

Es el caso de las diferencias raciales:

— Indio no despegga boca, habla palabra mocha y sus ojos cavan en silencio... Los cholos son gente dura de cabeza, gente que por un no, va al hoyo y da corrinche... El chocuano es hablero y monta corrinche tan contentamente como el que saca dos pescaos di un tirón di anzuelo (Pág.35).

También es el caso de la irrupción del colono:

— Aquí las putas y las minas son el progreso, el resto es basura de paso... No me gusta esa gente nueva de mina con retros y carrones de vidrio humao y gafas de pilotos qui asoman cuando la mañana apenas gatea... (Pág.39).

— Los baquianos son gente que empuja los entables y trae otra gente peligrosa di afuera que bebe a boca de caballo y monta cantinas con cachaloas y viejas pianosas. Hasta mijo mayor me lo tiene cogido una desguañañada de Pereira con cara di hocico nuevo y él la sigue como perro alzo que le coge calentura a la perra... (Pág.40).

Es lo que sucede, igualmente, con la percepción —extravagante, por lo demás— que se tiene del narcotraficante:

— Son gente de ese arrendero ensombrerao y añón que dicen que su caballo toma ron, fuma tabaco importao y que le pican caña con melaza en un ataúd. Dizque un tipo modernamente rico, dicen y no saluda ni a Dios (Pág.42).

Desde una perspectiva más tradicional, lo otro es percibido en general como el mundo del "blanco", como es el caso del conflicto entre la medicina occidental y los yerbateros:

— Pues nada mi ha valido de jarmacia de blancos. Me tuvo tratando la misma doctora Mariela Cruz, vos sabés esa negra pelodioro que estudia de todo en el Sampío de Quibdó y luego hace una carrera que llaman Primero Auxilio... Bueno,

ella medicando de todo, pero no alivia un sano, jesusa. Y un día que toy culebra la encaro y le digo: "¿Pa qué estudiastes Mariela Cruz? ¡Hasta aquí llega chicha y baile conmigo, bruja pelodioro!...

— ¡Mana Galinda, vaya donde uno que tenga mano bendita y que recete por medicina todera!, búsquese un benjuno. Yo toy tomando de un yerbista de Caimanfrío pócima de helecho macho... A mi marío lo trata un brujo cimarrón... (Pág. 111).

Así mismo, la explotación es percibida como una maldición, y la guerra, con sus temibles puntas (narcotráfico, paramilitares y guerrilla), como el "agua sucia" que no merecen y que por momentos refuerza la condición de esclavitud en la que siempre han vivido los negros chocoanos. Lo único que cambia es el amo, pues éste ya no solamente es el compratierras, sino el baquiano rico, o el mafioso, o el paramilitar.

Poco a poco, el mundo caimandiano, con su sincretismo, sus conflictos y sus códigos, va abriéndose a través de la historia recuperada desde la oralidad, hasta configurar una imagen compleja, pero completa, de este mundo fronterizo y marginal, convocando, en quienes estamos del lado de acá (del de la historia oficial), una conciencia asombrosa de la presencia de este mundo.

En fin, podríamos recurrir a las mismas voces de la novela para sintetizar la forma y el contenido de la obra. De un lado, aparece esta frase en la página 151: "Que les cuente ella por boca propia", que bien podría servir de modelo de la manera como se comporta en general la novela: como el vehículo para permitir la expresión del otro, del nunca escuchado, del subalterno que ha desarrollado su propia historia más allá (y más acá) de la historia oficial. Así mismo, en la página

115 se escucha: "te meten la guerra a la casa", una frase que expresa la condición general que denuncia la novela. De este modo, "El camino del caimán" constituye una estrategia de resistencia cultural cuya mayor fuerza está en la implícita necesidad expresada de unir mito e historia, oralidad y escritura.

Respecto al segundo rasgo de la novela, un hilo narrativo precario, es importante hacer caer en cuenta de que esta característica de la obra de Echeverry es la que la aleja del costumbrismo tradicional, pues su modelo narrativo no se presta al canon, sino, como se ha dicho, a la expresión de la visión de mundo de una cultura que requiere y exige su propia territorialidad, aún en el mismo plano expresivo. Lo único que puede uno rastrear como hilo narrativo es la historia dispersa y contradictoria de Juan Caimán, cuya reconstrucción será necesaria tras la lectura: Juan Caimán, el negro que se cansa de la miseria de su pueblo y abandona el hogar y se une a la guerrilla, y desde allí intenta romper el cerco. Juan Caimán, el héroe para muchos, pero también el obstáculo insalvable de intereses particulares. Juan Caimán, el hombre que muere por su pueblo sin que eso signifique la reinstalación de la armonía. Juan Caimán, la encarnación de la Historia (es decir, de la abyección). En realidad, lo que se percibe de Juan Caimán son los retazos de su historia, fragmentos que pasan a través de la red del mito, más que a través de la visión ordenada de la historia (o de la novela). Es desde ahí, desde la confrontación (y complementación) mito-historia, desde donde debe comprenderse esa "precariedad" del hilo narrativo.

Finalmente, resulta curioso que la dedicatoria de esta novela se destine por igual a unos científicos (sociólogos y antropólogos) y a un poeta, y destaque tanto la "hipótesis" antropológica de la novela como su "poética" del adjetivo. Propongo

que esta dedicatoria es también una clave de lectura que está vinculada con la pregunta implícita por la que han rodado todas estas observaciones: ¿en qué se diferencia la propuesta narrativa de Echeverry de la tradición iniciada por Arnoldo Palacios en Colombia o, a nivel latinoamericano, por Arguedas y Guimaraes Rosa? Tal y como se ha venido mostrando, una respuesta posible consistiría en afirmar que “El camino del caimán” se aleja del regionalismo tradicional, porque asume lo que podríamos llamar una visión posmoderna del problema: una forma de apropiación de la cultura de los sectores subalternos, cuyo mejor modelo es la novela testimonio.

A la ruptura de lo canónico del nivel micro (esto es, esa construcción de un lenguaje apropiado que requería el regionalismo tradicional para expresar la visión del mundo de la etnia), que ya había realizado Arnoldo Palacios en Colombia y había continuado con maestría Manuel Zapata Olivella, se suma ahora una ruptura de lo canónico a nivel macro estructural en tres aspectos: primero, la composición misma del libro, que como se ha dicho se da en forma de fragmentos, planteando así una "verdad por acumulación", más allá de la pretensión sistematizante de la homogeneidad narrativa tradicional; segundo, el debilitamiento de la anécdota en favor de lo "etnográfico", y tercero, la clara y consciente puesta en escena de la alteridad del autor, quien ahora se esconde, desprecia su autoridad narrativa y permite que aparezca el otro.

LECTURA

Presentación

En este aparte, Martín-Barbero nos pone en contacto con las nuevas narrativas contemporáneas, no basadas ya en la escritura o en la palabra, sino, sobre todo, en la imagen: Desde el cine hasta el multimedia y el hipertexto, pasando por la televisión, se evidencia lo que el autor llama la crisis del relato, pero en realidad del relato tradicional, con su linealidad a cuestas y sus formas precisas y sus figuras autoritarias; para dar paso a nuevas narrativas no lineales, participativas y sobre todo incluyentes: no pura literatura, no pura oralidad, sino multiplicidad de soportes y de expresiones, destrucción de fronteras genéricas; en fin, ¡carnaval!

Texto de la lectura

NUEVOS REGÍMENES Y NARRATIVAS DE LA VISUALIDAD

Jesús Martín-Barbero.

Tomado de: La educación desde la comunicación. Bogotá: Norma, 2002. Ps. 114-120

Debemos a Walter Benjamín el haber ubicado pioneramente —y a contracorriente del pensamiento de sus propios colegas de la Escuela de Frankfurt— la experiencia audiovisual en el ámbito de las transformaciones de las que emerge el *sensorium* moderno, y cuyas claves se hallan en los secretos parentescos del cine con la ciudad moderna. El cine mediaba, a la vez, la constitución de una nueva figura de ciudad y la formación de un nuevo modo de percepción, configurado por la dispersión —dispositivo a un mismo tiempo de la percepción del paseante inmerso en la muchedumbre de las grandes avenidas y de la nueva mirada que posibilita la cámara que filma el movimiento desde diversos lugares y ángulos— y

la imagen múltiple: que arranca, tanto a la percepción del paseante como a la experiencia cinematográfica, mediante el montaje, de la *unicidad de la mirada* y del reconocimiento exigidos por la pintura clásica.

El segundo momento fuerte de transformación moderna de la visualidad cultural es el que produce la televisión al posibilitar una inédita experiencia estética: la llegada de la videoficción al ámbito de la cotidianeidad doméstica emborronando los linderos de lo privado y lo público, del ocio y el trabajo. También ahora es posible trazar las relaciones del nuevo *sensorium* con la televisión, pero la mediación que ella establece nos coloca ante una muy distinta relación del medio con la ciudad. En la estallada y descentrada ciudad que ahora habitamos se produce una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y redes que anclan al individuo en el espacio privado del hogar, con el consiguiente empobrecimiento de la experiencia urbana directa. La nueva ciudad, télépolis, es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante de una ciudad “cuyas delimitaciones ya no están basadas en la distinción entre el interior, frontera y exterior, ni por lo tanto en las parcelas del territorio” (Echeverría, 1994: 9). Paradójicamente esa nueva espacialidad no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su revés, de una experiencia doméstica convertida por la televisión en el territorio virtual al que, como expresivamente dice Virilio (1990: 41), “todo llega sin que haya que partir”. Es en la televisión donde la cámara del helicóptero nos permite acceder a una imagen de la densidad del tráfico en las avenidas o de la vastedad y desolación de los suburbios y los barrios de invasión, es en la TV donde cada día más gente conecta con la ciudad en que vive.

Pero la incidencia de la televisión sobre la vida cotidiana tiene quizá menos que ver con lo que en ella pasa que con lo que sucede en el trabajo y en la calle compeliendo a las gentes a resguardarse en el espacio hogareño. Pues mientras el cine catalizaba la experiencia de la multitud, ya que en una muchedumbre que los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es por el contrario la experiencia doméstica. Y mientras, del pueblo que tomaba la calle al público que iba al teatro o al cine, la transición conserva el carácter activo

y colectivo de la experiencia. Ahora la transición de los públicos de cine a las audiencias de televisión señala una profunda transformación: la pluralidad social sometida a la lógica de la desagregación radicaliza la experiencia de abstracción que sufre el lazo social, y la fragmentación de la ciudadanía es entonces tomada a cargo por el mercado que convierte la diferencia en una mera estrategia del rating. A ese nuevo *sensorium* urbano corresponde la acelerada fragmentación de los relatos y una experiencia del flujo que desdibuja las fronteras de los géneros confundiendo lo nuevo con lo fugaz, y exaltando lo efímero como prenda del goce estético. La metáfora más certera quizás del fin de los “grandes relatos” se halla en el flujo televisivo (Barlozzeti, 1986): por su puesta en equivalencia de todos los discursos —información, drama, publicidad, pornografía o datos financieros—, la interpenetrabilidad de todos los géneros y la transformación de lo efímero en clave de producción y propuesta de goce estético. Una propuesta basada en la exaltación de lo móvil y difuso, de la carencia de clausura y la indeterminación temporal. Es al régimen de visualidad que instala el flujo —al que corresponde la experiencia de *zapping* (Sarlo, 1993: 57), iluminando doblemente la escena social: esos modos nómadas de habitar la ciudad— del emigrante al que le toca seguir indefinidamente emigrando dentro de la ciudad a medida que se van urbanizando las invasiones y valorizándose los terrenos, o también esa otra escena: la de la banda juvenil, que constantemente desplaza sus lugares de encuentro, con la transversalidad tecnológica que hoy permite enlazar en el terminal informático el trabajo y el ocio, la información y la compra, la investigación y el juego.

También la metáfora del *zappar* ilustra la crisis del relato que atravesamos. Se trata de una crisis que venía ya de lejos: del predominio del *logos* sobre el *mythos* entre los griegos, y del triunfo de la razón ilustrada sobre cualquier otro tipo de saber y de verdad. Pero por otro lado, se trata de la asfixia del relato por substracción de la palabra viva, asfixia directamente asociada ya por Benjamín a la aparición de ese nuevo modo de comunicar que es la información, consagrando el paso de la *experiencia* desde la que habla el periodista. En adelante los relatos, la mayoría de ellos, sobrevivirán inscritos en el ecosistema discursivo de los medios y colonizados por la racionalidad operativa del saber tecnológico. Pero

aunque subordinados a los formatos, aún existen los géneros, narrativa que aún conserva huellas del pacto entre la gramática de la construcción del relato y las competencias del lector, remitiendo así su reconocimiento en una comunidad cultural. Pues mientras los formatos funcionan como meros operadores de una combinatoria sin contenido, estrategia puramente sintáctica, los géneros conservan cierta densidad simbólica mediante la cual posibilitaban la inserción del presente en las memorias del pasado y en los proyectos del futuro.

Entre la necesidad del lugar y la inevitabilidad de lo global, cada día más millones de hombres habitamos la *glocalidad* de la ciudad: ese espacio comunicacional que conecta entre sí sus diversos territorios y los conecta con el mundo, en una alianza entre velocidades informacionales y modalidades del habitar cuya expresión cotidiana se halla en “el aire de familia que vincula la variedad de pantallas que reúnen nuestras experiencias laborales, hogareñas y lúdicas” (Ferrer, 1995: 140). Articulación de pantallas que atraviesan y reconfiguran las experiencias de la calle y las relaciones con nuestro propio cuerpo, un cuerpo sostenido cada vez menos en su anatomía y más en sus extensiones o prótesis tecnomediáticas: la ciudad informatizada no necesita cuerpos reunidos sino sólo interconectados. En la hegemonía de los flujos y la transversalidad de las redes, en la heterogeneidad de sus tribus y la proliferación de sus anonimatos, la ciudad virtual despliega a la vez el primer territorio sin fronteras y el lugar donde se avizora la sombra amenazante de la contradictoria utopía de la comunicación.

Una de las más claras señales de la hondura de las mutaciones que atravesamos se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico (Castells 1998: 360), esto es la del mundo de los sonidos y las imágenes relegado al ámbito de las emociones y las expresiones. Al trabajar interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto (G. Landow, 1994; R. Laufer, 1995) hibrida la densidad simbólica con la abstracción numérica haciendo reencontrarse las dos, hasta ahora “opuestas”, partes del cerebro. De ahí que de mediador universal del saber, el número esté pasando a ser mediación técnica del hacer estético, lo que a su vez revela el paso de la

primacía sensorio-motriz a la sensorio simbólica. Es de esa reintegración y ese tránsito que habla la des-ubicación que hoy atraviesa el arte. El acercamiento entre experimentación tecnológica y estética hace emerger, en este desencantado fin de siglo, un nuevo parámetro de evaluación de la técnica, distinto al de su mera instrumentalidad económica o su funcionalidad política: el de su capacidad de comunicar, esto es de significar las más hondas transformaciones de época que experimenta nuestra sociedad, y el de desviar/subvertir la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica prioritariamente dedicada, directa o indirectamente, a acrecentar el poderío militar.

La gramática de construcción de los nuevos relatos se alimenta del *zapping* y desemboca en el *hipertexto*, lo que implica un doble y muy distinto movimiento que la reflexión crítica tiende a confundir anulando las contradicciones que los ligan. La gramática narrativa predominante (V. Sánchez Biosca, 1989) dicta una clara reducción de los componentes propiamente narrativos —ausencia o adelgazamiento de la trama, acortamiento de las secuencias, desarticulación y amalgama—, la prevalencia del ritmo sobre cualquier otro elemento con la consiguiente pérdida de espesor de los personajes, el pastiche de las lógicas internas de un género con las de otros —como los de la estética publicitaria o la del videoclip- y la hegemonía de la experimentación tecnológica, cuando no la de la sofisticación de los efectos, sobre el desarrollo mismo de la historia. El estallido del relato, y la preeminencia del flujo de imágenes que ahí se producen, encuentran su expresión más certera en el *zapping* con el que el televidente, al mismo tiempo que multiplica la fragmentación de la narración, construye con sus pedazos un relato *otro*, un *doble*, puramente subjetivo, intransferible, una experiencia incomunicable. Estaríamos acercándonos al final del recorrido que W. Benjamín vislumbró al leer en el declive del relato la progresiva incapacidad de los hombres para compartir experiencias. Pero ese movimiento de estallido y fragmentación desemboca también sobre la potenciación de otro movimiento, en el que el mismo Benjamín atisbó el surgimiento de aquella narrativa a la que tendía el nuevo *sensorium* de la dispersión y la imagen múltiple: el del *montaje*

cinematográfico precursor, como el montaje textual del *Ulises* de Joyce, de la narrativa *hipertextual* (R. Agullol, 1991; P. Delany y G. Landow, 1991): “La línea de cultura se ha quebrado, y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezclanza han ganado la partida: los canales se intercambian las manifestaciones cultas, las populares y las de masas dialogan y no lo hacen en régimen de sucesión, sino bajo la forma de un cruce que acaba por tomarlas inextricables” (V. Sánchez Biosca, 1989:34). El *estallido* del orden sucesivo lineal alimenta un nuevo tipo de *flujo* que conecta la estructura reticular del mundo urbano con la del texto electrónico y el hipertexto. Pues así como la computadora nos coloca ante un nuevo tipo de tecnicidad, el hipertexto nos abre a otro tipo de textualidad en la que emerge una nueva sensibilidad “cuya *experiencia* no cabe en la secuencia lineal de la palabra impresa” (M. Mead, 1971). Y que es aquélla misma que conecta el movimiento del hipertexto con el del que se deja borrar pero no del todo, posibilitando que el pasado borrado emerja, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el comprimido y nervioso presente.

2.5. EL IMPACTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS: LA NARRATIVA DIGITAL

Hablé arriba del “pesimismo” de Kristeva y luego ofrecí una alternativa “alentadora”, que básicamente consistía en mostrar cómo la condición posmoderna había permitido encontrar modos de “corrección” del proyecto de la novela moderna. Pues bien, aunque los casos de la novela posmoderna, y específicamente de la novela testimonio, se pueden considerar como ejercicios que subsanan en buena parte los defectos del proyecto de la novela moderna, en realidad sólo lo hacen a medias, debido principalmente a que no abandonan el soporte físico de la expresión libresca. Es cierto que el libro ha dejado de ser el fetiche de la escolástica, que el autor se desvanece en la simulación de los ejercicios de edición o detrás de las voces de los testigos, que se han denunciado y demostrado los falsos alcances de la escritura y que la figura del lector se ha encumbrado hasta hacerse imprescindible para el ejercicio literario; pero en realidad han quedado sin resolver las limitaciones que ofrece el libro como objeto y soporte de la expresión. Sólo cuando aparece un nuevo soporte, una nueva tecnología de la palabra y de la expresión, es cuando se puede hablar de una superación cabal de las limitaciones de la novela. Esto no quiere decir que la novela (y especialmente la novela posmoderna) pierda funcionalidad, sino que se enfrenta ahora a novedosas posibilidades narrativas, abiertas por el uso estético de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y por el aprovechamiento de nuevos soportes expresivos como el hipertexto.

Ya Landow, en su libro “Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología”, notaba la diferencia de tono que existe entre las denuncias de autores como Kristeva y el anuncio de las nuevas posibilidades

expresivas y comunicativas que hacen los escritores que han tenido contacto con los nuevos soportes. Mientras que la mayoría de los autores posestructuralistas, nos dice Landow, son un modelo de solemnidad, desilusión extrema y valientes sacrificios de posiciones humanistas, los escritores de hipertexto resultan abiertamente festivos. La situación se explica por el hecho de que esos críticos, de lo que hemos llamado atrás el proyecto representacional de la novela, hacen su denuncia desde el lado antiguo, es decir, desde las limitaciones de la cultura impresa, mientras que los escritores de hipertexto tienen una experiencia completamente distinta. “La mayoría de los posestructuralistas —dice Landow— escribe al crepúsculo de un anhelado día por venir; la mayoría de los escritores de hipertexto escriben sobre muchas de las mismas cosas, pero al alba”. Pues bien, yo me sumo a esta posición, de modo que cuando hablo de hipertexto ya mi visión no es solo alentadora, sino claramente entusiasta. Daré cuenta aquí de las razones de mi entusiasmo.

2.5.1 Algunas definiciones

En primer lugar, algunas definiciones. El hipertexto puede entenderse como una forma de textualidad digital en la que vínculos electrónicos unen lexias, o fragmentos de textos (que pueden adoptar la forma de palabras, imágenes, sonido, vídeo, etc.), promoviendo una lectura no lineal y el acceso a una multiplicidad de recursos que relativizan la presencia de la palabra escrita como única fuente de representación. El hipertexto es, entonces, un texto electrónico predispuesto a multitud de conexiones con otros textos y recursos, donde el trayecto o recorrido de lectura está liberado a los propios intereses del lector de turno. Este lector de hipertexto, además de contar con una libertad de itinerario,

puede convertirse también en un coautor de la obra, en la medida en que tenga la posibilidad de realizar sus propios enlaces, ampliando “a su gusto” el campo contextual de la obra. Y la “obra”, así entendida, requiere diseñarse más como un mapa, como una instrucción de uso, que como un libro en la forma tradicional de concebirlo.

Algunos autores prefieren llamar “hipermedias” a los soportes que incluyen recursos distintos a las palabras. Los modelos hipermedia se definen con base en tres componentes: funcionan sobre hipertexto (lectura no lineal del discurso), integran multimedia (utilizan diferentes morfologías de la comunicación, como animaciones, audio, video, etc.); y requieren una interactividad (capacidad del usuario para ejecutar el sistema a través de sus acciones). La presencia de estos tres componentes en la literatura da lugar al término literatura electrónica o literatura hipermedia.

Ahora, las utilidades de la informática ya no se limitan a facilitar el trabajo de escribir o a proporcionar recursos alternativos a la palabra escrita, sino que permiten crear nuevas estructuras discursivas y posibilitan la integración de elementos de expresión no verbales, haciendo que la obra se convierta en una plataforma capaz de una interrelación artística muy eficiente. A estas plataformas se las suele llamar “entornos digitales”. Los entornos digitales son dispositivos que han venido poco a poco superando una utilización puramente funcional de su potencial, para convertirse en los medios más fascinantes de producción de mundos imaginarios alternos. En ese sentido es posible hablar de una estética digital, que Holtzman caracteriza así:

Discontinuidad: los mundos digitales son discontinuos, no predeterminan ningún recorrido y promueven por eso la elección y la decisión libre por intereses.

Interactividad: la experiencia digital no es pasiva. Demanda la participación. La obra no se define por el trabajo “privilegiado” de un artista encumbrado en su pedestal, sino por la interacción entre obra y público.

Dinamismo y vitalidad: la obra digital genera una amplia gama de posibilidades de realización, de modo que, a la manera de la improvisación en el jazz, se requiere un alto dinamismo para la “interpretación” de la obra. Además, no hay nunca una experiencia estética única, lo que hace que la obra digital sea un objeto de mucha vitalidad.

Mundos etéreos: los mundos digitales son etéreos. No existe un ahí de la obra. Ninguna materialidad la sustenta. En contraste con las palabras físicas, no existen límites de resolución y el foco de atención del texto se potencia desde la tradicional página escrita en dos dimensiones al espacio tridimensional, donde adquiere otras cualidades.

Mundos efímeros: la experiencia de una secuencia de bits existe sólo instantáneamente. Aún las imágenes, que parecen estáticas, o los efectos de persistencia digital dependen de una continua computación. Los lenguajes de programación están diseñados para su perpetua actualización. Es en la “ejecución” del programa cuando se realiza la obra.

Fomento de las comunidades virtuales: la disolución de las barreras de tiempo y espacio, promovida por la conexión de la gente en la red, forma comunidades virtuales, generando una nueva forma de conciencia global.

Todo esto hace que el “escritor” que hoy se proponga componer una obra en formato electrónico deba desempeñar funciones nuevas, mucho más técnicas, como la manipulación de datos, el manejo de aplicaciones multimedia, el diseño gráfico, viéndose obligado a realizar un trabajo colaborativo con otros profesionales como el programador, el dibujante, el diseñador, el técnico audiovisual, etc.

Este “abandono” del rol tradicional, puede ser infranqueable para aquellos escritores que han transitado largamente por la tradición literaria, a no ser que hayan sido exploradores abiertos a la integración artística y técnica. Pero una vez consciente de esta situación, el escritor que está dispuesto a “convertirse” asume nuevas responsabilidades estéticas y nuevas funcionalidades y empieza a reconocer las posibilidades expresivas del nuevo medio, y se sumerge en un nuevo compromiso, en una nueva vocación, que le permitirá establecer un diálogo con las potencias del texto, con la apertura del signo, con la interactividad y con la oportunidad de suscitar, con medios inéditos, convicciones, efectos, significados.

En cuanto al lector de hipermedias, es necesario aclarar que con la irrupción de las nuevas tecnologías, se empieza a configurar un cambio radical en torno a las visiones sobre el proceso de la lectura. Ésta ha dejado de concebirse como un acto pasivo para convertirse en un proceso creativo, situación que es evidente en el caso de la narrativa digital. Los entornos digitales promueven la flexibilidad y el juego como parámetros de la interacción comunicativa, en lugar de la monumentalidad y la permanencia, propios del sistema de escritura ligado al libro. Sin embargo, y aunque pareciera que esta situación facilita el camino hacia una

nueva pragmática, en realidad, la mayoría de los lectores actuales no están preparados aún para sustituir sus libros por computadores. Más allá de las dificultades técnicas que retardan ese relevo, lo realmente determinante es la resistencia a valorar los nuevos parámetros de la interacción comunicativa. El lector no está dispuesto a apreciar todavía la flexibilidad, la interactividad y la velocidad de distribución que proporcionan los nuevos soportes y se refugia en las necesidades psicológicas de la estabilidad y de la autoridad que ofrecen los libros. Por esta razón se hace necesaria una pedagogía de la lectura hipermedia, que, más allá de una “pragmática de la interfaz”⁷ o una “emulación del zapping”⁸, facilite el cumplimiento de las expectativas que la ficción interactiva ha soñado para el lector; esto es, que se convierta en parte de la historia y controle, al menos parcialmente, la dirección y la experiencia estética.

Con la aparición del hipertexto, la lectura tiene la oportunidad de liberarse del “corsé” del libro y aplicarse a toda una variedad textual que incluye, en forma simultánea, información verbal, visual, oral, sonora, numérica. Todo lo cual tiene que ver con un nuevo orden del conocimiento (diferente al establecido por el orden del libro), que, si bien por ahora tiene una apariencia híbrida, revela ya señales de un afianzamiento de la expansión del texto y sus modos de lectura. El mito de la biblioteca universal se hace carne y la lectura se potencia: ya no estamos limitados por la extensión espacio-temporal del texto, ni por el límite funcional entre escritor y lector, pero tampoco por el coto que impone la distinción entre

⁷ Es decir, la tendencia del navegante de hipertexto a quedarse en la superficie inicial de la pantalla del computador (interfaz) y no adentrarse en los contenidos que sugieren los enlaces.

⁸ Zapping es la manía que tiene el tele espectador de cambiar el canal (haciendo uso de su control automático) con cualquier pretexto, a la menor disminución de ritmo o de interés del programa. En términos más generales, se podría describir como una navegación más o menos aleatoria a través de textos que están disponibles simultáneamente.

palabra e imagen. Se impone una nueva figura: estamos inmersos colectivamente en un libro interminable y poliédrico; imagen que supera a la anterior, en la que estábamos solos, enfrentados a la doble dimensión de la página impresa.

Desde un punto de vista operativo y práctico, leer un hipermedia es estar dispuesto a navegar por el texto, a interactuar y deleitarse con él. La navegación, término que describe la exploración de un medio hipertextual, consiste en el movimiento sobre el texto que puede ser repetido indefinidamente, sin orientación precisa, avanzando o retrocediendo sin la expectativa de un “puerto” de llegada. El objetivo es el establecimiento de relaciones; por esto, el comienzo y el final se relativizan: puede haber múltiples inicios y finales, multiplicándose así sus variantes. Los hábitos de lectura tan fuertemente arraigados se quiebran, y con ellos, las expectativas por la estructura coherente y el final preciso. Y aunque no todo es aleatorio, en tanto hay un diseño que soporta la navegación, la experiencia de la lectura puede conducir al extravío. Por eso, la navegación en el hipertexto puede ofrecer las dos posibilidades: el movimiento vagabundo y sin salida que se realiza a sí mismo por su propio placer, y la recreación de un sentido final, fruto de una configuración autónoma y personalizada, que restituya un orden entre muchos.

Pero como el hipermedia es sobre todo imagen virtual, se impone en su lectura una dinámica icónica, que consiste en poner en juego una lógica de la imagen como estrategia comunicativa. Por un lado, el escritor propone el hipermedia como imagen y lo diseña como mapa, y por el otro, el lector lo explora como territorio y lo concibe y lo forma como imagen. Escribir (codificar) y leer (decodificar) en imágenes se convierte en una condición importante para la comunicación del

sentido en el ambiente hipertextual. Y en esta dinámica adquiere suma importancia la manera como se proponga esa iconicidad (que no consiste sólo en acompañar el texto con imágenes), para que el lector enfrente y dé forma al texto desde una perspectiva icónica. La competencia concreta consiste en este caso en la capacidad que unos y otros tienen o requieren para potenciar “icónicamente” no sólo las propuestas audiovisuales directas, sino las palabras y los demás elementos del hipertexto.

Ahora, si bien en el ambiente hipertextual se ofrecen cada vez más facilidades para modificar y sustituir textos (facilidades de edición), desde el punto de vista pragmático, se requiere desarrollar competencias para potenciar dichas facilidades. De un lado, el escritor debe aprender a obtener mayor control sobre aspectos de los que antes estaba marginado, como el diseño gráfico y la presentación final del texto. Del otro, el lector debe aprender a pasear por los fragmentos de texto que se le presentan en la pantalla y recomponerlos a su gusto, guiado por su propio interés. La posibilidad de separar y luego volver a unir textos en el ambiente hipertexto debe convertirse en una actividad normal y potente. Por eso, crear múltiples secuencias y asociaciones resulta ser una de las prácticas más útiles y a la vez creativas, en la medida en que la legibilidad del hipertexto promueve una redefinición dinámica del sentido. El escritor prepara las redes de conexión y el lector las explora, las amplía y las potencia.

Aunque personalmente creo que la narrativa digital, es decir la narrativa que hace uso de entornos digitales y del soporte hipermedia, se constituirá en un género autónomo, podríamos establecer como visión provisional que, gracias a los

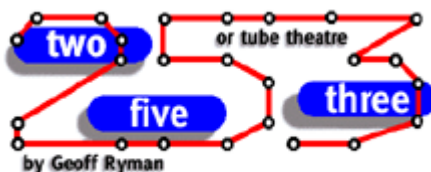
nuevos soportes y entornos, el “contenido literario” está llegando al receptor mediante otras vías de transmisión distintas a la palabra escrita: una imagen, un vídeo, en una edición electrónica.

Llevada a consecuencias insospechadas, la narración que puede surgir de esta virtualización de la escritura y de la expresión es radicalmente distinta. Ya no puede ser la misma narración que realiza un escritor que teclea su vieja máquina; ni siquiera, la que resulta del escritor que simplemente reemplaza la máquina de escribir por un procesador de palabras. Es, tiene que ser, una narración que disuelve sus formas y sus funciones tradicionales, las virtualiza, las reduce a elementos primarios, a partículas que deben recomponerse después, mediante operaciones de conectividad. El escritor de narrativa digital se enfrenta a la conciencia de que ya no basta con que las realidades estén ahí, dispuestas a conectarse; es necesario que el lugar físico de la realidad se disuelva en favor de la información y del lenguaje, para que se pueda realizar una plena conectividad. Y esa virtualización supone una actitud: promover la interacción radical. Una de las funciones más interesantes del arte así “afectado” por lo virtual es, precisamente, estimular cualquier forma de interacción. El artista interactivo propone siempre a los espectadores una colaboración creativa, una “co-creación”. Y la pregunta por el lugar de la obra se desplaza a las siguientes cuestiones: ¿dónde está la “obra”? ¿En el modelo interactivo que ofrece el artista al espectador? ¿En las interacciones propiamente dichas que podrían llegar a alterar radicalmente la obra “original”? ¿En la idea inicial del autor, quien busca por sobre todo promover la interactividad? ¿Quién es finalmente el autor?

En este orden de ideas, la narrativa digital se contrapone a una narrativa “analógica”; esto es, a una narrativa formada previamente por disposición del autor, con organización y funciones muy claras. La narrativa digital, al estar constituida básicamente por un conjunto de “señales”, se expone, más bien, al “lector” para que éste participe, actúe y se involucre con la obra y hasta pueda “hacerla” él mismo. Como si (usando una expresión deleuziana) la narrativa hubiera devenido narrativa niña, como si hubiera estallado, por efecto de la tecnología informática, en elementos sin forma ni función, en partes infinitamente pequeñas, materiales no formados que llegarán a ser “algo” sólo gracias a sus conexiones potenciales; materiales combinables que formarán un cuerpo no por su organización o funcionalidad predeterminadas, sino por la actualización que pueda hacer el “usuario”, ahora con el poder de dar cuerpo y “criar” a esa narración niña. Mientras la narrativa analógica organiza y desarrolla formas, y asigna y desarrolla sujetos, la narrativa digital libera las partículas, y las hace comunicar a través de “envolturas” de formas y sujetos: se convierte en el proceso del deseo.

2.5.2. Algunos ejemplos de narrativa digital

253 or tube theatre



<http://www.ryman-novel.com/>

Esta interesante propuesta de Geoff Ryman combina una historia atractiva y sencilla (el accidente de un tren subterráneo), con una interfaz amigable (un mapa que indica el lugar de los vagones del tren y algunos títulos sugerentes que impulsan a acceder) y un lenguaje sarcástico y burlón que intensifica su intención crítica.

Ryman llama a su texto "Una novela para el Internet acerca de un tren subterráneo de Londres con siete vagones que se estrella". En general, Ryman es muy explícito a la hora de conducir al lector por la lógica del hipertexto, pero esa labor de "conducción" es ingeniosa y lúdica, de modo que no se impone un tono serio o trascendental, y esto facilita que el lector sea orientado por las "instrucciones de uso" sin ningún acoso. A través de esta estrategia de presentación nos enteramos de la estructura del texto: son 253 pequeñas historias, correspondientes a los 252 pasajeros (36 por cada vagón, 7 vagones) y el Conductor del Tren. Se puede acceder a las historias "entrando" a los vagones (en realidad, una tabla que presenta esquemáticamente la distribución de los asientos) y haciendo clic sobre alguno de los nombres que corresponden al pasajero ubicado. El nombre del pasajero siempre está acompañado de una indicación de su postura (de frente o de espalda) y de alguna frase que sugiere la historia. Cada historia refleja lo que está haciendo o pensando cada persona justo un minuto antes de ocurrir el accidente (del que ninguno se entera previamente). De modo que tenemos simultáneamente al menos 253 pequeñas historias.

Así, por ejemplo, en el vagón número siete se encuentran los pasajeros numerados desde el 182 hasta el 200. El nombre del 182 es Anthony Khan y el "título" de su historia es George y George. El número 183 corresponde a Georgina

Havistock y su historia se sintetiza con el título: "Las malas maneras y Yesterdaze". Cada personaje se desarrolla con tres tipos de información: una descripción de su apariencia física, información sobre su carácter interno y finalmente se narra lo que piensan o hacen. El lenguaje es irónico y leve, pero con la intención de sorprender. En caso del ejemplo, pronto nos damos cuenta de la situación en que se encuentran Anthony y Georgina, su relación interpersonal y con la de otros pasajeros del vagón. Entre Anthony y Georgina existe una especie de equívoco que tiene a Anthony molesto y a Georgina, avergonzada.

A medida que uno avanza (ordenadamente o al azar) por cada personaje, se va descubriendo una trama compleja de relaciones entre los pasajeros del tren. De manera que al final se tiene, efectivamente, una novela con muchas historias, muchos personajes y muchas relaciones. Ryman se burla de esta complejidad diciendo que es como jugar a un Dios (tanto el autor como el lector juegan a ser ese Dios Omnisapiente), que lo sabe todo; y de esta manera se anticipa a la posible crítica que se le podría hacer a su narración, en cuanto conserva el rol omnisciente del autor.

Constantemente se manifiesta el humor negro de Ryman, como en la lexia "Imagine su publicidad en este espacio", que es una burla a la publicidad en Internet. Uno de los "anuncios publicitarios", por ejemplo, es sobre la novela misma, que se promociona proponiendo el slogan: "Impresione a sus amigos con esta novela". En la lexia: "Another one along in a minute", el autor propone al lector que escriba su propia historia, pero lo hace diciendo irónicamente: "Dios es inagotable o los múltiples autores", una especie de burla a la idea de una

hiperficción colaborativa. De cualquier modo, la posibilidad de enviar un correo electrónico a Ryman, proponiéndole la historia está disponible.

Existen también dos "finales": uno corresponde a la escena que se ha estado esperando (lo que sucede tras el accidente) y otro que corresponde al "cierre de la lectura", ambos redactados con ironía también.

En general, el texto es a la vez ingenioso, amigable y contundente, así como impresionante es el trabajo de entramado de la historia. Esta hiperficción demuestra básicamente dos cosas: que se pueden desarrollar historias con esquemas y estructuras relativamente sencillos y que la introducción al medio y a su estética no tiene por qué ser un trauma para los lectores.

Un paseo alucinante - Sunshine´69



http://www.sunshine69.com/Drive_69.html

En la primera página de este interesante hipertexto de ficción hay cuatro secciones: en la parte superior está el título de la obra; enseguida, la interfaz gráfica, que representa la vista desde un automóvil convertible. Al fondo se aprecia el puente Golden Gate sobre la bahía de San Francisco. Dentro del automóvil vemos un calendario de 1969 abierto, un mapa, la radio y un maleta.

Debajo de la imagen se ofrecen cinco enlaces: calendario, radio, mapa, maleta y pájaros. Este último lleva a una detallada lista de acontecimientos del segundo semestre de 1969 (tomada del texto *Día a día: los Años sesenta*, por Thomas Parker y Douglas Nelson), que su vez nos conduce a fragmentos de la hipernovela.

En la tercera sección, inmediatamente debajo de la gráfica, hay una introducción verbal. En realidad, es la invitación del lector a iniciar un viaje tanto espacial como temporal y afectivo, para el cual se han preparado varias facilidades: una es el calendario, que ayuda a pasear por el segundo semestre de 1969. Otra es el mapa, que despliega el detalle cartográfico de la Bahía de San Francisco. La maleta también sirve como acceso a la historia. En ella se encuentran los trajes de 8 personajes. La radio también puede ser pulsada y entonces se despliega una doble columna: en la izquierda, los títulos de canciones de la época que se pueden escuchar, si se cuenta con el programa adecuado; en la derecha enlaces a historias relacionadas con la música.

Finalmente, están los créditos, una invitación a agregar la propia historia y cuatro íconos para empezar el viaje.

Si el lector escoge el calendario, tendrá a la mano las tablas, día a día, de los siete últimos meses del año 1969. En cada celda hay un título sugerente o un ícono. Al hacer click en alguno, se despliega un fragmento de la novela. Cada fragmento consta de un texto con enlaces (a través de los cuales es posible navegar por toda la obra, aún sin ayuda de la interfaz gráfica) y una ilustración. Si el lector escoge la gente, se encontrará con enlaces a los distintos personajes, los cuales están descritos por sus trajes, y estos a su vez llevan a historias. Si se escoge mapa

será posible entrar a diversos fragmentos de la historia relacionados con el personaje dueño del traje.

Es posible entonces navegar a través del tiempo (fechas), o de las historias o de los personajes. Y siempre estará a la mano la posibilidad de acceder a las otras facilidades de navegación. Obviamente, a pesar de las facilidades, la historia sólo se puede construir en la medida en que se avance por la red de relatos. Poco a poco va surgiendo una trama que nos narra la aventura, peripecias, historia y sentimientos de estos ocho personajes, reunidos por circunstancias especiales y cada uno con su perspectiva de vida. El relato es una buena oportunidad para repasar este momento tan especial de la historia norteamericana, con el florecimiento del hippismo, los problemas de la droga, los avatares en Vietnam, etc. En un lenguaje que refleja el sociolecto de los jóvenes de la época, fresco y divertido.

Los gráficos están muy bien diseñados y dan una sensación de acompañamiento que hace que la lectura del texto no sea para nada una labor pesada o aburrida. La música puede acompañar la lectura sin seguir un orden obligatorio. Sólo en las escenas donde se alude a la canción hay una relación estricta entre texto y música.

Finalmente, la opción de hacer parte del libro de invitados es una estrategia interesante de participación, pues el autor invita a agregar historias, reflexiones, anécdotas, experiencias que tengan que ver con el objeto central de la obra: el segundo semestre de 69, un momento en que la historia del mundo cambia.

Sunshine'69 es un hipertexto de ficción que aprovecha muy bien las posibilidades del medio y que cumple a la vez con el cometido literario de conocer una historia

marginal, pero simbólica y a la vez divertida. Una red compleja de relatos que, sin embargo, satisface sin muchas complicaciones al lector.

UNIDAD TRES

3. ALGUNAS TÉCNICAS DE ANÁLISIS NARRATIVO

LECTURA

Presentación: Ideas y escuelas de la teoría narrativa

La introducción de Garrido a su libro “El texto narrativo” está dedicada a resumir algunas de las ideas e investigaciones provenientes de escuelas literarias que han intentado asumir científicamente el estudio de las narraciones. Como estrategia que fundamenta la investigación del texto narrativo, la narratología debe entenderse como el conjunto de estudios sobre el relato que ha tenido, sobre todo en las corrientes teórico-literarias, un importante ejercicio teórico orientado a descubrir los secretos de la narración. En este sentido, la narratología tendría, según Antonio Garrido, sus orígenes en la Poética de Aristóteles, donde se encuentran ya consignados algunos de los elementos básicos de la descripción del discurso narrativo, y que luego tendrían una importante influencia en las propuestas del Estructuralismo, cuando autores como Propp (el precursor), Bremond, Todorov, Genette y Barthes se concentraron en el estudio del relato. Garrido también describe en la introducción a su libro los aportes a la narratología de otros autores como, por ejemplo, los provenientes de la escuela de la Estética de la Recepción (Jauss, Isser), la Lingüística del Texto (Van Dijk) o la Teoría de los actos del Habla (Searle).

En general, todos estos “narratólogos” proponen la distinción de varios niveles del discurso narrativo y sus relaciones con el contexto. Los estructuralistas se preocupan por elaborar modelos de validez universal y por eso su atención se centra en las estructuras y sistemas, antes que en los textos singulares. La idea de los estructuralistas era desarrollar una gramática del relato que diera cuenta de todas las narraciones; es decir, una teoría en la que pudieran caber todas las narraciones particulares.

Por su lado, los autores que introducen un enfoque comunicativo incorporan a la mirada estructuralista conceptos como el *autor implícito* o el *lector implícito* como figuras retóricas fundamentales en las narraciones, sobre todo de tipo literario. La pragmática introduce, además, la idea del texto como concreción de actos del

habla y plantea así una interesante aplicación de la lingüística al problema de la narratividad. Veamos estos asuntos en las palabras de Garrido.

Texto de la lectura

LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL TEXTO NARRATIVO

Antonio Garrido Domínguez

Tomado de: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996. Ps. 11-17

El texto narrativo y las corrientes teórico-literarias

En el ámbito del relato —como en tantos otros del universo literario— la primera gran reflexión se encuentra en la Poética aristotélica. En ella —bien es cierto que siempre un tanto a la sombra de la hegemónica tragedia— se ofrece no sólo una definición del arte literario en general sino también los criterios para diferenciar los distintos géneros. Para Aristóteles, lo específico del género narrativo es la *mímesis de acciones* y, secundariamente, la *mímesis de los hombres* actuantes presentadas bajo el modo narrativo (aquel en el que el autor aparece como alguien diferente de sí mismo) (1448a, 1449a-1450b).

La definición aristotélica, tan parafraseada e incluyente a lo largo de la historia, aparece plenamente vigente en el siglo XX en el marco de las corrientes formal-estructuralistas. El Formalismo ruso no sólo recupera la orientación descriptiva de la Poética sino gran parte de sus conceptos nucleares así como la terminología alusiva a los componentes de la fábula (B. Tomachevski: 1928, cp. III).

En el campo del Estructuralismo las huellas de Aristóteles son bien palpables en C. Bremond, sin ir más lejos —especial- mente, en su definición del relato como «... *discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción*». La apostilla de *interés humano* añadida por Bremond —en Aristóteles este hecho parece darse por supuesto— señala con claridad (en un momento en que la fiebre narratológica se orienta hacia el estudio de los mitos, fábulas, leyendas, lo maravilloso, en suma) que el paradigma interpretativo

corresponde siempre al hombre y se lleva a cabo a la luz del proyecto humano (1966:90).

Mucho más técnica y matizada es la definición de T. Todorov, efectuada —no debe olvidarse— en el marco de la confrontación narración / descripción. En ella el relato aparece como encadenamiento cronológico y a veces causal de unidades discontinuas. Para Todorov —y ésta es una constante de la mayoría de los narratólogos franceses, cuya fuente remota es una vez más la Poética aristotélica— lo específico de la narración es que implica una transformación radical de la situación inicial (frente a la simple sucesión o yuxtaposición de elementos, propia de la descripción) (1971: 387-409).

Ahora bien, la narración de acciones —el hecho de contar una historia— no se presenta en el texto aristotélico como algo privativo del relato, sino compartido con el género dramático. Se trata de una perspectiva recuperada en estudios recientes, según la cual el texto narrativo y el texto dramático compartirían la misma estructura profunda (contar hechos), difiriendo únicamente en el tipo de manifestación concreta (variable de acuerdo con el modo específico de cada género) (Ma. C. Bobes: 1987, 176-183).

En una dirección similar parecen orientarse las investigaciones de K. Hamburger y G. Genette. La autora alemana insiste en que a la luz de la definición aristotélica del arte como mimesis de acciones es preciso concluir que los únicos géneros literarios «*proprie dicte*» son el drama y el relato en tercera persona. Sólo ellos se ajustan a las exigencias de la verosimilitud y constituyen, por consiguiente, formas de ficción en el sentido pleno de la palabra. En el poema lírico y en el relato en primera persona el sujeto de la enunciación se comporta como un locutor normal, el cual elabora su enunciado a partir de un material previo (Hamburger: 1959, 23-40, 275ss).

Por su parte, G. Genette —que se inspira en las mismas fuentes de Hamburger— diferencia, siguiendo la distinción platónica, dos tipos de relato: de hechos (*diégesis*) y relato de palabras (*mimesis*) —ambos integrados dentro del modo narrativo, esto es, de los procedimientos característicos para suministrar nueva información al relato. Lo que viene a poner de manifiesto Genette es, en definitiva,

la naturaleza heteróclita de los géneros y su profunda imbricación en la realidad efectiva de los textos (Genette: 1973, 222ss).

Las dificultades para ofrecer una definición adecuada del texto narrativo se complican todavía más cuando se toman en consideración las producciones del siglo XX. Sabido es que en ellas —especialmente, en aquellas en que se opera un cambio en los modos de narrar como *Ulises*, *La montaña mágica* o *En busca del tiempo perdido*— se cumple plenamente el ideal romántico de la mezcla de géneros y, consiguientemente, se muestran más renuentes a una definición clara del texto narrativo. En su interior conviven elementos dramáticos, líricos y argumentativos al lado de los estrictamente narrativos, entrelazados de tal manera que ningún intento de aislamiento puede prosperar sin atentar contra la propia esencia de este tipo de relatos.

Se cuenta, además, con una dificultad añadida: la proveniente de la existencia de múltiples corrientes en el marco de la teoría literaria. Cada una de ellas defiende, como es obvio, una concepción específica del fenómeno literario y ha elaborado un paradigma con el fin de dar cuenta de sus peculiaridades. En las páginas que siguen se hace una exposición sumarásima de las principales corrientes o tradiciones con un doble objetivo: primero, señalar un punto de referencia que haga más intangible la comprensión de los fenómenos analizados y, en segundo lugar, poner de manifiesto lo específico de la aportación de cada corriente. La cuestión sobre la naturaleza del llamado texto narrativo sólo podrá contestarse —al menos, de un modo aproximado— al final de este estudio.

Existen en la actualidad diferentes ensayos de clasificación de los movimientos teórico-literarios. Ninguno de ellos resulta plenamente satisfactorio ya que, a diferencia de lo que ocurre en otros dominios del conocimiento científico, los paradigmas surgidos en el ámbito de la teoría literaria no presentan un carácter excluyente sino complementario (W. Mignolo: 1983, 29-32; W. Iser: 1979, 1-20).

Los primeros en abordar desde una perspectiva rigurosa los problemas que plantea la idiosincrasia del relato fueron los formalistas rusos. Como ya se ha dicho, los estudiosos rusos recuperan toda una tradición terminológica y conceptual (que, en última instancia, se remonta a Aristóteles), aprovechan las

aportaciones de los investigadores del folclore de su país como Veselovski y proponen un modelo de análisis orientado preferentemente hacia la forma del relato. Se trata, al igual que en el caso de poema, de aislar los procedimientos técnicos por medio de los cuales un conjunto de elementos constituyen una estructura narrativa (procedimientos a través de los cuales se manifiesta la presencia siempre activa de esa cualidad diferencial de lo literario denominada *literariedad*), (B. Eichenbaum: 1925, V. Erlich: 1969, 275-302, 329-359; A. García Berrio: 1973, VI-VII).

Siempre guiados por el método formal —que es un método inmanente—, los estudiosos rusos se interesan preferentemente por los problemas de la composición del relato, las diferencias entre los géneros narrativos, la génesis de la novela y, sobre todo, por la estructura de la narración a la luz del concepto nuclear *de motivo* (secundado por toda una batería de términos que, como se ha apuntado, se remontan en última instancia a la Poética de Aristóteles; fábula, héroe, nudo, desenlace, tiempo, peripecia). Aunque la noción *de función* (no el término, ya que recurren habitualmente al de motivo) forma parte del arsenal de conceptos del formalismo ruso —sobre todo, en la etapa final del movimiento: la que va desde 1921 hasta 1928 (I. Tinianov: 1923)— su definición y operatividad en el marco del análisis del relato se debe, de modo especial, a un coetáneo: V. Propp (1928). De él parte el concepto de función que posteriormente se consagrará como pieza insustituible en el ámbito de los estudios narratológicos gracias a su aprovechamiento por parte de A. J. Greimas, Claude Bremond o C. Lévi-Strauss, entre otros, (A. García Berrio: 1973, 211 ss; C. Segre: 1976, 44ss).

El proyecto formalista verá dilatada su perspectiva original al ser acogidos sus presupuestos por los miembros más sobresalientes del Estructuralismo francés, los cuales también se hacen eco de las aportaciones del movimiento heredero de ideales de aquellos —la Escuela de Praga— así como de las propuestas de Jakobson en el Congreso de Bloomington. Los narratólogos franceses representan la implantación del paradigma semiótico en el ámbito de los estudios sobre el relato, aunque no todos ellos tomen en consideración sus implicaciones en los respectivos trabajos.

La escuela francesa se preocupa ya desde sus mismos comienzos por elaborar modelos descriptivos de validez general (ajustados a las máximas exigencias del conocimiento científico). En este empeño los narratólogos franceses se ven influenciados por los lógicos y filósofos del lenguaje y, sobre todo, siguen las huellas de Saussure. Al igual que él los narratólogos se interesan antes por lo general, por el sistema, que por los textos singulares. Se trata básicamente de elaborar una *gramática del relato* que dé cuenta de todas las narraciones (de igual modo que la lengua debe justificar todas las realizaciones del habla). Las implicaciones lingüísticas de estos modelos narrativos van mucho más allá — como puede observarse fácilmente en los trabajos de Greimas, R. Barthes, T. Todorov, G. Genette...— de una simple inspiración. En el plano explicativo el paralelismo Lingüística-Poética se mostró enormemente eficaz durante años (como tendremos ocasión de comprobar).

La intensificación del enfoque comunicativo por parte de corrientes como la Estética de la Recepción, la Lingüística del Texto, la Neorretórica o la Teoría de los Actos del Habla ha dado como resultado la incorporación al análisis del texto narrativo de factores del esquema de la comunicación como el *autor implícito* (distinto tanto del narrador como del autor real) y el *lector implícito o narrativo* (también claramente diferenciado del lector externo) en cuanto elementos instalados en el interior del texto. El interés, por otro lado, de la Pragmática literaria en la definición del fenómeno literario en términos del tipo de acto de habla implicado en cada manifestación concreta ha tenido como consecuencia el acrecentamiento de la atención hacia la categoría *de lo imaginario* en cuanto responsable último de los diversos grados de simbolización presentes en el texto literario y, en particular, en el narrativo.

Todo ello ha contribuido a rescatar y a proponer de nuevo en circulación uno de los problemas clásicos de los estudios literarios: el de las relaciones entre literatura y realidad o, en otros términos, el del estatuto de la ficción. A su examen han dedicado páginas importantes A. García Berrio, P. Ricoeur, Th. Pavel, T. Albadalejo, K. Hamburger, F. Martínez Bonati, J. M. Pozuelo Yvancos, etc. El recuento de las corrientes teóricas no se agota en esta presentación; existe una

serie de personalidades y escuelas de gran relevancia para la comprensión de aspectos generales o específicos del relato. Habría que mencionar en este sentido el interés de los investigadores norteamericanos, alemanes, rusos o checos por lo que G. Genette ha denominado *modo narrativo* (en especial, por la categoría del «punto de vista»: H. James, P. Lubbock, N. Friedman, F. K. Stanzel, L. Doležel, B. Uspenski). También merece reseñarse la enorme trascendencia de las aportaciones de M. Bajtín a la comprensión del discurso de la novela en cuanto a realidad polifónica, la importancia de la obra de R. Ingarden —pionera en un acercamiento ontológico y poliestrático a la obra de arte— o la de K. Hamburger respecto de los géneros literarios.

Las líneas de investigación abiertas por los autores eslavos tardarán tiempo en fructificar —hecho al que no son ajenas, como es sabido, las peculiares condiciones políticas del régimen imperante en la Unión Soviética—. Con la excepción de Lévi-Strauss (que entra en contacto con esta tradición en la década de los «40»), habrá que esperar hasta los mismos umbrales de los años «60» para que tanto la doctrina de Propp como la de los formalistas o Bajtín llegue a Occidente de la mano del propio Lévi-Strauss, T. Todorov y J. Kristeva. Este hecho y la asunción del modelo de Poética que sale del Congreso de Bloomington explican en gran medida el incomparable florecimiento de los estudios narratológicos en Francia (país en el que la narratología contaba con el precedente de Bédier).

Con todo, las virtualidades del modelo lingüístico en el campo del relato no se agotan con el estructuralismo, enfoque dominante, sino que se extienden a la Gramática Generativa. Entre los cultivadores de este enfoque cabe citar algunos trabajos de T. Todorov (la *Gramática del «Decameron»*, en especial), los de W. O. Hendricks y J. Kristeva. Con esto no quedan más que esbozadas las líneas más generales de investigación en el campo del relato sobre la que se volverá una y otra vez a lo largo de este trabajo.

3.1. EL ANÁLISIS NARRATIVO

El análisis de textos narrativos se puede abordar de muchas maneras. De hecho, el esfuerzo por encontrar un modo para dar cuenta de lo que es legítimo decir de un texto narrativo ha dado origen, como lo vimos con Garrido, a varias corrientes y escuelas que plantean, cada una, diversas maneras y estrategias de análisis. Quisiera aquí plantear una agrupación de procedimientos que, aunque esquemática, podría servir para orientar la decisión sobre el modo de acercarse a un texto narrativo literario.

En un primer grupo estarían los análisis de tipo intrínseco, basados en la idea de que los textos literarios generan una especie de autorreferencia tan fuerte y sólida que bastaría con atender la pura estructura y organización interna del texto para comprenderlo. El objetivo de estos métodos es la interpretación, es decir, la obtención del significado ulterior del texto, pasando, como requisito, por la comprensión de sus estructuras y de su funcionalidad respecto a ese significado legítimo.

El otro conjunto de métodos, en cambio (análisis extrínsecos), toma como principio la necesaria interrelación entre el texto literario y la sociedad, ya sea porque por el hecho de que sólo en medio de ciertas condiciones sociales y culturales es donde nace la posibilidad de expresarse a través de las narrativas literarias (métodos autobiográficos e históricos), ya sea porque se quiere ver a la literatura como expresión de lo social (métodos sociológicos y sociocríticos). En este tipo de estudios se desplaza el interés por la interpretación por el de la explicación. Esto quiere decir que aunque sigue siendo importante la comprensión de la estructura

intrínseca del texto, se busca también, y sobre todo, la explicación de su origen y de sus efectos sociales.

Existiría un tercer grupo de métodos que realizan una síntesis de estos dos, al asumir que el campo de relación que se da entre literatura y sociedad es el mismo lenguaje. No resulta suficiente, pues, la atención a las estructuras del texto, y tampoco parece conveniente explicar el texto solamente por su relación, siempre incierta, siempre arbitraria, con hechos autobiográficos, históricos o sociales. Se plantea más bien que la relación entre el texto y lo social se da a través de puentes lingüísticos. Se parte de la afirmación de que la relación que tiene el escritor con la realidad se manifiesta en las posibilidades de expresión que le dan las condiciones lingüísticas que lo rodean y que conducen a la “producción” de un texto. Y que el lector cuenta a su vez con condiciones lingüísticas propias, que son las que le posibilitan asumir el texto y apropiárselo

Esta tercera vía plantea como condición de acercamiento a la obra narrativa la interacción entre una intertextualidad externa (origen social de la obra) y una intertextualidad interna (propia de la obra a la que se enfrenta el lector). El escritor, dada la necesidad de dar un sentido al mundo y condicionado por una situación sociolingüística particular, realiza un tejido de textos que expone al lector para su uso (la obra). Ese tejido se urde con base en la selección y combinatoria que realiza el escritor, desde un inventario de los textos de que dispone (texto aquí entendido en una forma amplia, como todos los discursos que se cruzan en su vivir social). Y el lector pone en juego su propia intertextualidad externa (su propio inventario) y la enfrenta al resultado de la intertextualidad externa del escritor (la obra) para producir a su vez un sentido, su sentido.

Un extremo de este modo de entender la relación con los textos literarios es la llamada "lectura posmoderna". A diferencia de una lectura "realista", en la que el texto es valorado más como documento, es decir, como una expresión de la realidad (lo que a su vez implica una clara diferenciación del texto con la realidad, del lenguaje con los hechos), en la lectura posmoderna no se diferencia texto de realidad o, mejor, la realidad es considerada en cuanto texto. Un modo de ver las cosas como este, al considerar que la realidad sólo es objetivable en el plano del lenguaje, reduce la relación entre literatura y realidad a una relación básicamente intertextual, pero es de ese modo como se iluminan a cambio nuevos aspectos de las relaciones literarias en el horizonte de un panorama cultural menos condicionado a las circunstancias específicas de la obra.

Pero además de procedimientos, y casi antecediéndolos, debemos hablar de las distintas motivaciones que nos llevan a querer decir una palabra legítima sobre las narraciones: a las planteadas hasta aquí, la comprensión, la interpretación, la explicación y la apropiación lingüística, pueden sumarse otras motivaciones. Desde el punto de vista expresivo, suele presentarse como objeto de análisis la necesidad y conveniencia de comprender las vivencias, actitudes, estructura psicológica, ideología y visión de mundo del narrador o del autor de la obra. Otros analistas prefieren concentrarse en determinar el valor estético, entendido como el tratamiento particular de la apropiación simbólica que se da en un texto literario y que lo diferencia de otros, hasta el punto de ofrecer pautas originales del procedimiento narrativo. Los comparatistas rastrean influencias que puedan explicar la elaboración de la obra; también investigan el modo como un texto en

particular actualiza asuntos universales como los temas y las formas que la tradición ha ido consolidando. Los escritores suelen observar asuntos como los procedimientos técnicos, las estructuras narrativas, las relaciones intertextuales y en general todo el juego de afinidades creativas, para adquirir así una mayor conciencia en el tratamiento literario posterior de sus propios textos.

Aquí solo vamos a detallar las técnicas que nos sirven para una comprensión del texto narrativo. En todo caso, la comprensión del texto literario, describir su organización y funcionalidad, está en la base de la consecución de las otras motivaciones. Esto es: la comprensión de la estructura y funcionalidad del texto literario es el punto de partida, la condición de posibilidad, para avanzar hacia su interpretación, su explicación o su sentido.

Lo primero que propongo es admitir tres niveles de análisis: el nivel de la historia, el nivel de la forma o de los procedimientos narrativos (también llamado nivel del relato) y el nivel de la enunciación o del discurso, como aspecto específico de su forma. En el nivel de la historia se pretende dar cuenta de la narración de los acontecimientos; es decir, se intenta dar respuesta a la pregunta: ¿qué es lo que ha pasado, qué es lo que nos cuenta la narración?. En el nivel del relato, se pretende dar respuesta a la pregunta: ¿cómo está organizada la narración? Este es el nivel propiamente narrativo y en él se presentan asuntos como el tratamiento de los personajes, las estrategias para representar el tiempo y el espacio, los puntos de vista y las focalizaciones, etc. El nivel de la enunciación, aunque es una característica formal, merece una atención especial por dos razones: en primer

lugar, porque es suficientemente complejo como para configurar un valor diferente, pero, sobre todo, porque es quizás una de las condiciones más particulares del texto narrativo, en la medida en que se refiere a la narración de las voces representadas (llamada también estilo), empezando por la del narrador, pero pasando por las de los personajes y las de los diversos narratarios. La representación de las voces, por lo demás, hace parte de ese “rezago de lo oral” que hemos visto arriba como condición de la narrativa literaria, y es también la responsable de efectos como el de la analogía o alteridad, que también describimos atrás.

Sugiero, asimismo, para no quedarnos en un ejercicio de puro análisis y descripción, es decir, de fragmentación del texto sin un horizonte de síntesis (o nivel denotativo), considerar como rumbo del ejercicio la recuperación del sentido del texto narrativo (nivel connotativo), entendido este último como la proposición que dé cuenta de la lógica, articulación y funcionalidad de los distintos elementos analizados. Esta proposición puede a su vez responder a alguna de las motivaciones atrás descritas.

En el ejercicio de síntesis es necesario admitir que el significado final de un texto literario no está dado ni por el contenido que se pueda recuperar, ni por la descripción de los distintos elementos formales, sino por la articulación y superación de los dos niveles. Ahora, esto implica para el investigador dos ejercicios del lenguaje complementarios. De un lado, su capacidad para dar cuenta, con un lenguaje descriptivo y a la vez especializado, de los elementos del texto (contenido y forma). De otro lado, debe ser capaz de argumentar la relación

que se da entre los elementos y su sentido final. Este último ejercicio es más creativo y, como hemos dicho arriba, debe estar guiado por una motivación clara. El primer ejercicio, en cambio, es mucho más técnico.

Barthes ha esquematizado este doble ejercicio en la fórmula:

Denotación (análisis)

Connotación (síntesis)

E R C

(E R C) R C'

Donde E= Plano de la expresión (significante: elementos formales)

C= Plano del contenido (significado, descripción de acciones))

R= Relación de los dos planos

C'= Segundo significado (sentido)

La connotación o ejercicio de búsqueda del sentido del texto da como resultado un nuevo significado, una segunda referencia, como diría Ricoeur, que es el que hay que argumentar y demostrar con base en los hallazgos del nivel denotativo.

Veamos ahora algunas categorías del lenguaje descriptivo usado en el momento del análisis de textos narrativos.

3.2 NIVEL DE LA HISTORIA

Desde el punto de vista del lector, la representación de los acontecimientos en un texto narrativo puede ser resuelta al menos de dos formas: como suma ordenada de acontecimientos o como percepción de temas y tópicos. En el primer caso el interés está centrado en lo que sucede: los hechos y las acciones, En el segundo, el interés se desplaza hacia las posiciones y valores que plantea implícitamente el texto. En ambos casos el lector debe realizar una actividad de reconstrucción de ese orden episódico, temático o semántico.

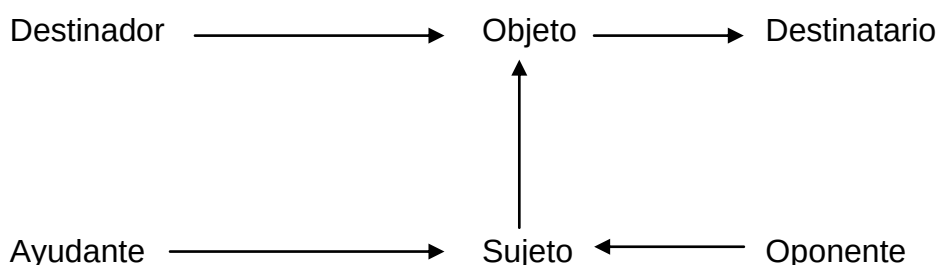
Para una recuperación del orden de los acontecimientos se plantean al menos tres posibilidades: la descripción de las escenas del relato, la reconstrucción de la línea accional (recuperación de la fábula) o el análisis funcional (descripción de las funciones de los personajes, ligadas a las acciones).

Para el primer caso resulta útil la propuesta de Bremond, según la cual es posible seguir el texto narrativo por la manera como va configurando escenas; es decir, breves unidades tiempo y espacio en las que se pueden distinguir tres fases diferentes: una primera que inicia la escena y que corresponde a una situación normal o previsible que se abre a varias posibilidades de desarrollo; luego una segunda fase que desarrolla una de esas posibilidades, y finalmente una fase que cierra la escena con algún desenlace o resultado. Tres observaciones respecto a este tipo de análisis. Primera, que es de tipo puramente descriptivo, se interesa sólo en la acción narrativa. Segunda que corre paralelo a la narración misma; es decir, no “ordena la acción como tal”, sino que la sigue, aunque en ocasiones se encuentra con elementos que no caben en la lógica de la escena y entonces debe ignorarlos y suspender la descripción hasta encontrar la estructura tripartita

completa. Tercera, desprecia esos elementos no correspondientes a la lógica de la escena y los cataloga como no narrativos. Es decir, no incluye en el análisis ejercicios a veces tan interesantes y esenciales como la descripción (de lugares, personajes, etc.), la deducción o la efusión lírica (metáforas).

En cuanto a la reconstrucción de la línea accional, esta corre paralela ya sea a la cronología de los hechos narrados, la cual no necesariamente corresponde a la secuencia de exposición (secuencia de escenas), ya sea a las secuencias de causa-efecto que estén propuestas a lo largo de la historia. Aunque la narración nos proponga un orden expositivo lineal que respetamos, sólo al final de la lectura es posible reconocer el verdadero orden de las acciones. Estas generalmente se integran según la clásica estructura comienzo-medio-fin. El comienzo es siempre un punto de partida, un pretexto para desarrollar cosas, para encadenar acontecimientos. Las cosas van sucediendo y tienden a un final, aunque éste no sea el previsto al comienzo. Un relato se puede descomponer en intriga y personajes (lo que sucede y a quienes les sucede). Hay que narrar (acumular acciones) para dar cuenta de la complejidad de los personajes. Pero en todo relato hay un punto de inflexión a partir del cual cambia la suerte del protagonista y se abre el camino hacia el final (nudo + desenlace). La línea accional consiste en armar esta estructura básica (comienzo-nudo-desenlace) y luego detallarla lo más posible. Una vez reconstruida la secuencia de hechos, es posible acompañar la línea accional propiamente dicha con una estructura complementaria que agrupe los acontecimientos según causas y efectos. Esta estructura es aún menos perceptible en una primera lectura, pero resulta importante a la hora de analizar los acontecimientos del relato.

Las acciones de la narración se pueden ordenar también determinando la relación entre acontecimientos y funciones o roles de los personajes. En eso consiste el llamado análisis funcional o, más específicamente, “actancial”. Greimás distribuye los personajes del relato en seis clases de “actantes”, definidos por su hacer o por su papel (también llamado rol) y no por su ser (sicológico). Ahora, en este modelo, el actante puede reunir varios personajes o el personaje puede desempeñar varios roles actantes. Los actantes se distribuyen siguiendo este esquema, llamado CUADRO ACTANCIAL:



El eje vertical corresponde al eje del deseo. El sujeto protagonista de la acción quiere alcanzar un objeto. Pero ese objeto de su deseo en realidad tiene una motivación más allá de la puramente personal. Por lo general, es una motivación ideológica que se explica por la presencia de un “destinador” de la acción (eje horizontal superior: eje de la comunicación): alguien o algo que está detrás de ese deseo y motiva la acción. Pero ese “programa” que busca el cumplimiento de un objetivo a través de un sujeto tiene beneficiarios o dolientes: alguien se beneficia o alguien sale perjudicado con la acción. Esos son los destinatarios. El eje horizontal inferior (eje de la participación) representa a los actantes que apoyan o bloquean la acción del sujeto protagonista.

En términos metodológicos, lo primero que se debe hacer es identificar los actantes del eje del deseo: sujeto y objeto. Luego se avanza a la identificación del la pareja destinador/destinatario. Y finalmente se completa el esquema con los ayudantes y oponentes de la acción. Para identificar el sujeto de una escena o de la narración hay que tener en cuenta que este actante se caracteriza porque orienta sus acciones hacia la búsqueda de un objeto o el cumplimiento de una meta. Puede ser un personaje individual o colectivo, pero nunca una abstracción; es decir, que hace parte del conjunto de personajes del relato. El objeto por lo general es una abstracción (objetivo o meta), aunque puede llegar a ser un personaje. El destinador es el motivador último de la acción. Puede ser un personaje individual o colectivo o una abstracción. La recomendación aquí, como en el caso del objeto y también del destinatario, es tratar de identificar algún personaje individual o colectivo que cumpla esas funciones. Si no se encuentra, entonces se debe proponer alguna categoría abstracta que lo haga. Los ayudantes y oponentes son por lo general personajes, pero también es posible que se tenga la necesidad de plantear actantes abstractos.

Otra característica de la metodología del ordenamiento de acciones basada en el análisis actancial es que se procede por acumulación. Es decir, se realiza primero una secuencia de cuadros actanciales por escenas, pero estos cuadros actanciales se van agrupando en unidades más englobantes de la historia (macroescenas). En teoría debería ser posible “resumir” toda la historia de una narración en un solo cuadro actancial. Ese será el esfuerzo que el analista del texto deberá emprender.

En cuanto al otro interés por el contenido de la narración, la identificación de los temas y tópicos del relato, hay que tener en cuenta que estos son básicamente respuestas a preguntas hipotéticas que plantea el texto. El tópico no es textual (no está explícitamente en el texto), sino que es metatextual y generalmente depende de la disposición con la que el lector se acerca al texto.

Como se dijo, todo texto transmite no sólo hechos y acciones, sino posiciones y valores. Eso explica que todo texto exija no sólo percepción de esos valores, sino apreciación y apropiación de los mismos. Por lo general el tema se va resolviendo paso a paso, enigma tras enigma. Lo importante en la labor del analista es rastrear y construir una estructura de pequeños y grandes temas de la obra, reconocer esos tópicos que la literatura ha acumulado a través de los tiempos: amor, felicidad, desesperanza, dolor ante la muerte, destino vs. libertad, guerra, injusticia, fracaso, sentido de la vida; en fin, las cuestiones en torno a la condición humana que son las cuestiones, como veíamos, de la narrativa moderna. O esos otros más contemporáneos, como la ciudad, la historia, el pensamiento, las nuevas sensibilidades y lenguajes o las denuncias del poder, etc. Y una vez hecho el inventario de temas, intentar demostrar la posición de la novela ante algunos de ellos, hasta alcanzar su mensaje temático, su gran tópico.

3.3. NIVEL DEL RELATO

3.3.1. Los personajes

Podemos distinguir al menos cuatro perspectivas de análisis para el caso de los personajes. En primer lugar, el analista debe estar atento al tipo de concepto que guía la construcción de los personajes de la obra. En segundo lugar, está la manera como los construye. En tercer lugar debe advertir la funcionalidad de los personajes y, finalmente, debe intentar una tipología de los mismos.

Existen dos posturas tradicionales en relación con la dilucidación de personajes. De un lado, aquella que lo define como la expresión de la condición humana. En este caso, el empeño del analista debe orientarse hacia la observación de sus comportamientos. La otra postura asume al personaje como participante de la acción. Es la posición que desde la “Poética” de Aristóteles considera la narrativa como mimesis de acciones y de hombres actuantes. En este caso, lo importante es observar la manera como el personaje se va caracterizando a través de la acción.

Otras corrientes teóricas, como la psicológica, consideran al personaje en tanto expresión del “interior” humano, y por tanto observan y analizan su conducta, con el ánimo de aclarar las dimensiones oscuras de su personalidad. Los sociocríticos consideran el personaje como “portavoz” ideológico; es decir, de las estructuras mentales de un grupo social. En particular, Luckacs considera que al personaje literario como un “héroe problemático”; es decir como un héroe contradictorio y alejado de los modelos del héroe épico. Bajtin, por su parte, considera que el autor se expresa a través de sus personajes, pero sin confundirse con ellos. Además, advierte un asunto importante que desarrollaremos después, y es que el personaje

no sólo se caracteriza por sus acciones y comportamientos, sino por su habla, de modo que además de la relación entre personaje y acción se debe estar atento a su relación con el habla.

La construcción de los personajes se puede advertir por la relación entre los rasgos de presentación (significante) y su dinámica dentro de la narración (significado). Por lo general, el autor “presenta” al personaje ya sea mediante datos directos como el nombre, la descripción física y psicológica, o mediante indicios que nos van formando su imagen. Ese es el nivel formal o significante. Pero un personaje se llena de contenido mediante “signos de ser”; es decir, mediante sus acciones, su habla y sus relaciones o vínculos con otros personajes. Ese es el nivel del significado del personaje. Así que, desde el punto de vista metodológico, el analista debe poder reconstruir el significante y el significado de los personajes de la narración para llevar a cabo su descripción completa.

En cuanto a la funcionalidad y posibles tipologías de los personajes, resulta útil la atención que propone Foster al grado de elaboración del personaje, de modo que los personajes menos elaborados (planos) resultan ser los menos importantes, en contraste con los personajes “redondos” o más elaborados. Todorov, por su parte, propone estar atentos a la inclinación de los personajes por uno de los tres ejes de acción: la participación, la comunicación y el deseo. También podría tomarse como criterio de tipificación la participación en los cuadros actanciales de la acción que vimos atrás en el análisis de las acciones de la narración.

Lo importante es que estos criterios sean aplicados en estrecha relación con las particularidades del texto y no de forma mecánica. Es decir, que en ocasiones resultará más útil la aproximación al personaje por su participación en algunos de los ejes accionales o por su habla o por el grado de su elaboración; todo depende de la motivación del análisis y de la coherencia que se vaya encontrando respecto a los otros elementos analizados.

3.3.2 El narrador

Es el elemento central de todo relato, pues actúa como fuente de información, como ensamblador de los materiales del relato, como observador de hechos y situaciones, como organizador del mensaje y como hablante; es decir, como sujeto de la enunciación y emisor de las relaciones con uno o varios narratarios, asunto este último que detallaremos adelante (el narrador en cuanto locutor).

Es importante diferenciar entre autor y narrador. El narrador es algo así como la máscara que usa el autor, quien construye una imagen y delega su voz. Imágenes habituales del narrador son: el testigo ocular de los hechos, el investigador, el historiador, el transcriptor de un testimonio externo, el editor de materiales y el biógrafo (incluida aquí la autobiografía). Sus funciones pueden ir desde la narrativa (narrar los hechos), hasta la ideológica (dar cuenta de una visión de mundo), pasando por la función testimonial y por la comunicativa (de emociones). En todo caso, es la construcción más importante del autor, pues a través de ella vehicula toda la narración y la hace verosímil.

En cuanto preceptor, el narrador es el responsable de informar sobre hechos, asumiendo puntos de vista (tanto gramaticales como de visión de mundo) y es quien a su vez delega la narración a otros narradores o voces para que colaboren

en la información necesaria. En tanto perceptor, el narrador es también el responsable de la focalización, es decir, de la estrategia de dosificación de la información de la historia, como veremos enseguida.

3.3.3. Focalización del relato

Una de las estrategias formales que más se ha desarrollado en la narración contemporánea es la focalización. Más que el punto de vista (uso de la primera, segunda o tercera persona por parte del narrador), la focalización consiste en decir lo que otra persona ve o ha visto. En ese orden de ideas, el punto de vista es una consecuencia de la focalización.

Pero tal vez la manera más simple de definir la focalización es entendiendo este recurso como la restricción que se le impone al narrador en cuanto a la cantidad de su saber disponible. Si un narrador conoce todo sobre la historia que narra, entonces se dice que el relato tiene una “focalización cero”; es decir, no hace uso del recurso y el narrador que se configura es del tipo omnisciente. Pero si por ejemplo sólo narra lo que puede captar a través de sus sentidos, o de otras fuentes de información, se habla de una “focalización externa”. Este uso del recurso generalmente tiene como finalidad transmitir una sensación de objetividad de los hechos narrados o causar la impresión de frialdad propia del registro mecánico. Pero si el punto de observación del narrador se sitúa en el interior del personaje, priorizando entonces los pensamientos y sensaciones que el personaje posee, se habla entonces de una “focalización interna”. Quizá las formas más conocidas de focalización interna son la autobiografía y el monólogo interior, pero aún en estos casos (que por lo demás coinciden con la narración en primera

persona), no es posible narrar sólo lo interno, pues el discurso narrativo requiere la referencia externa para hacerse verosímil y sostenible.

Ahora, la focalización como recurso narrativo puede ir más allá de las facetas perceptual (focalización externa) y psicológica (focalización interna), para abordar una faceta más compleja, llamada ideológica. La faceta ideológica es propiamente la visión de mundo. Focalizar desde la visión de mundo significa expresar, valorar y tomar posición desde la “forma de pensar” de un personaje o narrador. La forma más simple de esta faceta es la que corresponde al narrador focalizador, que responde a una única y autoritaria visión de mundo (véanse arriba las críticas de Kristeva a la novela moderna). La forma más compleja se da cuando el narrador permite la entrada de otras visiones de mundo, aunque, estrictamente hablando, el narrador es quien “controla” la narración desde su visión de mundo.

Finalmente, hay que indicar que la focalización es un asunto no explícito en la narración y por lo tanto requiere el abordaje sistemático y perspicaz del lector. Así por ejemplo, un cambio de focalización generalmente va acompañando de un cambio en el lenguaje. El analista de textos debe estar atento a estos indicadores verbales de la focalización para poder describir adecuadamente el uso y funcionalidad del recurso.

3.3.4. Representación del tiempo y del espacio

Vimos atrás que el texto narrativo se impone la tarea de representar el tiempo humano; es decir, de hacer que el lector asuma en forma verosímil el transcurso de un tiempo dado. Para ello hace uso de varios recursos, pero sobre todo, de un

orden cronológico que de alguna manera detallamos también atrás. Ese orden cronológico, recordemos, incluye asuntos como la sucesión o secuencia de acontecimientos; el tiempo (o época) de lo relatado y la temporalidad del relato con sus analepsias (saltos hacia atrás) y sus prolepsis (anticipaciones). Otras operaciones típicas de este orden son resumir y detallar acontecimientos. La primera operación consiste en detener momentáneamente la narración para recapitular acontecimientos. En la segunda, el narrador extiende el tiempo de un acontecimiento para precisarlo.

En cuanto a la representación del espacio hay que decir que la función del espacio no es sólo referencial, es decir, no solamente se usa para ubicar al lector en un lugar específico, sino que soporta los otros elementos del relato, especialmente la acción de los personajes. El espacio, por lo demás, funciona como condición subjetiva de la percepción externa, de modo que una buena descripción de los espacios permitirá esa percepción de lo externo en el lector, que junto al tiempo constituyen las dos fuentes principales de conocimiento.

Pero los escritores no se limitan a la descripción de lugares reales donde se internan sus personajes y transcurre la acción. Una estrategia contemporánea extendida en los escritores es la de construir lugares imaginarios tan sólidamente elaborados que el lector los asume como reales. Es el caso de la *Comala* de Rulfo y del *Macondo* de García Márquez, lugares completamente ficticios que, sin embargo, soportan muy bien los elementos narrativos de sus relatos. También es posible jugar con la fragmentación y superposición de espacios reales, de modo que se configuren nuevos espacios más cómodos para sus personajes. Es el caso de la ciudad narrada en “Opio en la Nubes”, del Bogotano Rafael Chaparro

Madiedo, que está compuesta por fragmentos de Bogotá, La Habana y Nueva York.

A otros niveles, es importante atender asuntos como la función que desempeñan los espacios no tanto como referencias geográficas, sino como signos o símbolos de estados de ánimo o de actitudes: espacios abiertos para aventureros, espacios cerrados para seres asustadizos. En ocasiones, esta función es tan importante que los espacios se levantan más allá del decorado realista y se hacen protagonistas del relato.

Finalmente, puede ser útil la aplicación de las categorías de espacios propuesta por Deleuze y Guattari. Según estos autores, el espacio puede ser definido como estriado o liso a partir de la manera como se subordinan las líneas o trayectos a los puntos. En el espacio estriado son las líneas las que están subordinadas a los puntos; en el espacio liso, en cambio, los puntos están subordinados al trayecto. En el espacio liso la línea provoca el punto; es decir, el recorrido que se realiza no depende de las referencias, como en el caso de los trayectos por el desierto o por el mar, sino que varían de acuerdo con factores más o menos azarosos. En el espacio estriado los trayectos están perfectamente referenciados e incluso medidos y calculados. El espacio estriado por excelencia es la ciudad occidental, cuya base de diseño es la cuadrícula.

Sin embargo, Deleuze y Guattari nos advierten que los espacios no solamente se definen por esa relación entre líneas y puntos, sino también por la “manera” como se recorren esos espacios. Es posible entonces recorrer “estriadamente” el mar o el desierto, en la medida en que quien lo hace cuenta con referencias y trayectos predeterminados, dados por la ubicación en grados de longitud y latitud, por

ejemplo. De la misma manera, es posible entonces recorrer “lisamente” un espacio tan cuadrículado como la ciudad. Es el caso del vagabundo ciudadano que no tiene a dónde ir y recorre las calles al azar, sin ningún objetivo determinado y liberado de las referencias cotidianas con las que manipulamos los espacios para un beneficio práctico.

Esta segunda posibilidad de definición de los espacios da lugar a percepciones inesperadas. En el caso de los espacios estriados, ya sean entendidos como espacios delimitados rigurosamente o espacios recorridos estriadamente, la percepción de la realidad se contrapone a la que se deriva de los espacios lisos, en los cuales se accede a la realidad a través de intuiciones y facultades sensoriales, en lugar de cálculos o planos previamente determinados.

Un ejemplo de aplicación de espacios lisos y estriados se da en la novela mencionada aquí varias veces: “4 años a bordo de mí mismo”, en la cual se ve al protagonista paseando al comienzo por una Bogotá estriada y urbana y luego por las tierras “lisas” de la Guajira. Efectivamente, los comportamientos del personaje en cada uno de esos espacios es bien distinto. Incluso, el ánimo de rebeldía del protagonista se manifiesta inicialmente cuando “vagabundea” por la ciudad en un intento por zafarse de las condiciones de cuadrícula del espacio estriado de Bogotá. Pero también está su comportamiento asustadizo en los espacios abiertos de la Guajira. Es un muy buen ejemplo del uso “literario” de los conceptos de espacio liso y estriado.

3.4 NIVEL DE LA ENUNCIACIÓN: ESTILOS

Narración de acontecimientos-narración de voces

En este punto resulta importante distinguir la narración o representación de acontecimientos de la representación de voces (actos de habla). Hemos dicho atrás que la representación de voces es fundamental en los textos narrativos y que las técnicas que se utilizan para alcanzar la verosimilitud en este proceso caracterizan el discurso narrativo y muy especialmente el texto narrativo literario, donde han alcanzado una gran complejidad. Pues bien, aquí voy a indicar algunos criterios para la descripción y análisis de esos procedimientos, empezando por el caso más general del narrador y pasando luego a la manera como se representan otras voces en el relato.

Lo más importante en este punto es haber distinguido los dos niveles anteriores, especialmente el nivel de la historia, pues la representación de acontecimientos y la representación de voces se presenta siempre entremezclada, y lo que interesa aquí ya no es tanto la información que nos puedan ofrecer los distintos narradores del texto, como el modo en que nos hablan y su funcionalidad. De ahí que una distinción inicial sea la de la función del narrador como preceptor (que vimos atrás, especialmente con el tema de la focalización) y su función como locutor o hablante. La otra distinción es entre los actos de habla propios del narrador y los actos de habla de los personajes. Los actos de habla del narrador se dirigen a un narratario implícito o explicitito, mientras que los actos de habla de los personajes van dirigidos a otros personajes.

3.4.1 El narrador en cuanto locutor

El narrador del relato es el portador de la primera persona; es decir, es esa voz a la que le podemos achacar el “yo cuento esto” que está detrás de toda relato. Esto quiere decir que toda narración aparece en boca de un “yo”, aunque para efectos del relato se oculte tras una segunda o tercera persona. Con todo, aun el empleo de la primera persona no implica necesariamente una relación automática entre narrador y personaje. El narrador puede usar este recurso manteniéndose fuera de la historia.

Ahora bien, la presencia del narrador se puede dar en diversos grados, desde grados bajos hasta presencia ostentosa. Ejemplos de presencia mínima del narrador son: el soliloquio, el monólogo interior, la corriente de conciencia y el diálogo directo, donde la voz predominante es la de los personajes; el narrador apenas si se muestra y lo hace generalmente como presentador o prologuista. Otra forma de ocultamiento del narrador se da cuando este asume “tareas” como la de transcriptor o editor de materiales o, en el caso de la novela testimonio (ver atrás el aparte sobre novela testimonio), cuando presta su competencia de escritor para darle la voz al testigo. Los grados máximos de presencia de la voz del narrador se dan en la narración de acontecimientos, la descripción, las evaluaciones y comentarios.

3.4.2 La narración de las voces-el relato de palabras

Aunque existe toda un área de los estudios literarios dedicada al estudio de lo que se suele llamar el discurso narrativo (y que nosotros hemos llamado narración de voces o relato de palabras para distinguirlo del relato de acontecimientos), vamos

a indicar aquí tres de las formas de ese discurso, por considerarlas las más generales: el discurso o estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. Una advertencia final: el estilo o reproducción de las palabras no es un recurso para representar la palabra que se exterioriza, sino también para representar la voz interior, es decir, los pensamientos, de modo que el analista debe estar atento no sólo a identificar y describir los modos de representación de palabras, sino las formas en que el texto nos permite “escuchar” los pensamientos de los personajes.

Estilo directo

Es la forma más fiel de reproducción de las palabras del personaje. Por lo general el narrador introduce el momento en el que el personaje va hablar y enseguida le da la palabra, usando algunos signos tipográficos como el guión que antecede el texto. Se usa sobre todo en la forma diálogo. Ejemplo:

Estando Pedro y Juan al interior de la habitación y hablando sobre lo sucedido la noche anterior, Pedro comentó con vehemencia:

— *Eso no es cierto. Las cosas sucedieron de otro modo*

Juan al oír la reacción de Pedro se levantó de su silla, se dirigió a la ventana y de espalda a su amigo dijo:

— *Peor para ti si no lo crees.*

Estilo Indirecto

Este mismo ejemplo puede servirnos para identificar el estilo indirecto.

Estando Pedro y Juan al interior de la habitación y hablando sobre lo sucedido la noche anterior, Pedro comentó con vehemencia que nada era cierto, que las cosas habían sucedido de otra manera. Pero Juan al oír la reacción de Pedro se levantó de su silla, se dirigió a la ventana y de espalda a su amigo le advirtió que sería peor si no creía lo que acababa de contarle

Como se puede advertir, en el caso del estilo indirecto, el narrador no interrumpe su discurso, sino que incluye a manera de narración lo que Pedro y Juan han estado diciendo. Se trata entonces de una forma más económica del discurso que tiene la ventaja de no establecer interrupciones a lo que podríamos llamar el ritmo de la narración. Sin embargo, la primera forma de representar las palabras de Pedro y de Juan resulta más fiel a los personajes y muy posiblemente les dé más verosimilitud. Todo depende de lo que haya decidido el narrador en términos de efecto narrativo. Seguramente el estilo indirecto sirva mejor a aquellos relatos necesitados de mayor expresión de lo subjetivo y, en cambio, el estilo directo sirva en aquellos relatos o momentos del relato donde se quiere comunicar una mayor objetividad de los hechos.

Estilo indirecto libre

En el estilo indirecto libre, el narrador no interrumpe su discurso, pero la forma como da entrada a la voz de los personajes está orientada a generar la sensación de un acceso más verosímil a la conciencia del personaje (y no sólo a sus palabras), y a disminuir el peso de la mediación del narrador, sin que se suelten las riendas del relato. El estilo indirecto libre es muy utilizado en contextos donde la expresión de lo subjetivo de los personajes es muy importante, de modo que el

efecto final es “escuchar” su voz interior como si estuvieran hablando. Por eso, en este procedimiento, el narrador adapta y traspone la voz, pero incluye indicios del habla propia del personaje como el uso del vocativo y las exclamaciones. Veamos este ejemplo:

Claro que su deber de hijo lo obligaba a escribir enseguida a Matilde. Todavía era capaz de pensar cosas así antes del cuarto coñac. Al quinto las pensaba de nuevo y se reía (cruzaba París) a pie para estar más solo y despejarse la cabeza), se reía de su deber de hijo, como si los hijos tuvieran deberes, como si los deberes fueran de cuarto grado, los sagrados deberes para la sagrada señorita del inmundo cuarto grado. Porque su deber de hijo no era escribir a Matilde. ¿Para qué fingir (no era una pregunta, pero como decirlo de otro modo) que mamá estaba loca? Lo único que se podía hacer era no hacer nada, dejar que pasaran los días, salvo el viernes.

Julio Cortázar. Cartas de Mamá

En este fragmento, en el que el narrador se introduce a los pensamientos de Luis, el protagonista del cuento, en ningún momento hay alguna advertencia de que entramos a escuchar lo que piensa Luis; no hay, por ejemplo, la típica expresión “y pensó Luis:”. Y aunque el narrador sigue su narración, no se interrumpe, se escucha a Luis muy fielmente. Expresiones como “la sagrada señorita del inmundo cuarto grado” pertenecen al mundo de Luis y no al del narrador, quien es más bien impersonal y objetivo. Pero de objetivo no tiene nada este párrafo: nos hemos metido, ni más ni menos, en la cabeza, el pensamiento y la amargura de Luis, con una eficacia increíble.

En últimas, el estilo indirecto libre intenta resolver el problema que se le plantea al papel del narrador (¿delega su privilegio como narrador y le entrega la enunciación a un personaje o se apropia de una voz más débil y la adapta a la suya?); tratando de que se escuchen las dos voces lo más fielmente posible, se convierte en ventrílocuo: él es quien mueve los labios, pero la voz que se escucha es la del personaje. Su función principal es permitir el acceso a la mente del personaje y darle al narrador la oportunidad de reproducir sus contenidos, sean estas palabras, impresiones o pensamientos.

En el análisis del discurso o estilos del relato, será imprescindible unir dos operaciones: de un lado, la descripción de esos estilos y de otro, intentar explicar su funcionalidad. Ninguno de los estilos está condenado de antemano. Es más, lo más seguro es que encontremos en el relato una combinación de los tres, porque se requieren en distintos momentos del relato. Descubrir para qué y por qué se requieren, será el reto para el investigador.

3.5 ANÁLISIS DEL CUENTO: “NOWHERE”, DE CARLOS FUENTES

Nowhere es un relato del escritor Mexicano Carlos Fuentes que apareció primero como cuento individual y luego se integró a la novela *Terra Nostra*. Para el presente ensayo he utilizado la versión “cuento”, publicada en el libro “Cuerpos y ofrendas” (Alianza Editorial 1990). Su extensión es de cuarenta páginas (231 a 270) y la historia se distribuye en veintidós fragmentos intitulados individualmente y que prácticamente coinciden con las escenas del relato⁹.

Una segunda observación es que la exposición de acontecimientos en este relato se encuentra bastante fragmentada, sobre todo en los primeros capítulos o escenas, de modo que la conexión lógica entre unas escenas y otras sólo es posible hasta bien avanzada la historia. Esta característica justifica plenamente el uso de técnicas para recuperar la fábula.

Una tercera observación inicial es la siguiente: realizada una primera lectura de sensibilización con el texto (ejercicio no sólo recomendable, sino necesario, antes de emprender el análisis propiamente dicho del texto), me asaltaron varias intuiciones sobre el sentido (o mensaje) posible del cuento, que se convirtieron tanto en la guía como en la motivación del análisis. La primera es que si bien el texto ilustra un momento especial de la historia europea (la decadencia del sistema feudal y el surgimiento de nuevas alternativas sociales), su contenido y sus acción no eran extraños a la situación social colombiana y latinoamericana. La

⁹ Los títulos de cada uno de los fragmentos son (la numeración es nuestra): 1. El señor visita sus tierras. 2. El heredero. 3. El halcón y la paloma. 4. Las Castellanas. 5. Jus prima noctis. 6. El pequeño inquisidor. 7. La peste. 8. Celestina. 9. La fuga. 10. El rostro de Simón. 11. En el Bosque. 12. La nave. 13. La ciudad del sol. 14. El sueño de Pedro. 15. El sueño de Celestina. 16. El sueño de Simón. 17. El sueño de Alonso. 18. No hay tal lugar. 19. Aquí y ahora. 20. El premio. 21. La hora del silencio. 22. Discurso exhortatorio.

segunda intuición consistió en la sensación de tener ante mis ojos una especie de visión retrospectiva que exigía no tanto la revisión del pasado como una reflexión sobre el presente. Estas dos intuiciones convergían en una sola pregunta, una pregunta que decidí formular como guía y motivo para adentrarme en los secretos del texto que me proponía Fuentes: ¿qué es lo que realmente le dice al presente latinoamericano este texto aparentemente tan alejado en tiempo y espacio de nuestras realidades? Mi objetivo fue entonces dar respuesta a este interrogante que me planteaba el cuento.

Finalmente, y buscando cumplir este propósito, la secuencia del análisis que establecí fue la siguiente: para el nivel de la historia, desarrollar en primer lugar una descripción de las escenas del relato. En segundo lugar, aplicar el modelo actancial, hasta reintegrar una lógica de las acciones del texto. En tercer lugar, recuperar la línea accional. Finalmente, plantear los temas y tópicos.

Para el nivel del relato decidí desarrollar un análisis de los tres siguientes aspectos: personajes, narrador y focalización, y procedimientos para representar el tiempo y el espacio. En cuanto al nivel del discurso, me propuse analizar la función de las hablas y del lenguaje en el texto.

Por último, me planteé una interpretación del texto basada en la intuición de que los desarrollos del cuento, si bien se sitúan en un tiempo pasado y para lugares lejanos, pide su actualización para el caso latinoamericano. Intento, pues, dar respuesta a la pregunta: ¿qué tiene que ver todo esto con nosotros?

3.5.1 La historia relatada

Mostraré aquí, inicialmente, tres ejemplos de descripción de las escenas del relato. Cada uno de los ejemplos corresponde a un tipo de relación de los fragmentos en que está distribuida la exposición de la historia con la estructura tripartita de la escena que se definió atrás, basada en los planteamientos de Bremond. En el primero, un fragmento corresponde a una escena (es el caso mayoritario). En el segundo, un fragmento contiene dos escenas. En el tercero, cinco fragmentos dan cuenta de la misma escena.

Primer ejemplo: Escena: El señor visita sus tierras (como el fragmento corresponde a la escena, entonces podemos dar a la escena el nombre del fragmento). En esta escena, que abre el relato, un “Señor” (por la manera como está descrito sabemos que es un “Señor Feudal”) llega con sus veinte hombres a la choza de un campesino llamado Pedro. El Señor le hace reclamos por no cumplir cabalmente con su deber y Pedro responde argumentando que está haciendo lo correcto. El Señor amenaza a Pedro y se abre la posibilidad de que cumpla o no su ultimátum. La escena se cierra con el apresamiento de los dos hijos de Pedro y con la imagen de la choza del campesino incendiada, lo que implica que el desenlace corresponde a la negativa de Pedro y su consecuente castigo.

Segundo ejemplo: Fragmento: El heredero. Contiene dos escenas que llamaremos así: Las lecciones del Señor a su Hijo (primera) y El encuentro de Felipe con los hijos de Pedro (segunda). En la primera escena de este fragmento Felipe, el hijo del Señor, se encuentra en una habitación oscura con un halcón que ha enloquecido. El Señor llega, abre la habitación apacigua al halcón y conduce a su

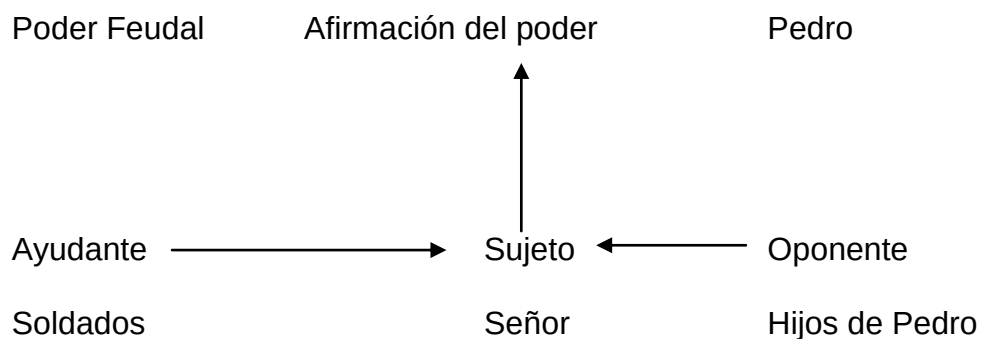
hijo a otra habitación donde le insiste en la necesidad de que adquiera los conocimientos necesarios para que merezca ser el heredero. Virtualmente se abren varias posibilidades de respuesta por parte de Felipe, pero la escena se cierra con la afirmación del hijo de haber comprendido lo que pide su padre. En la segunda escena de este fragmento, Felipe es testigo de la muerte de un bufón. Cuando Felipe conduce el cuerpo inerte a la habitación del bufón encuentra a los dos hijos de Pedro. No se conocen entre ellos, así que se abre la posibilidad de que se den a conocer o no. La escena se cierra con la confesión, y también la invitación, que le hacen los dos campesinos de querer escapar.

Tercer ejemplo: Los sueños de la modernidad. Esta escena está desarrollada a lo largo de cinco fragmentos (del 14 al 18). En ellos, Felipe imagina el destino y posibilidades de las utopías que los personajes reunidos en el bosque han planteado como salida a la situación de acoso que cada uno de ellos vive. Después de comentar y cuestionar esos “sueños” se abre la posibilidad de que Felipe se decida a apoyar alguno de ellos, pero la escena termina con el planteamiento personal de Felipe.

Como dije atrás, paralelamente a la descripción de las escenas es conveniente desarrollar cuadros actanciales para dar cuenta de la relación entre personajes y acciones (funciones). Mostraré los cuatro cuadros actanciales correspondientes a los ejemplos de escenas y luego plantearé cinco macroescenas que podrían sintetizar todo el esquema funcional del relato. Veamos:

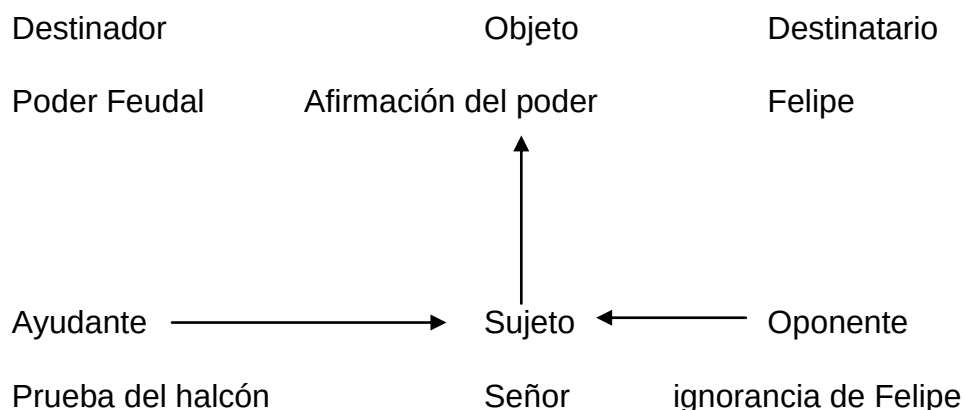
Primer cuadro actancial

Destinador —————> Objeto —————> Destinatario



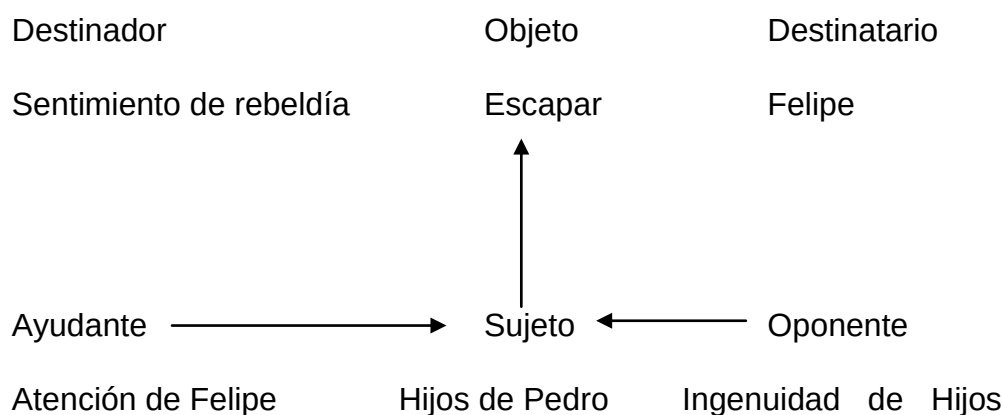
En las primeras escenas del relato se da una constante que está ejemplificada en estas dos escenas: el Señor busca afirmar su poder, que es en general el poder Feudal, que a su vez actúa como motivador último de las acciones. En las escenas varían los destinatarios de esa acción y los participantes; así, en la primera el destinatario (en este caso quien se perjudica) es Pedro, mientras en la segunda escena (quien se beneficia) es Felipe. En una ayudan los soldados y se oponen los campesinos, en la otra ayudan las pruebas de aprendizaje y se opone la ignorancia de Felipe. Pero el efecto es el mismo: la afirmación del poder feudal.

Segundo cuadro actancial

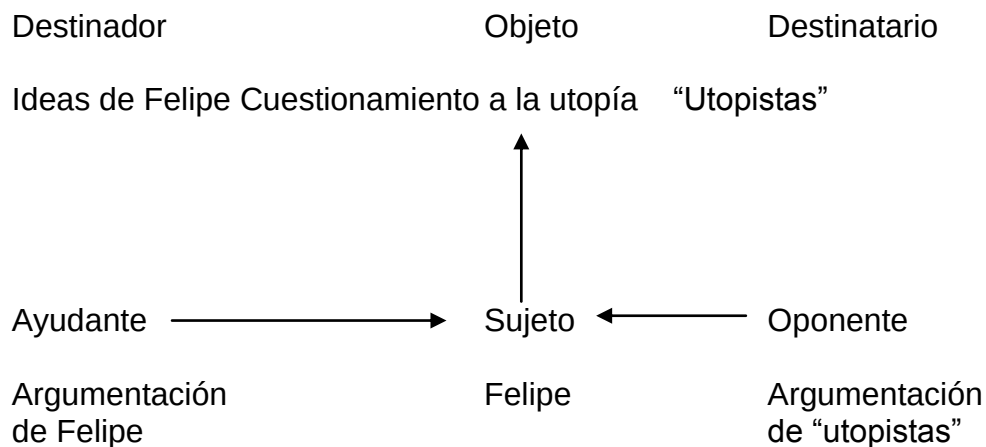


Tercer cuadro actancial

En el siguiente cuadro actancial se da una situación que, como veremos, es la situación de contraste frente a la afirmación del poder, y es el deseo de escapar de la arbitrariedad del poder. Los sujetos de ese deseo son en general los miembros menos favorecidos el sistema feudal (en este caso específico, los hijos de Pedro), motivados por un sentimiento de rebeldía. Curiosamente, en esta escena a quien va destinada la comunicación del deseo de escape es, por ignorancia, el heredero del Señor; por eso, ponemos como oponente esa ingenuidad y como ayudante, la atención que de todos modos les presta Felipe



Cuarto cuadro actancial



En este cuadro, que, como dijimos, reúne cuatro escenas, Felipe busca cuestionar los sueños de “utopía” de sus compañeros de escape. Está motivado por la idea que tiene de reemplazar la utopía por una hacer “aquí y ahora” (Now-Here, vs. nowhere). Su discurso va dirigido a esos utopistas que lo acompañan y en últimas es una lucha de argumentos. Nótese que aquí aparece la razón del título del cuento.

Macro escenas

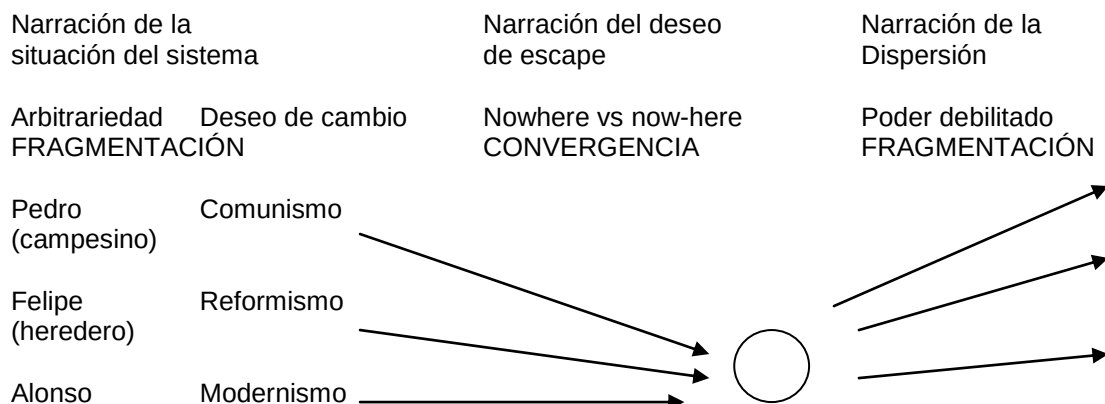
Una consecuencia de este ejercicio de abstracción de las acciones es que muy pronto se van advirtiendo coincidencias y reiteraciones que conducen a la conveniencia de plantear “unidades síntesis” de las escenas, que llamaremos macroescenas, y que para el caso están expuestas en la siguiente tabla.

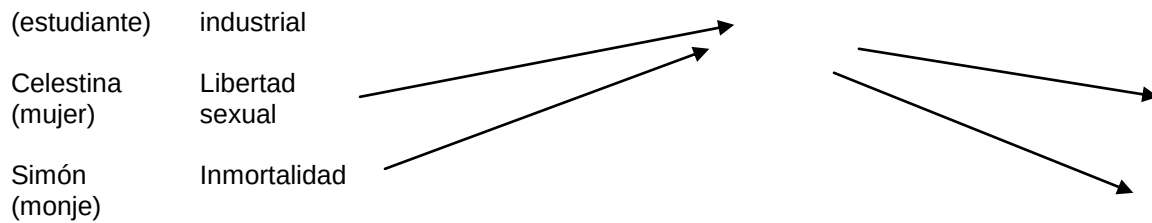
Fragmentos correspondientes	Destinador	Objeto	Sujeto	Destinatario	Oponente	Ayudante
1-10 (excepto 2)	Poder Feudal	Afirmar el poder	Señor Feudal	Miembros del sistema menos favorecidos	Ejercito y agencias del poder	Miembros del sistema menos favorecidos
11-13	Sentimiento de rebeldía	Escapar a la arbitrariedad	Rebeldes	Miembros del sistema menos favorecidos	Poder Feudal	Miembros del sistema menos favorecidos
14-18	Ideas de Felipe	Cuestionar la utopía	Felipe	Utopistas	Argumentos de utopistas	Argumentos de Felipe
2, 19 y 20	Poder Feudal	Afirmar el Poder	Poder Feudal (Señor + heredero)	Poder Feudal	Miembros del sistema menos favorecidos	Necesidades de afirmación del Poder Feudal

21-22	Deseo de cambio	Búsqueda individual de alternativa social	Utopistas	Miembros del sistema menos favorecidos	Poder Feudal	Argumentación utopista + deseo de cambio
-------	-----------------	---	-----------	--	--------------	--

Los primeros fragmentos están destinados a dar a conocer la situación de distintos actores sociales del sistema feudal (campesinos, mujeres, estudiantes, bajo clero, heredero), frente a lo que francamente es la arbitrariedad del poder. Esta situación se puede definir por tres elementos: asilamiento de estos actores (lo que se refleja en la fragmentación inicial de la historia), acoso y represión sobre los miembros menos favorecidos, y deseo de estos de escapar y plantear alternativas sociales. La tendencia que se da es la de irse del lugar para fundar algo nuevo (utopía). Felipe, el heredero y que se ha unido a los utopistas, cuestiona esta solución y plantea su “aquí y ahora”. Ni una ni otra triunfan: los utopistas se dispersan para intentar su utopía y Felipe devela su verdadero interés: satisfacer los requerimientos de su padre, El Señor, que son finalmente los requerimientos del poder feudal

Gracias a este esquema actancial y funcional, es posible ahora recuperar la línea accional, la cual quedaría así constituida según el siguiente esquema





Cinco personajes (en su orden de aparición: Pedro, Felipe, Alonso, Celestina y Simón) son presentados en su propia situación, presionados y acosados por el poder feudal. La línea accional está al comienzo fragmentada, pues las escenas se detienen a narrar cada situación personal sin sugerir conexiones entre las historias o los personajes. Algunas otras escenas están destinadas a completar el panorama de la situación de la sociedad feudal, generando la sensación de una problemática social profunda. Estos personajes se reúnen, más por azar que por un plan determinado, en un lugar externo a la zona de influencia del castillo del señor: el bosque. Allí, a la manera de las reuniones del Decamerón¹⁰, se comunican entre sí sus “sueños”. Entre los personajes que se reúnen, y aparentemente con el mismo motivo de todos, escapar al acoso del señor, está Felipe, quien no sólo los escucha, sino que comenta y cuestiona sus “sueños” (en realidad, deseos de una alternativa de vida social). Después de deconstruir esas ideas, Felipe lleva a los personajes a una especie de “trampa” y ocurre aquí una nueva dispersión: Pedro decide continuar la construcción del barco para ir a ese otro lugar que sueña. Simón vuelve a la ciudad a cuidar a sus enfermos, y Celestina y Alonso unen sus vidas para huir. Felipe se queda para asumir el poder, convencido de tener ahora el conocimiento necesario.

¹⁰ Me refiero al libro de relatos de Giovanni Bocaccio, donde un grupo de personas se reúne en el campo huyendo de la peste y se dedican a contar historias.

En cuanto a la recuperación de temas, propongo plantear la siguiente estructura:

Temas relacionados con el sistema feudal. En este punto se pueden agrupar los temas desarrollados como parte de la ambientación del relato, como son los “derechos” del Señor Feudal (el diezmo y la pernada), la peste medieval, el carnaval, la Inquisición, etc. Pero también el tema de la rebeldía, de las imágenes utópicas y los distintos mitos de la época.

Un segundo grupo de temas corresponde a los sueños o deseos de alternativa social, expresados en boca de los cinco personajes principales: comunismo, reformismo, libertad sexual, revolución industrial, inmortalidad, que corresponden, ni más ni menos, a las distintas teorías y prácticas que se desarrollarían en tiempos modernos. Son, pues, los temas de la modernidad.

Pero quizá el tema que mejor estructura y sintetiza el mensaje del relato es el de las transformaciones históricas, con toda su casuística y sus dificultades. En este caso, el tema corresponde al de la profunda transformación ocurrida en el paso de la sociedad feudal a la sociedad moderna, que a su vez prefigura y sugiere la lógica de cualquier transformación histórica: síntomas de decadencia del sistema que se suman al deseo de cambio y a una extensión y convergencia de las condiciones para dicha transformación. Así mismo, el surgimiento de varias alternativas de cambio que empiezan a luchar por imponerse cada una. Al fin: el triunfo de una de ellas y el comienzo de una nueva “era”.

3.5.2 Los procedimientos del relato

Es evidente que el relato, además de la ambientación de época (que veremos más adelante), ha hecho un gran esfuerzo en la elaboración de los personajes. Tanto

que, en realidad, más que representar personas, estos personajes simbolizan actores sociales clave en la transformación de la Edad Media a la Edad Moderna. Los personajes de *Nowhere* tienen básicamente dos estratos de importancia: los cinco personajes principales y los personajes de contraste o de apoyo. Entre estos últimos incluyo al Señor, pues si bien es un personaje de mucha presencia al comienzo, su función básica es la de representar el poder feudal, sin mucho dinamismo y casi ninguna transformación. En cambio, los cinco personajes principales, además de un alto grado de presencia, realizan acciones clave, se relacionan entre sí, expresan sus ideas a través de su habla y discurso particular, se transforman con el tiempo y los hechos ocurridos y, sobre todo, alcanzan un nivel de representación muy importante. Veamos:

Pedro, el campesino. Hace parte de uno de los colectivos sociales clave del feudalismo: el siervo. Su rebeldía, su pragmatismo, su firme carácter, las decisiones que toma, y sobre todo la clara idea que tiene de la necesidad de un mundo nuevo, lo convierten en el símbolo de una clase que poco a poco irá formando un perfil revolucionario radical, el germen de las ideas y posibilidades del comunismo. Las transformaciones de Pedro están ya dadas desde el comienzo del relato. Los hechos (el apresamiento y posterior muerte de sus hijos, el encuentro con los otros “rebeldes”, la “traición” de Felipe) no harán sino consolidar su posición y sus ideas.

Felipe, el heredero. Hace parte de la clase del poder. Promueve la idea de un poder no tanto heredado como merecido. En ese sentido, es un rebelde, aunque su posición más moderada lo haga ver como un traidor a la revolución contra el feudalismo. Su oposición a la utopía y su propuesta de un hacer transformador

aquí y ahora, lo convierten en el expositor de las ideas del reformismo, una rebelión no violenta, realizada de arriba hacia abajo, al contrario de las alternativas propuestas por los otros. Es quizá uno de los personajes con mayor transformación: del joven asustadizo del comienzo al firme conductor de la autoridad del final, es también el personaje más ambiguo. No es claro si el acompañamiento y apoyo que hace a los otros personajes rebeldes es para su usufructo personal o hace parte de esa transformación del poder que él prevé como necesaria.

Alonso, el estudiante. Hace parte de uno de los actores sociales emergentes de la época: los estudiantes. Con sus actitudes y su lucidez mental, anticipa el papel que posteriormente tendrá la razón científica como factor de socavamiento de los dogmatismos. Pero su sueño es también el sueño de una ciudad burguesa e industrial. Podríamos afirmar que prefigura al intelectual de izquierda de nuestra época. Su transformación durante el relato no conduce a un perfeccionamiento de su perfil revolucionario, sino al develamiento de la debilidad de sus posiciones.

Celestina, la mujer. No podríamos hablar de la mujer medieval como perteneciente a una clase, sino más bien como al ser más marginal y marginado de todos. Estigmatizada por el dogmatismo religioso y utilizada básicamente como objeto sexual, se explica que sus ideas de una libertad sexual se vean como las ideas de una demente, que nada tienen de sensato. Su transformación se da por la violencia más radical del sistema y sus posiciones se hacen tanto más sólidas en cuanto más extrañas. Anticipa de alguna manera el discurso feminista de la época contemporánea.

Simón, el monje. Hace parte de lo que podríamos llamar el bajo clero;, es decir, el clero que no tiene nada que ver con las altas jerarquías, y, por tanto, con un mayor contacto con los estratos populares. Su rebeldía se debe a la constatación de las injusticias del sistema. En un principio propone ideas muy radicales relacionadas con la inmortalidad, pero al final se le ve exhortando a la sumisión, anunciando la inconveniencia del cambio. Prefigura el papel conservador del clero, su miedo a las ideas modernas.

En cuanto al tratamiento del tiempo y del espacio en el relato, éste se da, junto con el lenguaje utilizado, en función de lo que hemos llamado atrás una ambientación de época. Cada fragmento, cada situación descrita, cada discurso, está diseñado de forma que el lector tenga una aproximación muy convincente al decorado de la época medieval. Así es como se explica la función que tiene la descripción de lugares como el castillo, las tierras anexadas a él, la capilla, la ciudad medieval; pero también otros asuntos como la boda campesina, la clase en el aula medieval, la peste, el carnaval e incluso el bosque como ese lugar indómito y misterioso, fuera de la jurisdicción del castillo, a donde es posible retirarse para conspirar. El resultado: la sensación de estar presenciando una historia en su momento y en su lugar.

La representación del tiempo tiene, pues, esa primera característica. En cuanto a la duración, podemos afirmar que *Nowhere* transcurre en algunos días, o a lo sumo semanas. Es un tiempo intenso durante el cual se da básicamente la convergencia de situaciones con antecedentes muy lejanos. Las decisiones que los personajes toman no son superficiales, están arraigadas por la acumulación de

causas; causas que quizás se han repetido durante generaciones y sólo *ahora* conducen a la acción. Esa conciencia del “sólo ahora es posible”, esa conciencia de que algo está sucediendo que favorece la rebelión es expresada por el propio Felipe en su encuentro con Celestina, al momento de su fuga (los subrayados son míos):

— Ya no sufras más. Los pecados ya no serán castigados. Ahora los pobres pueden amar si ser condenados por su amor (246).

El tiempo del cambio ha llegado, parece ser ese el mensaje; pero también, este otro: será un tiempo lleno de vicisitudes, traiciones, desacuerdos.

Si bien la descripción del tiempo y del espacio cumple la función del decorado realista y ambientación de época, el lenguaje lo complementa. El lenguaje y la visión de mundo que lo acompaña quieren estar muy cerca de ese decorado, hacen parte de ese decorado. También, la focalización del relato, que en todo caso es una focalización externa, muy cercana a la visión y pensamiento de los personajes. Estos dos procedimientos recaen en el narrador, quien es claramente el conductor del habla y de las visiones de mundo de los personajes, aunque tiene también el poder de la omnisciencia. Veamos estos dos asuntos.

Los fragmentos del texto, hemos dicho, tienen al comienzo la función de describir la situación a la que se enfrentan cada uno de los personajes del relato. Pues bien: el narrador enfoca al personaje en su habla y en su pensamiento para hacernos más verosímiles sus posiciones. Así en el fragmento Las Castellanas, se presenta la siguiente narración, que sólo puede explicarse porque el narrador

expresa la situación de acuerdo con la visión de mundo de la época y de cada personaje:

Terminaron de vestirse y se dirigieron a la capilla del alcázar. Allí se hincaron para recibir la comunión. Pero cuando la joven abrió la boca y el sacerdote colocó la hostia sobre la lengua larga y delgada, la oblea se convirtió en serpiente. La muchacha escupió y gritó; el sacerdote, encolerizado, le ordenó inmediatamente que saliese de la capilla. Dios mismo había sido testigo de la ofensa: ninguna mujer en estado de impureza puede poner un pie dentro del templo, y mucho menos recibir el cuerpo de Cristo; la muchacha gritó con horror y el sacerdote contestó con estas palabras aulladas:

— La menstruación es el paso del demonio por el cuerpo corrupto de Eva.

Felipe amaba desde lejos a esta muchacha y presencié la escena en la capilla, sin dejar de acariciar su mentón lampiño y prógnata. (238)

Observamos aquí la mezcla de varias focalizaciones. La primera, la de la muchacha mientras llega a la capilla. Luego la del sacerdote que “ve” la conversión de la hostia en serpiente y lanza su perorata dogmática. Y finalmente, la focalización de Felipe, al final, quien con su gesto se “distancia” de la escena. En general, el narrador está muy atento a focalizar desde los personajes, respetando su habla y su visión de mundo. Pero esa generosidad y flexibilidad que, como dijimos, construye una ambientación muy eficaz, hace del narrador un narrador omnisciente, conocedor no sólo de lo que sucede y les sucede a todos los personajes, sino incluso de lo que sucederá. No de otro modo podemos

explicar la lucidez del discurso de Felipe a la hora de comentar los sueños de los rebeldes. Esa anticipación de los destinos de las utopías que plantean los rebeldes sólo la puede conocer alguien que haya sido testigo de la época contemporánea. Esa es su otra condición de omnisciencia, su otra ventaja.

3.5.3 Interpretación

¿Qué tenemos hasta ahora? Un relato que enfila sus baterías procedimentales (narrador, focalización, lenguaje, descripciones y elaboración de personajes) en función de la ambientación de un momento de la historia europea: el final de la época medieval. Un relato que presenta cinco personajes principales, aislados, acosados por la arbitrariedad del sistema feudal y en trance de fuga, que se reúnen por azar en un sitio indemne a las influencias del castillo y de su señor, el bosque, donde exponen sus ideas y sueños sobre la necesidad de una nueva sociedad, más justa. Un relato que “discute” sobre la viabilidad de dos tipos de revolución posibles: la de “abajo hacia arriba” (utopía, nowhere) o la de un hacer aquí y ahora (now-here). Un relato que nos deja con la ambigüedad de su final, caracterizada por una nueva dispersión de los personajes, sin la solución a la problemática planteada: ¿qué tipo de sociedad (el comunismo, el urbanismo industrial, una sociedad basada en la libertad sexual, o una sociedad de inmortales) deberá reemplazar a esa otra en decadencia? Una ambigüedad resaltada por el hecho de que la única solución pareciera “por ahora” ser la de Felipe, el heredero, y que consistiría en el reformismo antes que en la revolución. Un relato que deja en suspenso las posibilidades de las otras “soluciones”. Un

relato, en fin, que nos propone mirar la lógica de las transformaciones históricas y sociales y que nos invita a actualizarla.

Es quizá este último aspecto la clave para una interpretación del cuento de Fuentes. Indudablemente, el cuento apuesta por una “visión histórica”, es decir, plantea una situación que se da en tiempos lejanos a nuestra situación actual, pero es a la vez un relato que se esfuerza por hacer resonar la cercanía y la familiaridad de las situaciones narradas.

Es cierto, no tenemos señores feudales que exijan el diezmo o la pernada de manera legítima y oficial, pero vivimos el atropello del autoritarismo y de la arbitrariedad. No tenemos ya curas que promuevan imágenes como la de la conversión de las hostias en serpientes, pero sufrimos todavía los dogmatismos. No vemos a nuestras mujeres enloquecidas por el abuso, pero su situación sigue siendo dramática, como la de tantos marginales y marginados de nuestra sociedad. Y aunque el lenguaje y el tiempo de la narración parecieran decirnos “tranquilos: esos ya pasó”, lo que finalmente se tiene como sensación es la contraria: “¡eso sigue pasando!”.

Eso sigue pasando y debemos hacer algo. No es cierto que con el paso de la Edad Media a la Edad Moderna las cosas se hayan solucionado del todo y para todo el mundo, y menos en nuestros países, agobiados por una especie de anacronismo que hace que si bien en ciertos lugares se viva según la comodidad y beneficios de la modernidad, en muchos otros todavía estemos atrapados por la lógica y la tragedia del feudalismo.

Eso sigue pasando y debemos hacer algo. Nos quedan también las alternativas de siempre: o el nowhere de la revolución radical o el now-here de la acción sobre el aquí y el ahora. Eso sigue pasando y debemos hacer algo, sobre todo porque puede ser una ventaja que conozcamos los ensayos de modernidad que otros han emprendido, con sus promesas y fracasos; ensayos que tal vez a nosotros no nos digan nada o no nos convengan.

Eso sigue pasando y debemos hacer algo; tal vez nos queda la oportunidad de emprender nuestro propio camino, nuestra propia modernidad, ahora que somos conscientes de que eso sigue pasando en nuestras sociedades, ahora que somos conscientes de que debemos hacer algo para que no haya más autoritarismo, arbitrariedad, dogmatismo, explotación y abuso, males que debieron desaparecer hace siglos, pero que siguen aún con nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

AMOROS, Andrés. **Introducción a la novela contemporánea**. Madrid: Cátedra, 1989.

APALATEGI, Joxemartí. *Introducción a la historia oral*. Barcelona, Antrhopos, 1987.

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación* / Mijail Bajtin; traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Bajtin, Mijail Mijailovich, 1895-1975. Madrid : Taurus, 1989.

----- **Carnaval y literatura**. En: revista ECO # 129. Bogotá, enero de 1991. Pp. 311-338.

BARTHES, Roland, et al *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: **Análisis estructural del relato**. S. I. Niebla, 1976.

BREMOND, Claude. *La lógica de los posibles narrativos*. En: **Análisis estructural del relato**. S. I. Niebla, 1976.

BRATOSEVICH, Nicolás. **Métodos de análisis literario aplicados a textos hispánicos**. Buenos Aires: Hachette, 1980.

CALVINO, Italo. **Seis propuestas para el próximo Milenio**. Bogotá: Ediciones ciruela, 1989.

CASTRO GARCÍA, Oscar y POSADA, Consuelo. **Manual de teoría literaria**. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

EAGLETON, Terry. **Una introducción a la teoría literaria**. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

TES, Carlos. **Geografía de la novela**. México: FCE, 1993.

----- *Nowhere* (cuento). En: **Cuerpos y ofrendas**. México: Alianza Editorial 1990.

RIDO, Antonio. **El texto narrativo**. Madrid: Síntesis, 1996.

GREIMAS Y COURTES. **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del**

- lenguaje**. Madrid: Gredos, 1982.
- ÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- IVANOV, V. V. **La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares**. En: ¡Carnaval! México: FCE, 1984.
- JITRICK, Noé. *Destrucción y formas en las narraciones*. En: América latina en su literatura. Siglo XXI, 1972.
- KRISTEVA, Julia. **El texto de la novela**. Tr. Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- KUNDERA, Milan. **El arte de la novela**. Tr. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Méjico: Editorial Vuelta, 1988.
- LANDOW, George P. **Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología**. Tr. Patrick Ducher. Barcelona: Paidós, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. **La condición posmoderna**. Tr. Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **La educación desde la comunicación**. Bogotá: Norma, 2002.
- MEYER, Michael. **The Bedford introduction to literature**. Boston-New York: Bedford, 2002.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio**. Barcelona: Paidós, 1999.
- ONG, Walter. **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. Tr. Angélica Sherp. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PACHECO, Carlos y BARRERA L., Luis. **Del cuento y sus alrededores**. Caracas: Monteávila, 1993.
- PAGNINI, Marcelo. **Estructura literaria y método crítico**. Madrid: Cátedra, 1992.
- PINEDA BOTERO, Álvaro. **Teoría de la novela**. Bogotá: Plaza y Janés, 1987.
- **Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX**. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.
- RAMOS, Ricardo. **Narrativas contadas, narraciones vividas. Un enfoque sistémico de la terapia narrativa**. Barcelona: Paidós, 2001.

- RODRÍGUEZ Ruiz, Jaime Alejandro. **Teoría práctica y enseñanza del hipertexto de ficción. El Relato Digital**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (formato CD-ROM o visite el sitio en Internet: http://www.javeriana.edu.co/relato_digital), 2002.
- Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana**. Bogotá: S. I. Editores, 1994.
- Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos posmodernos**. Bogotá: CEJA, 2000.
- **Posmodernidad, literatura y otras yerbas**. Bogotá: Universidad Javeriana, 2000.
- TER, Fernando. **La infancia recuperada**. Madrid: Taurus, 1983.
- Van DYJK, Teun A. **La ciencia del texto**. Barcelona: Paidós, 1978 (capítulo: estructuras estilísticas y retóricas).
- SOTELO, Clara. *El testimonio. Una manera de narrar y de hacer historia*. En: **Revista TEXTO Y CONTEXTO**. Bogotá: Universidad de los Andes, septiembre - diciembre, 1995.
- TONO, Lucía. *Los desafíos de la oralidad. Similitudes y diferencias entre oralidad y escritura*. En: **Revista TEXTO Y CONTEXTO**. Bogotá: Universidad de los Andes, septiembre - diciembre, 1995.
- DE TORO, Fernando. *El modelo actancial*. En: **Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo**. Books, Inc, 1984.
- LA, Lauro. **Poéticas de la Brevedad**. Teoría del cuento III, México, UNAM, 1996.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	5
1. NARRACIÓN, NARRATIVA, NARRATOLOGÍA: UNA DISTINCIÓN NECESARIA.....	6
1.1. NARRACIÓN	9
1. 2. NARRATIVA.....	13
1.2.1. Narración canónica	24
1.2.2. Pero. ¿Cómo nace la ficción?	27
1.3. NARRATOLOGÍA	29
LECTURA	32
Presentación.....	32
Texto de la lectura (¿Qué es escuchar?, de Ricardo Ramos).....	34
2. NARRATIVA CONTEMPORÁNEA	45
2.1 ENSANCHAMIENTO DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA	49
2.2. LA ORALIDAD ANTES Y DESPUÉS.....	52
2.2.1 Sicodinámicas de la oralidad	52
2.2.2 La literatura como rezago del saber narrativo	56
2.2.3. NOE: La narración oral escénica. Una vuelta o lo oral.	59
LECTURA.....	62
Presentación	62
Texto de la lectura (Renovadas vigencias de lo oral, de Jesús Martín Barbero).....	62
2.3 LA NARRACIÓN LITERARIA COMO EXPRESIÓN DE LO MODERNO	70
2.3.1 El optimismo de Bajtin.....	70
2.3.2 El pesimismo de Kristeva	74
2.3.3. La preocupación de Kundera.....	81
2.3.4. Las claridades de Fuentes	83
2.4. IRRUMPE LO POSMODERNO: SE DILUYEN LAS FRONTERAS . SE ABRE EL SISTEMA	86
2.4.1 Novela posmoderna	86
2.4.2 La narrativa posmoderna en Colombia.....	89
2.4.3. Literatura y testimonio	96
2.4.4. Testimonio en “El Camino del Caimán”	98
LECTURA	103
Presentación	103
Texto de la lectura (Nuevos regímenes y narrativas de la visualidad, de Jesús Martín Barbero).....	103
2.5. EL IMPACTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS: LA NARRATIVA DIGITAL..	111
2.5.1 Algunas definiciones	112
2.5.2. Algunos ejemplos de narrativa digital	120
253 or tube teatro	120
Un paseo alucinante - Sunshine´69	123
3. NARRATOLOGÍA	125
LECTURA	126
Presentación	126

Texto de la lectura (La investigación del texto narrativo, de Antonio Garrido D).....	127
3.1. EL ANÁLISIS NARRATIVO	135
3.2 NIVEL DE LA HISTORIA.....	141
3.3. NIVEL DEL RELATO.....	146
3.3.1. Los personajes	146
3.3.2 El narrador	148
3.3.3. Focalización del relato.....	149
3.3.4. Representación del tiempo y del espacio.....	150
3.4 NIVEL DE LA ENUNCIACIÓN: ESTILOS.....	154
3.4.1 El narrador en cuanto locutor	155
3.4.2 La narración de las voces –el relato de palabras	155
Estilo directo.....	156
Estilo Indirecto	156
Estilo indirecto libre	157
3.5 ANÁLISIS DEL CUENTO: “NOWHERE”, DE CARLOS FUENTES.....	160
3.5.1 La historia relatada	162
3.5.2 Los procedimientos del relato	169
3.5.3 Interpretación.....	175