



**RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSTRUIR LA HISTORIA Y EL DISCURSO
DEL CUENTO LITERARIO**

SONIA IRENE CORTÉS RODRÍGUEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA
PASTO
2008**

**RECURSOS TÉCNICOS PARA CONSTRUIR LA HISTORIA Y EL DISCURSO
DEL CUENTO LITERARIO**

SONIA IRENE CORTÉS RODRIGUEZ

**Trabajo de Grado para optar el título de:
Licenciada en Lengua Castellana y Literatura**

**Mg. JORGE ARMANDO VERDUGO PONCE
Asesor**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA
PASTO
2008**

Las ideas y conclusiones aportadas en este trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Artículo 1º del acuerdo Número 32 de octubre 11 de 1966 emanada del Honorable consejo directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Giraldo Javier Gómez Guerra
Presidente

Rubby Stella Gustín Granada
Jurado

Janneth Viteri Chávez
Jurado

San Juan de Pasto, Octubre de 2008

DEDICATORIA

Dedico este triunfo:

A Dios quien me dio el soplo de la existencia

A mis padres, Patricia y Luis, por su constante esfuerzo y apoyo.

A mis hermanas, Lenny y Solanye, por su compañía.

A todos aquellos que ennoblecen la vida con la literatura y para quienes hallan en las letras la razón de vivir los días futuros.

AGRADECIMIENTOS

A Dios mi Maestro de maestros, por enseñarme a amar mi profesión.

A mi madre Patricia por alimentar con su amor mi espíritu soñador y guerrero, a mi padre Luís, por su continuo ejemplo de tenacidad y pasión por la vida. A los dos por su amor incondicional.

A mis hermanas, Lenny y Solanye, por dejarme vivir junto a ellas las mejores épocas de mi vida.

A mi asesor Jorge Verdugo, por llenar estas páginas y las de mi memoria de su experiencia y de sus palabras sabias.

A mis jurados Rubby Gustín y Janneth Viteri, por las recomendaciones que encaminaron mi escritura.

Gracias a todos los que amo y me aman, a todos los que me acompañaron en el camino a esta meta, a los que me llevan en sus corazones y en sus oraciones, impulsándome a seguir adelante.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1. TEXTO NARRATIVO	16
1.1. EL CUENTO CLÁSICO	16
1.2. EL CUENTO MODERNO	17
1.3. EL CUENTO POSTMODERNO	18
2. LA HISTORIA	20
2.1. LAS FUNCIONES	21
2.2. SECUENCIAS	27
2.3. LOS ACTANTES Y ACTORES	33
3. EL DISCURSO	40
3.1. EL PLANO DE LA NARRACIÓN	40
3.1.1. Tipos de Narradores y Narratarios	42
3.1.2. Planos Narrativos	50
3.1.3. Tipos de Discurso	50
3.2. EL RELATO	56
3.2.1. Tiempo	56
3.2.2. Modo o Focalización	62
4. CONCLUSIONES	67
BIBLLIOGRAFÍA	69

RESUMEN

La práctica literaria implica, más allá del aprendizaje de unas habilidades técnicas, una reflexión permanente sobre todos los aspectos de la vida. Sólo quien consigue contagiar su día a día de hábitos que le ayuden a traducir en palabras su mirada sobre la realidad acaba por convertirse en escritor. Es prioridad de este trabajo ayudar al participante a adquirir destrezas, si son inexpertos, o desarrollarlas, si se encuentran en un punto muerto, a afianzar una disciplina de creación y reflexión a largo plazo. Trabajaremos la creación literaria teniendo en cuenta algunos aspectos técnicos y el conocimiento de las herramientas básicas del oficio de escribir.

Este material se presenta como una propuesta en la que los estudiantes pueden participar de él con el objeto de adquirir nuevos conocimientos y a la vez promover la actitud escritural.

Para su elaboración nos centramos en personas que han adquirido los rudimentos del lenguaje escrito empíricamente y buscan mejorar la calidad de sus producciones escritas, el material abarca un programa de iniciación a las técnicas básicas en el manejo de textos narrativos, consiste en un acercamiento eminentemente práctico al cuento como género literario, por tanto resulta importante respetar los tiempos individuales asignándole a cada etapa el tiempo necesario y la importancia adecuada que tiene con respecto a la organización del pensamiento y al enriquecimiento de las herramientas.

Palabras clave:

Literatura
Cuento
Historia
Discurso

ABSTRACT

The practice literary means, beyond learning some technical skills, a reflection on all aspects of life. Only those who get infect their daily habits to help you translate words into his gaze on the reality ends up becoming a writer. It is a priority of this work help the participant to acquire skills, if they are inexperienced or, if they are at an impasse, to strengthen discipline and creative thinking in the long term. The literary work taking into account some technical aspects and the knowledge of the basic tools of the craft of writing.

This material is presented as a proposal in which students can participate in it in order to acquire new knowledge and simultaneously promote the scriptural attitude.

For its development we focus on people who have acquired the rudiments of written language empirically and seek to improve the quality of their productions written, the material includes an introduction to the basic techniques in handling narration, is a rapprochement eminently practical as story to a literary genre, it is therefore important to respect the times allocated to each individual stage time and the importance that is appropriate with respect to the organization's thinking and to the enrichment of the tools.

Keywords:

Literature
Short Story
Story
Discourse

INTRODUCCIÓN

Hoy en día podemos disfrutar de innumerables cuentos, aunque no podemos decir cuándo empezó con exactitud este hermoso género a hacer de las suyas, cuándo los seres humanos empezaron a crear historias y a escribirlas para otros, dándole a la información un toque de creación, de belleza, de entretenimiento, de sacudimiento de los sentidos y las pasiones, sólo podemos hablar de lo que ha llegado hasta nuestros días.

Recursos técnicos para construir la historia y el discurso del cuento literario es un material documentado en trabajos considerados como fundamentales para tratar aspectos de la historia y el discurso en el cuento, comprendidos en dos bloques de explicaciones teóricas (sobre aquello directamente aplicable en la práctica) con sus respectivos temas progresivamente escalonados de tal manera que todo aquel que lo estudie se sienta en la capacidad de producir un relato breve con ciertas nociones claves del cuento.

Va dirigido a aquellas personas que quieren, desde el primer momento, trazar historias y expresar a través de cuentos ese aluvión de ideas que a todos y cada uno de los interesados en la creación literaria les giran cotidianamente en sus cabezas. Se dirige también a todas aquellas personas que bien por razones académicas o profesionales o por afición a la escritura, desean expresarse con corrección, pulir su estilo y organización y presentar sus producciones de forma que se sientan más satisfechos. Este material surgió de la experiencia en el trabajo con personas interesadas en la creación literaria que nos dejó una evidencia: muchos aficionados a la escritura tienen importantes deficiencias en su dominio de los aspectos normativos, formales y estilísticos básicos, haciendo que sus textos antes de entrar en consideraciones literarias, pequen de una redacción repleta de errores.

La escritura es un proceso que está íntimamente relacionado con el hombre y su diario vivir ya que a través de ella, se fortalece de manera eficaz el proceso comunicativo, y para muchos esta resulta una actividad agradable salvo algunos pocos casos que prefieren leer, hablar o escuchar antes que escribir, pero para los que les gusta, consideran la escritura como su pasión o uno de sus pasatiempos favoritos. Sin embargo cuando los estudiantes escriben a pesar de sus intenciones, de su interés en la creación literaria, lo hacen con importantes deficiencias en su manejo de recursos técnicos del oficio, pidiendo a gritos ayuda para mejorar la calidad de sus producciones, expresarse con claridad, orden y creatividad, sin que sus escritos presenten inconsistencias o predomine el mal uso de técnicas narrativas.

Frente a esta situación, se concluyó que el mayor obstáculo de los estudiantes a los que les gusta escribir cuentos es no contar con los elementos básicos para producir cuentos que los satisfaga; por tanto, se vio muy necesario propiciarles un material moderno y pertinente dentro de la bibliografía sobre creación literaria, teniendo en cuenta la teoría que sobre la estructura del relato se haya desarrollado, con el fin de que los estudiantes adquieran nuevos conocimientos de técnicas narrativas para que promuevan su actitud escritural y demuestren en sus producciones estar al tanto de las tendencias dentro de la ficción.

La pregunta que se buscó resolver en el desarrollo de esta investigación se enfrentó a ¿Cómo elaborar un manual de técnicas narrativas, a nivel de la historia y el discurso, para construir cuentos literarios, adecuado a estudiantes interesados en mejorar su experiencia lecto-escritora?

En coherencia con la pregunta central de la investigación, se trazó el objetivo general, el cual pretende elaborar un manual de técnicas narrativas para construir cuentos literarios actuales, adecuado a las necesidades de estudiantes interesados en mejorar su habilidad lecto-escritora.

Para lograr dicha meta, fue necesario establecer unas tareas específicas, las cuales ayudaron a resolver la pregunta de investigación y el objetivo general:

Plantear técnicas requeridas para construir historias narrativas que conforman uno de los planos del cuento.

Ubicar distintas posibilidades de focalización del relato

Proponer diferentes posibilidades de construcción del tiempo en el relato.

Trabajar la dimensión de la narración en el cuento a nivel de planos narrativos, tipos de narradores y discursos utilizados por el narrador para contar la historia.

Se trata, entonces, de elaborar un material que muestre algunas técnicas narrativas necesarias para construir la historia y el discurso del cuento literario actual, para ser utilizado por estudiantes interesados en mejorar su experiencia lecto-escritora.

Mientras la oralidad toma y construye el mundo como su objeto, la escritura se emplea para representar en un mismo movimiento el lenguaje y el mundo. Al manejar el lenguaje escrito se toma conciencia simultáneamente de ambos, podemos decir que, en la escritura, el discurso es a la vez acerca del mundo representado y acerca del lenguaje usado para representarlo. Quienes escriben tienen la posibilidad de reflexionar sobre los dos y operar adecuaciones sucesivas gracias a las posibilidades de revisión.

Realizar una producción escrita hace que el autor reflexione sobre lo que sabe y lo que no. La construcción escrita de ideas acerca de un tema permite establecer relaciones con otras observaciones y permite que distintos enfoques puedan ser contrastados y discutidos. La expresión escrita posibilita la organización, la integración de conceptos, y aprender a validar las ideas. De la misma forma en que los científicos publican sus trabajos, los estudiantes pueden elaborar sus ideas en pequeños cuentos.

Esa tarea puede realizarse de manera individual o grupal; si se trabaja en grupo el estudiante puede compartir y discutir sus ideas con sus pares y enriquecerlas con otros puntos de vista, que las revisen a la luz de las ideas involucradas y que se promueva el debate entre los estudiantes o una devolución escrita donde se señale opiniones o críticas de manera que el estudiante pueda reelaborar su producción escrita; paso necesario en los procesos de construcción del conocimiento.

Es interesante notar que aunque el estudiante haya tenido una relación desde la cuna con los relatos, seguido por la escuela y el bachillerato, sea normal encontrarnos con producciones con importantes deficiencias en su dominio de aspectos básicos de escritura, haciendo que sus textos antes de entrar en consideraciones literarias, tengan muchos errores.

Se reconoce que los estudiantes como sujetos histórico-sociales tienen un conocimiento básico con su lógica, es decir poseen un saber experiencial en relación con el relato, pero puede ser mejorado realizando la instrumentalización conceptual teórica a partir de la lectura de este material, donde puede apropiarse de las herramientas básicas para la elaboración de textos narrativos, y por ende a la generación de un pensamiento nuevo que les permita explotar al máximo sus habilidades en la escritura, innovar en la praxis de este proceso productivo, y solventar sus falencias.

Es innumerable la presencia de los relatos y la variedad de géneros que existen, el cuento literario es apenas uno, pero quizá uno de los más importantes a través de todas las culturas y de todos los tiempos, situación que nos motivó a realizar este material en procura de que el cuento, considerado por muchos un ejercicio de corto aliento siga siendo el medio más placentero por el cual se puede contar muchas cosas de muchos modos distintos y en un lapso relativamente breve entrar al mundo de la literatura.

De otra parte fue pertinente abordar la literatura actual, contemporánea, la cual da mucha libertad de estilos de escritura al autor, esta literatura parece anárquica, abierta al pensamiento de todo ser humano, se usa un discurso vivencial, que se interesa por el lector convirtiéndolo en personaje o elemento principal del texto.

Elaborar o comprender un cuento literario no es sólo seguir el desentrañamiento de la historia, es saber también reconocer que en él existen planos; escribir un cuento no es sólo pasar una palabra tras otra, es también pasar de un nivel a otro, lo que quiere decir, que el sentido de un cuento no está sólo en una parte específica de él, sino que lo atraviesa todo, y hay que irlo construyendo muy cuidadosa y conscientemente.

Para determinar tales elementos constantes, hay que considerar el cuento literario como un sistema que se estructura a partir de dos planos: el de la historia y el discurso, planos íntimamente relacionados y sólo separables por razones metodológicas o de exposición. Y en este trabajo, se presenta un manual en el que aparecen algunas técnicas narrativas para construir cuentos literarios actuales, adecuado a las necesidades de estudiantes interesados en mejorar su habilidad lecto-escritora.

Habría que decir, que como antecedentes al presente trabajo, dentro de las aulas de clase se han llevado a cabo ejercicios de escritura para llevar a cabo finalidades tan comunes como: la realización de un informe para la profesora, un dictado, una toma de apuntes, entre otros. Todo esto realizado, generalmente, bajo una metodología tradicional donde el estudiante logra construir oraciones sin tener conciencia de aquello que plasma en una hoja de papel, sin conocimiento de la textualidad ejercida porque no se le ha dado la oportunidad de volver explícitos ciertos procedimientos que se deben utilizar en la producción escrita, como es tener en cuenta herramientas básicas como escritores o lectores, y ciertos procedimientos requeridos según la clase o naturaleza de lo escrito, los géneros.

Son pocos los trabajos que se han llevado a cabo en nuestro medio para tratar de dar soluciones más o menos efectivas al problema de mejorar la calidad de las producciones textuales de los estudiantes interesados en escribir, o por lo menos, para mejorar la situación. Citamos algunos trabajos de grado que de algún modo han contribuido al respecto:

“Propuesta metodológica para la creatividad poética y cuentista de los grados primero y segundo de la básica primaria” este trabajo fue realizado por Teresa Escobar y Rafael Timaná, Universidad de Nariño, 1997. Tiene como objetivo proponer una estrategia metodológica adecuada y acorde con el nuevo paradigma de la lectoescritura para el fomento de la creatividad en cuento y poesía, con el propósito de crear técnicas apropiadas para el fomento de los niveles de comprensión e intereses de los niños de primaria.

“El taller de creación literaria. El cuento una estrategia para mejorar la capacidad lectoescritora en la Escuela Rural Integrada Villa moreno. Municipio de Buesaco Nariño”, desarrollada por Rosa Elena Cerón Cabrera y Luís Vallejo Benavides, Universidad de Nariño, 1999. Con el objetivo de determinar como el taller de

creación literaria el cuento se proyecta hacia el mejoramiento de la capacidad lectoescritora en los estudiantes de los grados tercero y quinto de esa escuela.

“Producción de cuentos infantiles en los grados séptimos de la Institución Educativa Municipal Central de Nariño J.T” Trabajos de grado realizado por Daira del Socorro Arteaga Rodríguez, Yazmín Vanessa Benavides Alban y Samantha Lorena Madroñero Velasco, Universidad de Nariño, 2006. El fin es diseñar, proponer y aplicar estrategias didácticas, para la producción de cuentos infantiles.

En conclusión, se presenta a consideración de los interesados un manual de técnicas narrativas, a nivel de la historia y el discurso, para construir cuentos literarios, adecuado a las necesidades de los estudiantes que buscan mejorar su experiencia lecto-escritora.

Metodológicamente se procedió de manera prioritariamente deductiva, aunque no exclusivamente, por cuanto se partió de la lectura de teoría narrativa de tipo semiótica o narratológica y a partir de ella se procedió a plantear en términos generales los recursos técnicos antes mencionados empleados para la construcción del cuento contemporáneo. No exclusivamente porque en algunos momentos se procedió de manera inductiva al seleccionar ciertos textos considerados adecuados para la ilustración de algunos principios. Seguramente que lo planteado posee un alto grado de generalidad.

En la primera parte, se presentan algunas consideraciones en torno a la noción misma de texto narrativo y, concretamente, las características del cuento en sus diferentes posibilidades actuales.

En la segunda, se trata una de las dos dimensiones fundamentales del cuento y, en general, del texto narrativo: LA HISTORIA. Y, en ella, sus componentes básicos: las funciones, las secuencias, los actantes y los actores.

En la tercera la segunda de esas dimensiones, EL DISCURSO, y los elementos que lo constituyen: planos narrativos, tipos de narradores y narratarios, voces o tipos de discursos y el relato (tiempo y focalización).

1. TEXTO NARRATIVO

Vamos a considerar unos textos específicos dentro de lo literario que corresponden al género narrativo y que básicamente son aquellos textos que fundamentalmente intentan contar una historia, es decir, un cambio en el estado de las cosas.

Dentro del género narrativo, se trabajará cuentos de una clase específica, el cuento literario actual o contemporáneo que data de mediados del siglo XIX hasta hoy, herencia escritural de Edgar Allan Poe con su concepción del efecto único, de la estructura esférica o perfecta del mismo que luego se complementa con Cortázar¹ y las características de significación (el cuento dice más de lo que parece), intensidad (no hay lugar para los detalles o situaciones secundarias), y tensión (se trata de un texto que tiene por obligación atrapar al lector y no soltarlo hasta el final).

El cuento literario, es aquel que tiene siempre un autor individual, no anónimo o colectivo como el cuento popular y se trasmite por escrito en oposición al cuento tradicional oral.

La extensión del cuento literario es lo más notorio, a pesar de ser muy variable, no rebasa las 10 mil palabras. Se podría decir que la extensión es, más bien, una consecuencia de otra característica básica en este tipo de textos narrativos y se refiere a la posibilidad de los efectos del cuento, esto a partir de la propuesta de Edgar Allan Poe, a mediados del siglo XIX, encaminado a lograr un único efecto y, por tanto, es necesaria su corta extensión y su estructura esférica o perfecta.²

Una posible clasificación del cuento literario, de acuerdo con lo propuesto por el crítico mexicano Lauro Zavala³, puede ser de tres tipos, el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento posmoderno.

1.1. EL CUENTO CLÁSICO

El cuento clásico, tiene numerosos antecedentes, pero su forma con reglas precisas, surgió hacia la primera mitad del siglo XIX en Europa, Hispanoamérica y

¹CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento”, En V.V.A.A. Del cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Ávila, 1997. p. 379-407.

² POE, Edgar Allan. “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento” En V.V.A.A. Del cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Ávila, 1997.p. 293-309.

³ ZAVALA, Lauro. “La enseñanza de la narrativa” En revista Perfiles Educativos. México, N° 66, 1994. p. 22 a 32.

Estados Unidos simultáneamente. En él suele haber un narrador omnisciente o impersonal; se cuenta una historia de manera secuencial y obedece a determinadas reglas de verosimilitud a las que se llaman reglas del realismo genérico.

Una de sus formas más perdurables e interesantes es el cuento policiaco, que nació también con su primer teórico: Edgar Allan Poe.

Para Poe, la brevedad del cuento es consecuencia de su intensidad, y esta brevedad lo lleva a producir la unidad de impresión. No es casual que la narrativa policiaca surgiera en forma de cuento, pues la tensión narrativa que le es característica es más propia de una narrativa intensa.

El cuento clásico se caracteriza por la intensidad, la unidad de acción, la secuencia lineal de las acciones y la sorpresa final. Por ello, a mayor dramatismo, mayor revelación. Su desenlace es lógico pero sorprendente.

Para algunos autores, el cuento clásico es el arte de la revelación moral, mientras la novela es el arte de la evolución moral. Esta observación recuerda la existencia en el cuento clásico de una epifanía o revelación, es decir, la importancia decisiva de un momento específico en la vida cotidiana del personaje, mientras en la novela se muestran indiscriminadamente todas las relaciones del personaje con su universo. La epifanía es el momento en que el personaje aprende algo sobre sí mismo, como resultado de una súbita revelación.

El cuento clásico por lo general exige más de una lectura, debido a su comprensión. Toda información es dudosa, ambigua o irreconocible en la primera lectura. Por otro lado siempre hay simbolismos presentes, y éstos pueden ser el elemento central.

Por último, el cuento clásico tiene una estructura arbórea, es decir, se inicia con frases enigmáticas para el lector, y al avanzar en la lectura éste va aclarando la idea del lugar hacia el que se dirige la narración, de tal manera que el final produce la sensación de algo lógico e inevitable. Muchas ramificaciones posibles al principio, pero una fuerte raíz al final. A esta estructura de árbol puesto de cabeza se le llama la regla de la inevitabilidad en retrospectiva.

1.2. EL CUENTO MODERNO

Hacia fines del siglo XIX surge otra forma de contar cuentos, especialmente a partir de las narraciones escritas por Chejov, y se podría hablar en este caso de historias sin historia en las que cuenta más la creación de atmósfera, la

presentación de conflictos morales y el compromiso del lector con determinados estados de ánimo que el relato explícito y didáctico de una súbita revelación, característico del cuento clásico.

En esta clase de cuentos se llega con frecuencia a la paradoja de tener una narración sin narrador, hasta llegar al extremo de contar solamente con los diálogos de los personajes. Al nacer esta clase de cuentos, en Hispanoamericana surge un interés muy marcado por lo social, y el interés por conflictos morales, especialmente de personajes marginales y antihéroes.

El cuento moderno tiene un final moderno, incierto y problemático, en el que hay una espacialización, es decir, en él las imágenes de la memoria se fragmentan.

En el cuento moderno, a menor dramatismo corresponde una mayor revelación. De hecho, lo más importante nunca se cuenta, sólo se alude y el lector debe imaginar lo que queda sin ser mostrado. Claramente, casi todo el cuento del siglo XX es moderno y se destacan autores como Chejov, Kafka, Borges, Joyce, Cortázar entre otros.

En Chejov se anuncian las características de este tipo de cuento. Entre ellas están: la naturalidad, que consiste en la ausencia de efectos espectaculares o dramáticos buscados por el narrador; descripción selectiva, lo que significa que a partir de un detalle único se ilumina todo un ambiente; ausencia de moraleja y diversidad de matices; la combinación de belleza más compasión, es decir, la idea de que lo alto y lo bajo no son distintos, aunque lo sean para los personajes; el final abierto, y la descripción de minucias que contienen otros posibles cuentos. Este último elemento anuncia ya un rasgo de la escritura contemporánea: los fractales en los que se desdobra un cuento dentro de otro.

En el cuento moderno, finalmente, el ambiente puede llegar a ser el personaje, y el tiempo se espacializa, es decir, se rompe el orden sucesivo, pero siempre desde una visión unitaria.

1.3. EL CUENTO POSTMODERNO

Además del cuento clásico y el cuento moderno, durante los últimos 50 años se han escrito cuentos que cuestionan todos los principios de ambas formas de escritura, hacia fines de la década de 1960, se considera que los cuentos postmodernos podían formar parte de alguna de las siguientes tendencias:

- a) Cuento metaficcional: ficción sobre la ficción, como una crítica de la mimesis.

- b) Cuento fantástico: ficción que crea su propia realidad, como una crítica a las convenciones del realismo.
- c) Cuento como crónica: ficción sobre lo cotidiano, como una crítica a la narrativa de lo extraordinario.
- d) Cuento como deriva: ficción sin una historia específica, como una crítica a la noción de que se debe contar siempre acerca de algo.
- e) Cuento como viaje interior: ficción sobre los extremos de lo humano, como una crítica a las experiencias comunes.
- f) Cuento fenoménico: ficción como registro de la actividad mental, como una crítica a la narrativa que contiene el resultado de un análisis.
- g) Cuento de lo absurdo: ficción como crítica a la omnipresencia del sentido.
- h) Cuento ultracorto: ficción como crítica a la noción de que sólo la narrativa extensa es valiosa.

A estas formas experimentales, junto con otras más, se las llama cuento postmoderno. El estudio del cuento postmoderno requiere de herramientas de análisis diferentes a las utilizadas para estudiar el cuento clásico y moderno, pues el cuento postmoderno parte de la crítica a los presupuestos del cuento tradicional (clásico o moderno) y amplía la utilización de algunos elementos surgidos en el cuento moderno.

En el cuento Hispanoamericano, y con el antecedente de los cuentos (más exactamente las "Ficciones") de Jorge Luís Borges hay una proliferación de escritura irónica, paródica y ultracorta, de carácter fronterizo, en el que se juega con todas las convenciones clásicas y modernas acerca de lo que es un cuento literario. En muchos casos, esta escritura está muy próxima a la crónica periodística y también en ella hay una presencia cada vez más fuerte de perspectivas anteriormente marginadas, como las mujeres, los indígenas, y otros grupos que coexisten en un espacio en el que la identidad (personal y social, pero muy especialmente literaria) es una hipótesis provisional de trabajo.

2. LA HISTORIA

El escritor de un cuento al presentar su texto a un lector, puede provocar una de dos, o el lector ante la narración aparta el texto y lo deja pendiente para otra ocasión, o sigue con su lectura porque debe hacer una tarea sobre el texto, o simplemente porque algo en él lo atrapó y le hizo tener unos deseos incontrolables de ver a dónde lleva el relato.

El lector persistente que sigue el relato con el tiempo se da cuenta que la trama adquiere ciertas características que le ayudan a entender que es lo que sucede en el cuento, detalles de los que depende la grandeza del autor.

El autor debe tener en cuenta al escribir un cuento que una narración está formada por varios elementos narrativos que se suceden uno al otro con una lógica de conexión, además de una lógica de jerarquía, donde algunos son más importantes que otros, por ejemplo encontráramos dentro de cada bloque narrativo una función cardinal o núcleo⁴ y una lógica que sigue la historia; y así una serie de elementos que ayudan a manejar la trama de la historia.

Cualquier teoría semiótica, independientemente de la escuela y la terminología que use, estudia una narración, desde dos niveles. El primero representa la historia y el segundo el discurso. Estos se relacionan de acuerdo a dos tipos de relaciones, las distribucionales cuando se trata de relaciones en un mismo nivel y las integrativas relaciones que pasan de un nivel a otro trabajando sobre los dos grandes niveles.

Cualquiera que sea la definición que de los niveles se dé, no se puede dudar que el relato es una jerarquía de instancias, por ello estudiar o producir un relato no es solo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical y debe hacerse muy cuidadosamente si se busca los resultados más satisfactorios.

Entonces, proponemos distinguir en la obra narrativa dos niveles de descripción, el nivel de La historia, que podemos entenderla como el argumento, el contenido, el cual comprende las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), las acciones, una lógica de las acciones y una sintaxis de los

⁴ Los núcleos, son momentos narrativos de gran importancia que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos; no se pueden suprimir sin destruir la lógica de la narrativa.

personajes (en el sentido que ésta tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel del discurso que comprende el relato y la narración: narradores, narratarios y tipos de discursos, los tiempos y focalizaciones (de acuerdo a Genette y Todorov, entre otros). Estos dos niveles están ligados entre sí según una integración progresiva, ya que una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante y esa acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

2.1. LAS FUNCIONES

Es necesario que el sentido del relato sea desde el primer momento el criterio de la unidad y es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia el que se encarga de hacer de ellos unidades de ahí el nombre de funciones que inmediatamente se ha dado a estas primeras unidades.

Teniendo en cuenta que se constituyen como unidades todo segmento de la historia que se presenta como el término de la correlación, por ejemplo en alguna parte del cuento nos hacen saber aparentemente sin insistir mucho de un detalle y éste luego pasa a tener gran importancia; el enunciado de este detalle, constituye una función o unidad narrativa.

Hay muchos tipos de funciones, lo que significa que un relato jamás deja de estar compuesto de funciones. Todo en diverso grado significa algo en él, asunto que no sería una cuestión de arte por parte del narrador sino más bien es una cuestión de estructura que hace que en el orden del discurso, todo lo que está anotado sea por definición notable, aún cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener al menos en última instancia el sentido mismo del abuso o de lo inútil.

La función en definitiva, es evidentemente una unidad de contenido, es “lo que quiere decir un enunciado, lo que constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho”⁵, es un significado constitutivo que incluso puede tener significantes diferentes, a menudo muy retorcidos.

Lo que se enuncia puede encerrar más de una función de presión desigual cuya utilidad para el relato de la historia puede ser importante o difusa, retardada o no, por tanto, para determinar las unidades narrativas es necesario no perder de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no coincidieron fatalmente con las formas que reconocemos tradicionalmente

⁵ BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural del relato en el vol.col. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ediciones Niebla, 1976. p. 17.

en las diferentes partes del discurso narrativo como acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera y menos aun con clases psicológicas como conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes.

Según Roland Barthes,⁶ se puede hablar de dos grandes clases de funciones: las primeras corresponden a las funciones de Propp retomados en especial por Bremond, a las que reservaremos el nombre de funciones propiamente dichas, las cuales tienen carácter distribucional y son de dos clases: Cardinales o núcleos y catálisis.

Para su clasificación debemos tener claro que en ellas no todas sus unidades tienen la misma importancia; algunas constituyen verdaderos nudos del texto o de un fragmento del texto y otras no hacen más que llenar el espacio narrativo que separa las funciones nudo. Las primeras son las Funciones cardinales o Núcleos y a las segundas teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, Catálisis.

Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra, mantenga o cierre una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre, por ejemplo, si en un fragmento del relato timbra el celular es igualmente posible que se conteste o no, lo que no dejará de encauzar la historia por dos vías diferentes. En cambio, entre dos funciones cardinales siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa, el espacio que separa a sonó el celular puede ser saturado por una multiplicidad de incidentes menudos o detalladas descripciones, sin embargo estas catálisis siguen siendo funcionales en la medida en que entran en correlación con un núcleo.

Las catálisis no son unidades consecutivas, mientras que las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes, lo que hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia dado que lo que viene después es leído en el texto como causado por la lógica y la temporalidad que es llevada a cabo por la armazón de las funciones cardinales.

Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes, lo que las constituye no es el espectáculo (la importancia, en volumen, la rareza o la fuerza de la acción enunciada) es, si se puede decir, el riesgo: las funciones cardinales son los momentos de riesgo en el relato, y entre estos momentos de alternativa, las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos o hasta lujos que no son

⁶ Ibid., p. 9-43.

nada inútiles desde el punto de vista de la historia, por que aunque, la catálisis puede tener una función débil no es nula, aunque fuera puramente redundante en relación con su núcleo siempre tiene una función discursiva ya que acelera, retarda, da impulso al discurso, resume, anticipa, o a veces incluso despista, puesto que lo anotado aparece siempre como notable, es decir la catálisis lo que hace es despertar sin cesar la tensión semántica del discurso, es la que dice sin cesar ha habido, va ha haber sentido; es la función constante de la catálisis, pues, en toda circunstancia, una función fática que mantiene el contacto entre el narrador y el lector.

Digamos que no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, pero tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso.

La segunda gran clase de unidades narrativas, es de naturaleza integradora, comprende todos los indicios (en el sentido más general de la palabra), esta unidad remite a conceptos más o menos difusos necesarios al sentido de la historia, pueden ser indicios categóricos y concernientes a las personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de atmosferas, etcétera.

Para comprender para qué sirve una notación indicional, hay que pasar al nivel de la narración o del relato, es decir del discurso, o de las mismas acciones de los personajes, pues sólo allí se devela esta unidad.

Los indicios por la naturaleza en cierto modo vertical de sus relaciones, son unidades verdaderamente semánticas, pues contrariamente a las funciones primeras propiamente dichas, remiten a un significado y no a una operación, funciones e indicios abarcan, pues, otra dimensión clásica. Las funciones implican los relatos metonímicos, mientras que los indicios los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser.

Las unidades que encontramos en los indicios, tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o del discurso; formando parte de una relación paramétrica es decir, que el segundo termino, implícito, es continuo y extensivo a un episodio, un personaje o a toda una obra; sin embargo es posible distinguir *indicios*, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmosfera⁷, a una filosofía, e **informaciones**, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio.

⁷ La atmósfera corresponde al mundo particular en que ocurren los hechos del cuento. La atmósfera traduce la sensación o el estado emocional que prevalece en la historia, irradia por ejemplo, misterio, violencia, tranquilidad, angustia, etc.

Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos, los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia, son datos puros, inmediatamente significantes, los indicios implican una actividad de desciframiento, se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmosfera, mientras que los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad como la de la catálisis, es débil, pero no nula, es decir cualquiera que sea su inanidad con relación al resto de la historia, al informante (por ejemplo un año exacto) sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real, es un operador realista, por tanto posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso.

Núcleos y catálisis, indicios e informaciones, puede pertenecer al mismo tiempo a dos clases diferentes, pueden ser mixtas, es decir una acción cualquiera puede servir de catálisis a la notación cardinal y al mismo tiempo puede ser el indicio de una cierta atmosfera.

En cuanto a la sintaxis funcional, los informantes y los indicios pueden combinarse libremente entre sí. Mientras que una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos, una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, estas están unidas por una relación de solidaridad, una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente de esta última relación, se define la armazón misma del texto (las expansiones son suprimibles, pero los núcleos no).

La estructura del cuento produce en ocasiones confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica. Esta ambigüedad constituye el problema central de la sintaxis narrativa, sin embargo muchos estudios defienden absolutamente la irreductibilidad del orden cronológico, el tiempo es a sus ojos, lo real y, por esta razón, parece necesario arraigar el cuento en el tiempo. Sin embargo las investigaciones actuales atribuyen la primacía a lo lógico sobre lo cronológico, se propone por ejemplo que “el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal”⁸, el análisis actual tiende en efecto a descronologizar el continuo narrativo y a someterlo, o más exactamente es este el deseo; y la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica y corresponde a la lógica narrativa dar cuenta del tiempo narrativo.

⁸ BREMOND, Claude. El mensaje narrativo en la semiología, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1970, p 48.

Se podría decir, de otra manera, que la temporalidad no es sino una clase estructural del relato (del discurso), así como la lengua, el tiempo sólo existe en forma de sistema; desde el punto de vista del relato, lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico, el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el verdadero tiempo es una ilusión referencial realista.

Leamos este cuento, con el que ejemplificaremos lo de funciones:

La princesa y el guisante (Hans Cristian Andersen)

Érase una vez un príncipe que quería casarse con una princesa, pero ésta tenía que ser una verdadera princesa. Viajó por el mundo entero en busca de una, pero siempre había algo que censurar. Princesas no faltaban, más ¿eran verdaderas princesas? Él no podía asegurarlo, porque siempre había algo que no estaba como era debido. Y regreso a su país muy triste, ya que le habría gustado casarse con una verdadera princesa.

Una noche hacía un tiempo espantoso. Tronaba y relampagueaba. Llamaron a la puerta del palacio y el anciano rey fue a abrir.

Era una princesa la que estaba afuera. Pero, Dios, ¡vaya aspecto que tenía con tal lluvia y tal aire! El agua le caía a chorros de los cabellos sobre sus vestidos; le entraba por las punteras de los zapatos, saliéndose por los talones. Pero dijo que era una verdadera princesa.

“Bien, eso lo sabremos pronto”, pensó la anciana reina, pero no dijo nada. Se dirigió al dormitorio, quitó toda la ropa de la cama y depositó un guisante en el fondo del lecho. Luego sacó veinte colchones, los extendió encima del guisante y puso, además, veinte edredones de plumas de añade encima de los colchones. Era allí donde tenía que dormir la princesa aquella noche.

A la mañana siguiente le preguntaron cómo había dormido ¡Oh terriblemente mal! – dijo la princesa -.Casi no he cerrado el ojo en toda la noche. ¡Sabe Dios lo que debía de haber en la cama! He estado acostada sobre algo muy duro, y tengo el cuerpo lleno de cardenales. ¡Es terrible!

Entonces comprendieron que era una verdadera princesa, puesto que había sentido el guisante a través de veinte colchones y de otros tantos almohadones de pluma. Sólo una verdadera princesa podía tener la piel tan delicada.

Por tanto, el príncipe la tomó por esposa, pues ahora sabía que había encontrado una verdadera princesa, y el guisante se depositó en la sala de objetos de arte, donde aún continúa, sin que nadie lo haya cogido.

¡Y ésta si que es una historia real y verdadera!

En la obra de Hans Cristian Andersen, ubicaremos los elementos que desarrollan la historia de forma organizada y progresiva.

Andersen en “**La princesa y el guisante**” presenta una interesante historia de un príncipe que buscaba casarse con una verdadera princesa y después de muchas situaciones lo logra.

Esta narrado en tercera persona, el autor, tras la voz de un narrador omnisciente, nos cuenta la historia. El autor incorpora algunos diálogos entre los diferentes personajes, que sólo se interrumpen por pequeñas frases de intervención que dan cuenta de la opinión de algunos personajes.

El cuento tiene las siguientes funciones:

Funciones Cardinales

1. Un príncipe quiere casarse con una princesa.
2. Viaja por el mundo entero en busca de una.
3. Regresa a su país sin encontrarla.
4. Una noche llega a la puerta del palacio una posible princesa.
5. La posible princesa es puesta a prueba.
6. Comprenden que es una verdadera princesa
7. El príncipe toma por esposa a la princesa.

Funciones Catalíticas:

1. Tiene que ser una verdadera princesa
2. Demora en encontrarla. Siempre había algo que censurar a las princesas.
3. El estado climático complicó el aspecto de la princesa. El agua le caía a chorros de los cabellos sobre el vestido; le entraba por las punteras de los zapatos, saliéndose por los talones. Pero dijo que era una verdadera princesa.
4. En el dormitorio, quitan toda la ropa de la cama y depositan un guisante en el fondo del lecho. Luego sacan veinte colchones, los extienden encima del guisante y ponen, además, veinte edredones de plumas de añade encima de los colchones.
5. A la mañana siguiente le preguntan a la princesa cómo había dormido y ella dice lo terriblemente que le pareció, y que quedó con el cuerpo lleno de cardenales.
6. El príncipe la tomó por esposa, pues ahora sabía que había encontrado una verdadera princesa,

Funciones Indiciales:

1. Habían princesas, más el príncipe no podía asegurar que todas eran verdaderas, porque siempre había algo que no estaba como era debido.
2. El príncipe regresó a su país muy triste, ya que le habría gustado casarse con una verdadera princesa.
3. Llamaron a la puerta del palacio y el anciano rey fue a abrir.
4. La anciana reina, no dijo nada pero pensó en poner a prueba a la posible princesa.
5. La princesa quedó el cuerpo lleno de cardenales.
6. Sólo una verdadera princesa podía tener la piel tan delicada.
7. El guisante se depositó en la sala de objetos de arte, como recuerdo.

Funciones Informativas:

1. Una noche hacía un tiempo espantoso. Tronaba y relampagueaba (También puede ser indicio).
2. Se dirigió al dormitorio
3. Era allí donde tenía que dormir la princesa aquella noche.
4. A la mañana siguiente le preguntaron cómo había dormido

2.2. SECUENCIAS

Claude Bremond partiendo de las teorías de Propp y Greimas, establece que en toda narración existe una serie de postulados lógicos, basados en una articulación de macroestructuras narrativas básicas que aplicadas a las acciones y a los acontecimientos realizados en unas coordenadas espacio-temporales, engendran el relato. A este tipo de unidad básica la llama *secuencia*.

Todo relato estará constituido por una serie de partes muy características, unas unidades mayores, integradas por una serie de unidades menores, los átomos narrativos que hemos llamado *funciones*. El relato, pues, se halla estructurado en secuencias y éstas, a su vez, se constituyen mediante el reagrupamiento de las *funciones*. El ejemplo concreto que se ha usado para explicar todo esto más claramente es⁹: Una casa que representa al relato, esta dividida en diversas habitaciones que vendrían a ser las *secuencias*, los habitantes son los actantes, quienes realizan unas determinadas actividades: dormir, comer, cocinar, etc. Y estas son las *funciones*.

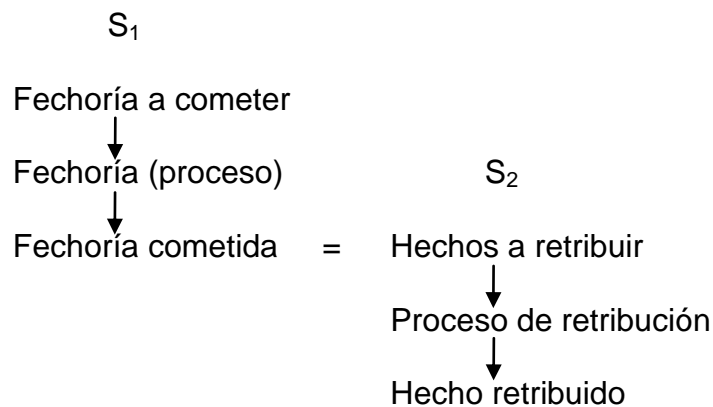
⁹TALENS Jenaro, ROMERO CASTILLO José y otros. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1983. p. 122.

No todas las secuencias son del mismo tipo, podríamos distinguir dos clases claramente diferenciadas:

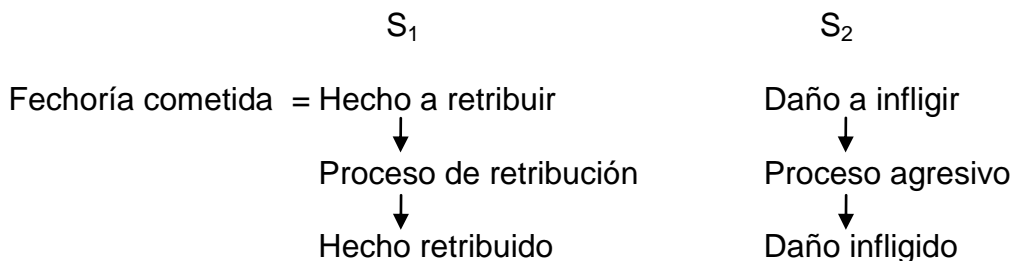
1° *Secuencias elementales*: aquellas que constan de una triada de funciones, una inicial, primera, la cual abre las posibilidades de un proceso o conducta a observar y de un contenido a prever; otra media, segunda, es la que realiza la virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto; y otra tercera, final, que encierra el proceso en forma de resultado alcanzado ya sea positivo o negativo.

2° *Secuencias complejas*: estas secuencias son el resultado de la combinación de secuencias elementales. Para Bremond¹⁰ existen dentro del relato tres tipos de combinatoria secuencial.

a) *Encadenamiento por continuidad*: cuando una misma acción realiza, a la vez, dos funciones. La función final de una secuencia se constituye en función de otra, gráficamente se podría explicar así:

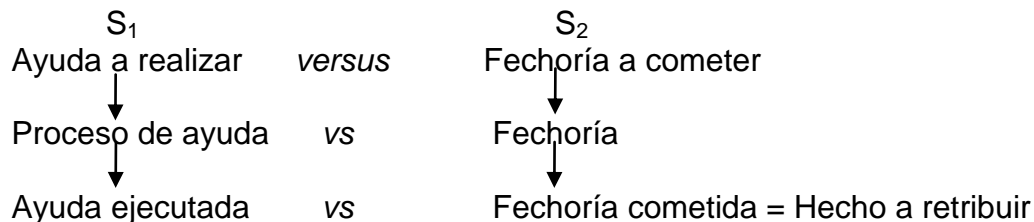


b) *Encadenamiento por enclave*: este tipo de *secuencia* aparece cuando un proceso incluye a otro, que le sirve de medio; para alcanzar el fin propuesto. Por ejemplo:



¹⁰ BREMOND, Claude. La lógica de los posibles narrativos, en el vol. Col. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Ediciones Niebla, 1976.p. 87 - 109.

c) *Encadenamiento por enlace*: es una clase de *secuencia* compleja que se da cuando un mismo acontecimiento es considerado desde la óptica de dos personajes. Por ejemplo lo que un acontecimiento para un actante puede representar una ayuda, para otro puede significar un daño. Así:



En consecuencia, para Bremond, “todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión no hay relato, sino, por ejemplo, descripción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc.”, existiendo cronología si los hechos no están coordinados sino yuxtapuestos. “Donde, no hay implicación de interés humano (cuando los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes, ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada”¹¹.

Caperucita Azul

(Ignacio Viar)

Aquella niña de siete años, inserta en paisaje alpino, era encantadora. La llamaban, por su indumentaria, Caperucita azul.

Su encanto físico quedaba anulado por su perversidad moral. Las personas cultas del pueblo no podían explicar cómo en un ser infantil podía acumularse la soberbia la crueldad y el egoísmo de un modo tan monstruoso.

Sus padres luchaban diariamente para convencer a caperucita.

-¿llevarás la merienda a la abuelita?

-¡No!

Y surgían los gritos y amenazas. Todo lo que surge cuando hay un conflicto educacional.

Caperucita tenía que atravesar todos los días, tras la discusión, un hermoso pinar para llegar a la casita donde vivía sola su abuelita.

¹¹ Ibid., p. 90.

Caperucita entraba en casa de su abuela y apenas la saludaba. Dejaba la cesta con la merienda y marchaba precipitadamente, sin dar ninguna muestra de cariño.

Había en el bosque un perro grande y manso de San Bernardo. El perro vivía solo y se alimentaba de la comida que le daban los cazadores.

Cuando el perro veía a Caperucita se acercaba alegre, moviendo el rabo. Caperucita le lanzaba piedras. El perro marchaba con aullido lastimero. Pero todos los días el perro salía a su encuentro, a pesar de las sevicias.

Un día surgió una macabra idea en la pequeña, pero peligrosamente de la niña. ¿Por qué aquel martirio diario de las discusiones y del caminar hasta la casa de la abuela?

Ella llevaba en la cesta un queso, un pastel y un poco de miel. ¿Un veneno en el queso? No se lo venderían en la farmacia. Además, nos tenía dinero. ¿Un disparo? No. La escopeta de su padre pesaba mucho. No podría manejarla. De repente brilló en su imaginación el reflejo del cuchillo afilado que en su mesita tenía la abuelita.

La decisión estaba tomada. El canto de los pájaros y el perfume de las flores no podían suavizar su odio. Cerca de la casa surgió de nuevo el enorme perro. Caperucita le gritó, lanzándole una piedra. Llamó a la puerta.

-Pasa, Caperucita.

Su abuela descansaba en el lecho. Unos minutos después se oyeron unos gritos. Cuando el cuchillo iba a convertirse en instrumento mortal, Caperucita cayó derribada al suelo. El pacífico San Bernardo había saltado sobre ella. Caperucita quedaba inmovilizada por el peso del perro. Por el peso y el temor: por primera vez, un gruñido severo, amenazador, surgía de la garganta del perro.

La abuelita, tras tomar una copa de licor, reaccionó del espanto. Llamo por teléfono al pueblo.

Caperucita fue examinada por un psiquiatra competente de la ciudad. Después, la internaron en un centro de educación infantil.

La abuelita, llevándose a su perro salvador, abandonó la casa del bosque y se fue a vivir con sus hijos.

Veinte años después, Caperucita, enfermera diplomada, marchaba a una misión a África.

-¿A qué atribuye usted su maldad infantil? -Le preguntó un periodista.

-A la televisión –contestó ella subiendo al avión.

En África, caperucita murió asesinada por un negro que jamás vio un televisor. Pero había visto otras cosas.

En el texto de Ignacio Viar analicemos las secuencias:

Ignacio Viar en su discurso narrativo expone unos acontecimientos, unas acciones, que se encuentran inscritos en unas coordenadas de espacio y de tiempo claramente diferenciadas. En efecto, la narración se presenta en dos escenarios distintos: “un paisaje alpino” y “África”, que corresponde a dos cronologías distintas en la vida de Caperucita: “aquella niña de siete años” y “veinte años después”. Así mismo existe también en el relato una disyunción actancial, en el sentido que Greimas establece, porque el actante principal del cuento, Caperucita, adquiere dos comportamientos distintos en estos dos espacios y en estas dos temporalidades, el primero de rebeldía ante una serie de deberes que su vida familiar le impone; y otro, el segundo, de asimilación a las normas de un sistema.

Por lo que podemos decir que la organización textual de este discurso narrativo costa de dos *secuencias* o estructuras mayores. La primera es un microrrelato fácil de delimitar porque en él se narra la vida infantil de una niña de siete años que, ante la obligación cotidiana de tener que llevar la merienda a su abuelita, reacciona con “una macabra idea” según la mentalidad tradicional de la colectividad en la que Caperucita azul está inserta, la de eliminar el objeto odiado.

La frontera que separa la segunda secuencia, vendría delimitada por la expresión temporal “veinte años después”. La que consideramos, sería otro microrrelato en el que se explicita la historia de Caperucita azul, ya enfermera, asesinada en África por ser un símbolo de una aberrante dominación blanca impuesta cruelmente en una sociedad indígena negra.

El texto quedaría, así, estructurado en dos *secuencias*:

S₁ Rebelión de un individuo ante un sistema.

S₂ Enfrentamiento de dos culturas.

Desde el punto de vista temporal ambas *secuencias* se presentan como un todo en la vida de un actante, fraccionado en dos periodos temporales determinados, la infancia y la época adulta. Ambas temporalidades narradas se oponen dentro de la denotación semántica que comportan los valores expuestos en el texto:

(Periodo infantil) *versus* (periodo de la vida adulta)

El argumento narrativo viene inserto en dos continentes diferentes: Europa y África. El primer espacio geográfico está específicamente concretado, “un paisaje alpino” en uno de cuyos pueblos residía la familia de la protagonista, Caperucita; mientras que el segundo queda muy globalizado al estar centrado en África, y no se da más información. Entre ambos espacios existen unas categorías de oposición:

Paisaje alpino (Europa) *versus* (África)

Finalmente los criterios espacio-temporales adquieren pleno sentido en nuestro análisis semiótico de segmentación estructural, si los remitimos y los ponemos en conexión con los acontecimientos que en ellos se enmarcan. Las acciones expuestas en el discurso narrativo son muy determinantes en las dos partes distintas que articulan el relato. En él es factible discernir la disyunción existente en el actante principal, Caperucita. La primera *secuencia* (S1) está caracterizada por la acción de un actante individual, la niña que no se conforma con insertarse dentro de un sistema impuesto por unos actantes colectivos, sus padres, representantes de un sistema social. La oposición entre ambos es manifiesta:

Actante individual (Caperucita), *versus* actante colectivo (padres, abuela, pueblo).

En la segunda *secuencia* existe, también, un enfrentamiento, una disyunción entre dos actantes Caperucita y el negro, representantes simbólicos de dos civilizaciones:

Caperucita (cultura colonizadora) *versus* negro (cultura colonizada).

Como ambas *secuencias* se estructuran sobre dos actantes, cada una de las *secuencias* puede ser vista desde dos perspectivas: la de la protagonista (Caperucita) y la de sus oponentes (padres y negro). Por ello las dos no son *secuencias* elementales, sino que, por el contrario, al considerarse un mismo acontecimiento desde ópticas deferentes, estamos ante unas *secuencias complejas* del tipo de *encadenamiento por enlace*.

En el hecho de rebeldía de un individuo ante un sistema (S1), el acontecimiento fundamental explicado (el intento de eliminar a la abuela) desde la perspectiva de la protagonista será una *secuencia* de liberación, mientras que desde la visualización de los padres (y colectividad el pueblo) constituirá una *secuencia* de maldad de “la peligrosa mente de la niña”. A su vez, cada una de estas dos ópticas, encadenadas por *enlace*, estaría constituida por una *secuencia simple*, compuesta por una triada de *funciones* (una inicial, otra media y otra final), veámoslo gráficamente:

S₁= *Secuencia compleja* del tipo *encadenamiento por enlace*:



Así, también, en el enfrentamiento entre las dos culturas (S2), unas mismas acciones son consideradas de dos ópticas deferentes, lo que para Caperucita (símbolo de la civilización occidental) es trabajo al servicio de una causa colonizadora, para el negro (símbolo civilización primitiva) es la suplantación de sus valores ancestrales por otros impuestos. Por ello, sería factible fijar estos dos puntos de vista, como *dos secuencias simples* que constan una de ellas de tres funciones:

S2= *Secuencia compleja* del tipo *encadenamiento por enlace*:

a) *Secuencia de colonización*
(Cultura europea)

Ayuda a realizar vs
↓
Proceso de ayuda vs
↓
Ayuda ejecutada vs

b) *Secuencia de suplantación*
(Cultura africana)

Fechoría a cometer
↓
Medios para llevarla a cabo
↓
Fechoría cometida

2.3. LOS ACTANTES Y ACTORES

Actualmente, en algunos relatos, el personaje ha pasado a adquirir un carácter muy secundario, sin embargo no puede existir un sólo relato sin agentes que ejecuten las acciones narradas en la creación literaria (sin importar como se les quiera llamar), semióticamente no es posible clasificarlos ni describirlos en términos de *personas*, sino, por el contrario, serán definidos como participantes en las acciones, adquiriendo el máximo realce las acciones en las que los mismos intervienen.

Varios han sido los roles atribuidos al personaje (actante de las acciones) a través de los tiempos. En la literatura clásica, parece jugar un papel de primer orden porque a partir de él se organizan los otros elementos del relato. Sin embargo hay críticos que opinan lo contrario, hay quienes afirman que “el héroe no es necesario a la historia y que como sistema de motivos se puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos más característicos”¹². Propp, concibe el cuento como una suma de siete personajes, según una clasificación ya clásica:

1. Héroe
2. Agresor

¹² TOMACHEVSKI, Boris. “Poética” en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI, 1980. p. 296.

3. Donante (proveedor).
4. Auxiliar.
5. Princesa y su padre.
6. Mandatario.
7. Falso héroe.

Bremond, por otro lado en el campo de los agentes o actores del relato, rechaza la clasificación de Propp porque, sostiene que las acciones cambian de función según sea la perspectiva del agente, clasificando cada acto a los demás personajes en aliados o en obstáculos. Todo lo que intervenga a favor se convierte en aliado, siendo tres los tipos más característicos:

Socio -solidario (al intercambiar servicios simultáneos)

Acreedor (al ayudar esperando una compensación futura)

Deudor (al proporcionar ayuda como reconocimiento de un servicio anterior)

Mientras todo lo que intervenga en contra se manifestará como un obstáculo, y posible su eliminación por medios pacíficos de negociación (utilización de la seducción o la intimidación) o por medios hostiles (empleo, esencialmente, de la agresión).

Greimas dio mayor precisión a estos modelos actanciales que sirven para un número mayor de universos semánticos puestos de manifiesto en toda clase de relatos. El término actante es tomado de la lingüística estructural¹³

Greimas, distingue entre actor (palabra que designa al personaje oficial, aquel de cuya identidad es afirmada explícitamente y manifestada por su nombre, su situación social y familiar, ciertas particularidades físicas, etc.) y actante (término que designa la clase, categorías o grupo de actores). A los actores se les reconoce por el nombre específico con el que aparecen en el texto (Caperucita, D. Quijote, Sancho, etc.). A los actantes se les reconoce por su funcionalidad dentro del relato (destinatarios, remitentes, sujetos, objetos, etc.).

Greimas distingue tres categorías de actantes: una, primera, que corresponde al sujeto y al objeto que se dan en todo discurso normal; otra, segunda, constituida por el remitente y el destinatario; y otra, final, constituida por los circunstantes (que indican las circunstancias bajo las que se desarrolla el proceso del relato) y que corresponde al donante auxiliar y al agresor de Propp.

En una estructura paradigmática pueden resultar los siguientes tipos de actantes:

¹³ TESNIÉRE, Lucien definió el actante como los seres y las cosas que toman parte en el proceso. Cfr. Elementos de sintaxis estructural, Paris: Klincksieck, 1959, 2° edición, p 102.

Sujeto-héroe (S)	vs	Objeto-valor (O)
Remitente o Fuente (R)	vs	Destinatario (D)
Auxiliar (A)	vs	Opositor –Traidor (T)

Entre estas tres categorías actanciales se pueden establecer tres *predicados de base*:

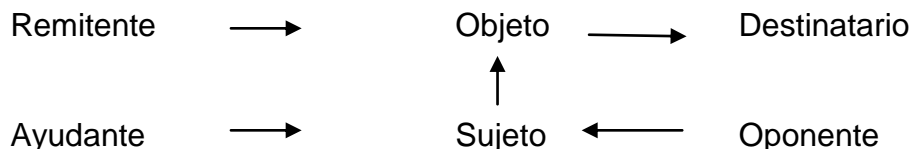
- En la primera los *actantes (sujeto–objeto)*, están vinculados por una relación de *deseo* (querer).
- En la segunda (*remitente-destinatario*) la relación corresponde a la modalidad del *saber*, cuya realización más característica es la *comunicación* (la confidencia).
- En la tercera (*auxiliar–oponente*) la relación es la de *poder (participación)* o prueba.

Pero estas relaciones entre los *actantes* no hay porqué reducirlas a estas tres únicas situaciones, sino que por medio de las reglas de derivación y de acción pueden multiplicarse. Así, entre las reglas de derivación es posible destacar la de oposición, todo predicado puede tener un opuesto (amor –odio, confidencia–revelar un secreto, ayuda–impedimento); y la del pasivo. Todo sujeto puede pasar de activo a pasivo.

Respecto a las reglas de acción es factible afirmar que a través de los agentes y de los predicados se puede llegar al establecimiento de nuevas relaciones entre los primeros para dar un tono más dinámico a la narración. Además establecer que estas tres categorías actanciales están circulares entre sí por una doble relación sintagmática, según se puede ver gráficamente en el siguiente esquema:



O el modelo mítico actancial que se podría ordenar en los siguientes términos, en torno al objeto:



Como los actantes realizan la misma función dentro del género al que pertenecen, A. J. Greimas, para ejemplificar su teoría, ofrece los siguientes botones de muestra:

a. Los actantes para el filósofo clásico son:

Sujeto..... filosofía
Objeto..... Mundo
Remitente.....Dios
Destinatario.....Humanidad
Oponente.....Materia
Ayudante.....Espíritu

b. Los actantes en la ideología marxista quedarían constituidos de la siguiente forma:

Sujeto..... Hombre
Objeto.....Sociedad sin clase
Remitente..... Historia
Destinatario..... Humanidad
Oponente..... Clase burguesa
Ayudante.....Clase obrera¹⁴

Como ya lo sabemos, todo relato presenta una organización puesta de manifiesto a través de una serie de estructuradas segmentaciones, articuladas las unas sobre las otras, que constituyen ese todo que el discurso narrativo comporta y para discernir las partes que componen ese todo son los acontecimientos, las acciones que aparecen en el mismo y que se encuentran situadas en unas coordenadas espacio-temporales.

Analicémoslo en Caperucita azul, para ello será necesario establecer un orden de actuación:

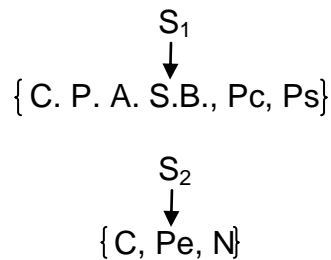
1º Cuantificación de todos los actores que intervienen en el texto: tengamos en cuenta que actores son tanto los seres animados como los que no lo son.

C = Caperucita.
PM = Los padres.
A = La abuela.

¹⁴ Para consultar más ampliamente la teoría de A. J. Greimas sobre las categorías actanciales remito a sus obras: Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1976, páginas 263-293. En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid: Fragua, 1973, páginas 291-315 y La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Barcelona: Paidós, 1983.

S.B. = Perro, San Bernardo.
 Ps = Psiquiatra.
 Pe = Periodista
 N = Negro.
 Pc = Personas cultas del pueblo¹⁵.

2° Indicación de los actantes que intervienen en cada una de las secuencias, en la secuencia uno y en la secuencia dos:



3° Establecimiento de los actantes. Los actores, es decir, los personajes, se definen por su contacto con las unidades de nivel superior y con las unidades del nivel inferior, es decir, los actores se integran, por sus acciones, en una categoría global superior que, Greimas da el nombre de actantes, y están compuestos de una serie de connotaciones.

El actante es una clase de personaje, de actor, definido por una serie de características permanentes funcionales distribuidas a lo largo del relato regularmente.

El término, basado en las teorías gramaticales de Tesnière, Propp y Greimas, sobre todo. En un ejemplo concreto veamos la noción de actante, en la frase: “Evaristo y Pedro dan un libro a Esperanza”, hay cuatro actores (Evaristo, Pedro, libro, Esperanza) y tres actantes: un donador o remitente (Evaristo y Pedro), un objeto (libro) y un destinatario (Esperanza). Los dos actores (Evaristo y Pedro) se convierten en un solo actante (donador o remitente).

Caperucita es el actante héroe de nuestro relato, pero a la vez realiza otros papeles actanciales: es sujeto de rebelión, objeto de represión, oponente al sistema familiar, destinatario de la ayuda que le proporciona el psiquiatra, y

¹⁵ Representamos por la letra inicial (o letras iniciales, por si existe posibilidad de confusión) a cada uno de los actores del relato para, luego, hacer la representación grafica de los conjuntos en los que se hallan insertos.

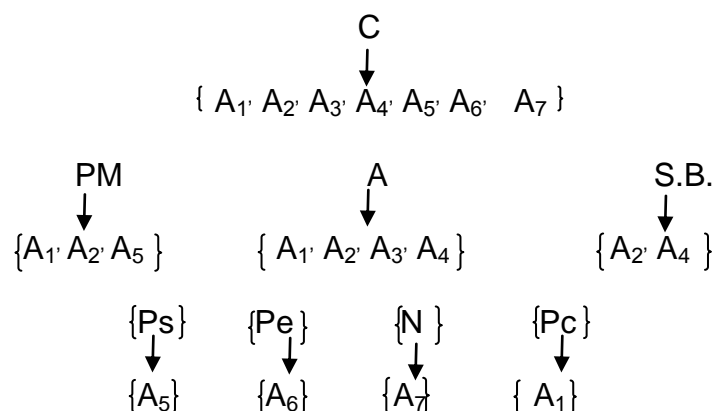
ayudante, finalmente, a la extensión de un sistema de civilización concreta. Los padres son sujeto de dominación, oponentes de Caperucita, y, desde su punto de vista, ayuda de la niña. La abuela es destinatario de la maldad de Caperucita y objeto de enfrentamiento entre padres e hija. El perro S. Bernardo es ayuda de la abuela, oponente del objetivo pretendido por la protagonista y objeto que utilizan los padres para integrar en el sistema a la niña.

El negro es oponente de Caperucita; el periodista es objeto utilizado por una civilización determinada; y las personas cultas del pueblo son –se supone por su modo de pensar respecto al caso Caperucita – oponentes de la misma.

4° Cuantificación de los acontecimientos en que intervienen los actores-actantes: Estas podrían ser las acciones más significativas o funciones en los términos antes descritos:

- A₁= Enfrentamiento de Caperucita con sus padres.
- A₂= Tarea diaria de la niña: llevar comida a la abuela.
- A₃= Intento de asesinato.
- A₄= Acción del perro.
- A₅= Adaptación, tras el internamiento en el centro de reeducación, al sistema.
- A₆= Viaje a África.
- A₇= Asesinato de Caperucita.

5° Determinar los acontecimientos en los que participan cada uno de los actores personajes:



6° Finalmente se podrán valorar los *predicados base* que determinan la función actancial, según establecíamos anteriormente. Cada uno de los *actantes* está relacionado con los demás por los predicados de base: saber, querer o poder.

En el caso de, Caperucita, ella quiere eliminar a la abuela, para lo cual sabe que chocará con la recriminación de la sociedad; los padres quieren ayudar a la abuela y pueden llegar a integrar en el sistema a su hija rebelde; la abuela quiere recibir a diario su comida; el perro San Bernardo quiere y puede prestar ayuda a la abuela; el psiquiatra puede reintegrar a Caperucita a la norma instituida.

En síntesis, el análisis semiótico actancial tratara de examinar minuciosamente tanto las acciones como los *actores-actantes* que las ejecutan. Cada *actor* (personaje) será definido por su relación con las funciones virtuales o explícitas en las que interviene, por su modo de integración en las clases de personajes-tipos o *actantes*, por su modo de relación con otros *actantes*, por sus valores o *predicados de base*, así como por su distribución en el desarrollo del discurso narrativo.



3. EL DISCURSO

3.1. EL PLANO DE LA NARRACIÓN

El cuento es una estructura con un plano del contenido llamado historia y un plano de la expresión llamado discurso, planos íntimamente relacionados y sólo separables por razones metodológicas o de exposición. Ya habiendo revisado el plano de la historia, pasamos ahora al segundo de los planos propuestos. El plano del discurso, el cual es un conjunto de enunciados narrativos y el acto de la enunciación de los mismos, los enunciados son el componente básico de la forma de la expresión, y pueden ser de dos clases proceso e inacción dependiendo de si el predicado narrativo profundo está en el modo de la existencia (ES) o de la acción (HACE), Al primero es decir a los enunciados lo llamaremos plano del relato y al segundo al acto de la enunciación lo llamaremos plano de la narración.

El enunciado se puede presentar directamente al público o puede estar mediatizado por el narrador, la primera, presentación, supone que el público lo ha oído por casualidad y la segunda presentación, la narración mediatizada, supone una comunicación más o menos expresa del narrador al público. Distinción que para mayor claridad llamaremos mimesis (mostrar) y diégesis (contar).

En el caso de diégesis, es decir en la medida en que se cuenta algo, debe haber alguien que lo cuenta, una voz narrativa, una fuente trasmisora, voz de la cual tenemos muchas posibilidades que van de los narradores que apenas y se oyen a aquellos que son muy audibles.

La presencia del narrador se deriva de la sensación que dan al público de que hay una comunicación demostrable. Si el público, o mejor el lector siente que le están contando algo, supone que hay alguien que lo cuenta. La alternativa sería ser testigos directos de la acción, de mimesis, dando una ilusión, pero el grado de analogía posible varía, la cuestión principal es cómo se consigue la ilusión, qué convención hace que un lector acepte la idea de que es como si estuviera personalmente en la acción, aunque llegue a ella pasando hojas y leyendo palabras.

A través de la evidencia interna de una obra literaria se conocen unos elementos que resulta de gran importancia saber distinguir para no confundir, *el autor* y el *narrador*, y de estos se derivan otros elementos como son, *el autor implicado o implícito* reconstruido por el lector a partir de la narración. Ese *autor implícito* no es el narrador, sino el principio que inventó al *narrador*, y a todo lo demás en la narración, es quien creó la historia de esta manera especial, quien hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes y los planteo en estas palabras. Siempre hay

un autor implícito, a diferencia del *narrador* el *autor implícito* no suele contarnos nada, ya que no suele tener voz, ni medios de comunicación directos por tanto instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces y por todos los medios que ha escogido para trasmitirnos la historia. Por ejemplo podemos encontrar una obra escrita por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos. Sin embargo, en contadas ocasiones puede hablar o dejar sentir la presencia de su voz, sobretodo cuando se presentan en los textos narrativos paratextos como prólogos o epílogos principalmente.

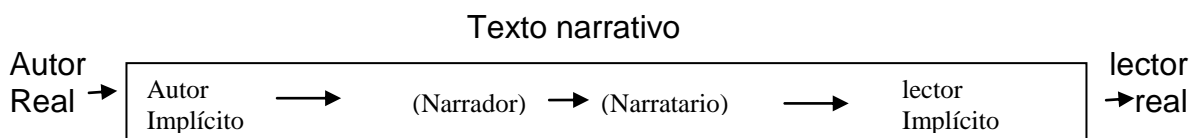
Podemos encontrar un narrador que sus valores divergen notablemente de los del autor implícito; a este se le conoce como narrador no fidedigno, es aquel que prácticamente se la pasa contradiciéndose con el autor implícito. Haciendo que el resto de la narración, y en sí la obra entre en conflicto con la presentación del narrador y constantemente hace sospechar de su sinceridad o competencia para contar la versión verdadera.

El componente del autor implícito es el *lector implícito* o también conocido como *lector ideal*, es decir el público que es presupuesto por la misma narración. Al igual que el *autor implícito*, el *lector implícito* siempre está presente. Puede materializarse como personaje en el mundo de la obra o puede que no haya en absoluto una referencia explícita a él, aunque se sienta su presencia.

Otro elemento importante en la narración es *El narratario* quien puede ser uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito. El narratario suele aparecer en narraciones cuya textura moral es especialmente compleja, en las que lo bueno no se distingue fácilmente de lo malo. En casos en que las obras no tengan narratarios explícitos, la postura del lector implícito sólo puede inferirse en base a términos morales y culturales ordinarios.

La situación del narratario es paralela a la del narrador, abarca desde un individuo completamente bien caracterizado a un nadie. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta, pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen.

Diagrama de la situación de toda comunicación narrativa¹⁶:



¹⁶ CHATMAN, Seymour. Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus Humanidades.1990. p 162.

En el diagrama se indica que el autor implícito y el lector implícito son immanentes a la narración, el narrador y el narratario son sino imprescindibles muy importantes a la hora de contar la historia y el lector real se acostumbra a que esté sujeto de la enunciación, que sea el que le cuente lo que pasa, el autor real y el lector real están fuera de la transacción narrativa en si misma, aunque le son por supuesto indispensables en un sentido práctico esencial.

3.1.1. Tipos de Narradores y Narratarios. El texto narrativo puede presentar varias modalidades básicas de narrador y narratario:

Según la participación en la historia:

Narrador homodiegético: cuando participa directamente en lo narrado. Dentro de esta categoría nos referimos al narrador como alguien que la ha vivido desde fuera, pero que es parte del mundo del relato. *Homo* significa mismo y *diégesis* historia.

Narrador heterodiegético: simplemente cuenta lo ocurrido, se trata de aquellos narradores que cuentan la historia desde fuera del mundo del relato, generalmente en tercera persona. El caso más común es el del llamado "narrador omnisciente". "Hetero" significa otro, "diégesis" historia.

Según el plano narrativo: Según la ubicación en cada plano posible de la narración, el narrador puede ser:

Narrador extradiegético: Cuando el narrador cuenta la historia de este plano.

Narrador intradiegético: Relato producido por un narrador ubicado en este plano, generalmente es diferente al narrador extradiegético pero, en ciertos casos, puede coincidir.

Narrador hipodiegético: se ubica en el plano más interior o incluido del relato.

Según la confiabilidad:

Nos encontramos con narradores plenamente confiables o no confiables y frente a los cuales el lector deberá cooperar de manera más cuidadosa.

Según la visibilidad:

Tenemos narradores visibles o comentaristas o poco visibles o neutros, aunque, claro, no del todo.

Manifestaciones vocales del narrador

El polo negativo de la presencia del narrador está representado por narraciones que pretenden ser transcripciones directas de la conducta del personaje, mientras que en el polo positivo, el narrador habla con su propia voz, usando el pronombre “yo” o algo parecido, hace interpretaciones, observaciones ya sean morales o generales, etc.

La narrativa no o mínimamente mediatizada no registra nada fuera del habla o pensamientos verbalizados de los personajes. Pruebas mínimas de una presencia narrativa o señales tales como “pensó” o “dijo” que pueden ser omitidas y aún si se emplean las señales, éstas son puramente convencionales.

Es importante identificar las características que señalan el grado de audibilidad de los narradores, y entre más características de identidad tenga, mayor es la sensación de presencia de un narrador. La historia no narrada o mínimamente narrada es simplemente aquella en la que no se dan o se dan muy pocas de esas características pero aun así, se puede hacer una distinción entre los narradores no representados y los representados.

El narrador no representado puede manipular las estructuras de las oraciones, poniendo en primer o último término elementos narrativos de varios niveles de importancia. Muy relacionada con la no representación, y a menudo confundida con ella, es la limitación que impone el autor implícito en el conocimiento del narrador.

El narrador representado, presenta una gama de características que van de los indicadores de menor intrusión a los de mayor, de las descripciones establecidas y los informes de lo que los personajes no dijeron o pensaron a los distintos tipos de comentario, interpretación, juicio, generalización, etc.

La narración oculta o elidida está a medio camino entre la no narración y la narración obviamente audible. En la narración oculta oímos una voz hablando de sucesos, personajes y escenario, pero su propietario permanece oculto en las sombras discursivas. A diferencia de la historia no narrada, la narración oculta puede expresar el habla o pensamientos de un personaje en forma indirecta. Tal expresión implica un mecanismo interpretativo o mediador cualitativamente diferente del simple taquígrafo adivinador de los pensamientos de las narraciones no narradas. Un intérprete debe estar convirtiendo los pensamientos de los personajes en expresión indirecta y no podemos saber si sus propias ideas no se esconden detrás de las palabras por ejemplo: “Juan dijo que vendría” puede transmitir más que “Juan dijo: Vendré”, pues no hay ninguna garantía de que Juan usara esas palabras exactas haciendo intuir que a hay un narrador misterioso rondando.

El campo de la narración oculta es desconcertante y es fácil desorientarse, por ejemplo los narradores pueden incluir a la mayoría de los personajes principales provocando confundir al narrador no representado con la voz mental de los personajes.

La lengua es un instrumento que tiene muchísimos usos y los autores pueden desplegar una amplia gama de subrayados y encubrimientos verbales, promociones y engaños, el narrador no representado por ejemplo tiene que tener cuidado con lo que dice para no descubrirse y mantener su presencia no representada, debe evitar afirmaciones directas que muestren su mano.

Las complejas relaciones entre los actos de habla de los personajes y de los narradores requieren un entendimiento de las formas de comunicar el habla (voz externa) o el pensamiento (voz interna). Hay una distinción elemental entre citas y relato, o en términos más tradicionales, entre formas directas e indirectas, una distinción que ha sido algo común durante siglos. Por ejemplo la diferencia entre: “Tengo que irme”, dijo ella” y “Ella dijo que tenía que irse”

Es evidente que también se aplica al pensamiento: “Tengo que irme”, pensó ella y “Ella pensó que tenía que irse”. Las diferencias superficiales entre las dos formas están muy bien definidas. En ambos casos hay dos frases, una opcional y otra obligatoria. Para mayor claridad llamemos a la frase de introducción u opcional la señal (“Ella dijo”) y a la segunda la “referencia”. La frase señal indica que es la frase de referencia la que contiene la que se informa o cita (“tengo que irme” o “Tenía que irse”). En el estilo indirecto el tiempo de la frase de referencia es generalmente el tiempo anterior al de su equivalente directo y el pronombre cambia de la primera a la tercera persona.

Algunas frases sólo pueden aparecer en la forma directa. Por ejemplo: “Roberto dijo de buenas a primeras: ¡como me ha gustado!” y no puede transformarse en “Roberto dijo de buenas a primeras cómo le había gustado” y conservar todavía su significado original. En la primera frase “cómo” significa mucho, mientras que en la segunda significa “de qué manera”. Del mismo modo: “Carlos susurró ¡Ahí!” No puede ocurrir en forma indirecta “Carlos susurró que ahí”.

Quizás la restricción más interesante desde el punto de vista narrativo es que sólo las formas directas pueden citar las palabras exactas del hablante, las formas indirectas no ofrecen esas garantías. Por lo tanto sólo se puede cuestionar el lenguaje de las frases que informan de manera indirecta; por ejemplo podemos decir: “Eduardo exclamó que había hecho algo horrible con su padre, pero no repetiré lo que realmente dijo”, pero no Eduardo exclamo: “he hecho algo horrible con mi padre”, pero no repetiré lo que realmente dijo.

La forma indirecta en las narraciones implica un poco más de intervención del narrador porque no podemos estar seguros de que las palabras de la frase que

informa son precisamente la que dijo el hablante citado. Evidentemente, pueden serlo, como cuando difieren radicalmente en la dicción o sintaxis del estilo establecido como “bienhablado” del narrador que no habla en el dialecto de la clase baja. Hay varios otros tipos de efectos expresivos que sugieren que el habla o pensamiento del personaje están siendo citados directamente, por ejemplo partes de la oración pueden cambiarse de sitio y elementos ser elididos para así darles mayor prominencia, como en expresiones concretas “Juan exclamo que cómo María podría portarse tan mal le resultaba incomprensible”, se puede introducir interjecciones: “Ricardo objetó que ¡por Dios!, que a él no le gustaba” o dudas “Objetó que a él, que Dios le proteja, a él no le podían hacer responsable”; o un énfasis especial “Objetó que a él no le podían hacer responsable”.

Por otra parte, puede haber pruebas de que las palabras no están citadas exactamente, como en el ejemplo de Eduardo citado más arriba tenemos la sensación de que el “yo” ha parafraseado las palabras originales de Eduardo. El “yo” puede igualmente resumir, personificar, interpretar, o si no, alterar las palabras exactas del hablante citado. Y, por supuesto, el “yo” el informador, que debe ser el sujeto narrador de esas oraciones, puede no referirse a si mismo, de manera que el pronombre “yo” en realidad no tiene por qué aparecer.

Hay otra distinción que se cruza con la que hay entre el habla y el pensamiento directo e indirecto, es decir, la que se da entre el estilo puro y libre:

	Puro	Libre
Directo		
Habla	“Tengo que irme”, dijo ella	Tengo que irme
Pensamiento	“Tengo que irme”, pensó ella	Tengo que irme
Indirecto		
Habla	Dijo que tenía que irse	Tenía que irse
Pensamiento	Pensó que tenía que irse	Tenía que irse

El habla y pensamiento libres se expresan idénticamente y por tanto de forma ambigua, a no ser que el contexto lo aclare. Las formas directas libres, caracterizan el monólogo interior. Las formas indirectas libres no, porque los pronombres de tercera persona y el tiempo anterior hacen que se presuponga un narrador. Por supuesto, pueden ocurrir al mismo tiempo que las formas directas libres. Estas aparecen junto a formas indirectas puras.

El significado de la forma indirecta libre no es tan solo lo que queda de la forma indirecta pura menos la señal, sino que tiene un mayor grado de autonomía y aunque puede persistir la ambigüedad, la ausencia de la señal hace que suene

más como si el personaje estuviera hablando o pensando que como el relato de un narrador, por ejemplo en una oración como: “Ella creía que Juan, ¡que Dios le bendiga!, mantendría a la familia” puede significar que el personaje o el narrador, o ambos deseaban que Dios bendijera a Juan. Mientras que en contexto, su equivalente indirecto libre “Juan, que Dios le bendiga, mantendría a la familia” parece que se refiere al deseo en exclusiva del personaje. Y lo mismo pasa con muchas características expresivas, exclamaciones, preguntas, voces expletivas, imperativos, repeticiones y énfasis similares, interrupciones, la palabras “sí” y “no” coloquialismos, y otras formas de dicción “no narrativa” (por ejemplo nombres de animales domésticos, jerga técnica, elementos de lenguas extranjeras, etc.). Un narrador no podría realmente permanecer no representado si utilizase tales formas.

Tomemos las exclamaciones, por ejemplo. A un narrador no representado le resulta difícil usarlas por que expresan sentimientos, desaprobación, entusiasmo, u otros; una expresión así llamaría excesivamente la atención sobre esos sentimientos y empezariamos a pensar en ellos y especialmente si percibimos que hay algo escondido sobre él. Las exclamaciones no van bien con el papel de narrador elidido o transparente, la lógica de la narración oculta sólo permite exclamar al personaje. Ej.

Los dedos temblorosos y calientes de Gabriel daban golpecitos en el frio cristal de la ventana. ¡Que fresco debe hacer fuera! ¡Que agradable sería ir a pasear solo, primero junto al rio y luego por el parque! La nieve habrá cubierto las ramas de los arboles y formado una brillante corona sobre el monumento de Wellington. ¡Cuánto más agradable no sería estar ahí que a la mesa cenando!

(Tomado de J. Joyce, El muerto)

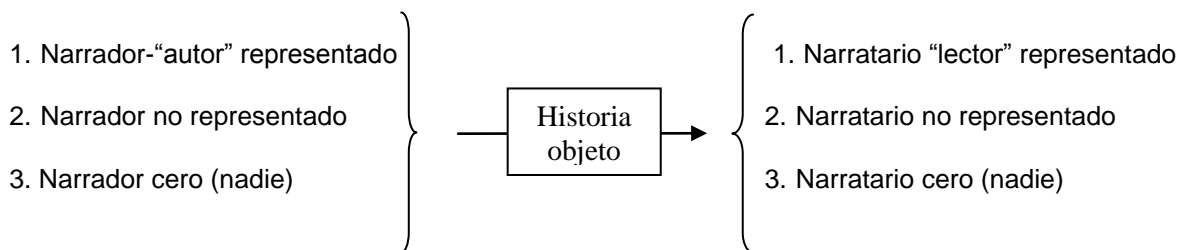
Permite suponer que las exclamaciones son solamente de Gabriel, siendo una cita directa del habla de su mente. No encontramos razón para pensar que el que exclama es el narrador. Estilísticamente, la frase de referencia puede ser idéntica o bien estar claramente diferenciada de las palabras del personaje de hecho, estar tan distanciada que parezca que se trata tan solo de la paráfrasis del narrador.

En cuanto al narratario, el narrador puede aparentemente dirigirse el relato a si mismo, puede dirigirla a un receptor o receptores representados como personajes, el receptor-personaje puede ser un oyente o un lector; el mismo puede tener un papel importante en los sucesos que le son narrados o por el contrario, no tener nada que ver; puede ser influenciado por lo que lee o escucha, pero igualmente puede no serlo. A veces el narrador puede tener a un receptor en mente, luego a otro y así muchos. A veces, su narración puede estar destinada a un receptor y caer en manos de otro.

Muchas veces, el narrador dirige su relato a un receptor que no está representado como personaje, un potencial receptor real. Se puede referir a este receptor directamente o no. Puede ser un oyente (narrativa oral) o un lector (narrativa escrita); y así sucesivamente, este personaje del que tenemos tantas opciones es el narratario.

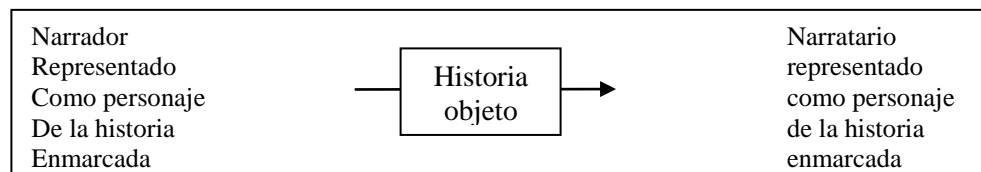
Como en el caso del narrador también podemos distinguir entre narratario representado y no representado, contrastando aquellas narraciones que no contiene ninguna referencia a un narratario con aquellas que por el contrario, lo definen como un individuo específico. También podemos reconocer entre los narratarios intradieгéticos y extradieгéticos, es decir, entre aquellos que están en una historia enmarcada y los que son exteriores a las historias. Distinciones que se pueden ilustrar así:

Transmisión simple



Frente a

Transmisión enmarcada



En general, un tipo determinado de narrador tiende a evocar un tipo paralelo de narratario: los narradores representados hacen referencia a narratarios representados, etc. Pero éste no es siempre el caso: un narrador en primera

persona puede estar dirigiéndose a un narratario cero, es decir, a nadie. La mención explícita de los narratarios es comparable con la de los narradores. Se puede hacer referencia al narratario simplemente con el pronombre de segunda persona, lo mismo que el narrador se refiere a si mismo con el de primera, o se le puede aplicar algún epíteto familiar: “su autor” evoca fácilmente al correspondiente “mi querido lector”.

La referencia al narratario por implicación es un asunto más delicado. Cualquier parte del texto narrativo que no sea estrictamente diálogo o una simple relación de acciones, y especialmente aquellas que parecen estar explicando algo, realiza esta función. De la misma manera que los fragmentos explicativos presuponen a alguien que explica, también presuponen al que se le está explicando.

A veces el contexto indica un vacío en el diálogo, un hueco en la continuidad durante el cual el narratario debe haber hecho una observación al narrador. Los autores menos seguros indican tales elipsis con puntos suspensivos; los más sofisticados no.

El narratario, como el narrador, puede cambiar en el curso de la narración, bien desarrollándose como individuo o siendo reemplazado por otro. Puede incluso suceder que el narrador se despiste de su narratario y tenga dificultad en decidir en momento determinado quién es exactamente, o casos en los que narrador y narratario se identifican, o intercambian funciones.

En cuanto a las funciones intradiegéticas y extradiegéticas, las primeras dentro de una historia enmarcada, hacen el papel de público para el narrador, un público con el que se pueden practicar los distintos artificios de la retórica narrativa. Teniendo en cuenta que la retórica en la ficción tiene que ver con la verosimilitud y no la verdad discutible, el narratario puede mostrar con su conformidad que los esfuerzos del narrador para convencerle, para conseguir que acepte su versión, realmente tienen éxito.

En los casos más sencillos, cuando no hay razón para dudar, la aprobación del narratario es una garantía suficiente de que el narrador es fidedigno. Si, por otra parte, sospechamos que el narratario es muy crédulo, nuestra decisión es más difícil.

En cuanto a la relación narrador-narratario podemos decir que se plantean problemas de distancia debido a que el narrador media entre el narratario y el mundo de la obra, en particular, sus personajes. Si proponemos dos niveles básicos de distancia entre estas tres entidades, cercanos y alejados, podemos reconocer dos tipos distintos de relaciones.

El narrador y el narratario pueden estar cercanos el uno del otro, pero alejados del personaje (por ejemplo en el caso de la ironía); el narrador puede estar alejado y

ha puesto al narratario y al personaje en estrecho contacto; el narrador y el personaje están cercanos y alejados del narratario (como sucede en la narración en primera persona no fidedigna o ingenua); los tres están cercanos (predomina un sentimiento general de simpatía) los tres están alejados (un narrador distante habla de personajes distantes).

Así como el narrador puede ser no fidedigno, lo mismo pasa con el narratario, esto funciona sólo si el lector implícito no está de acuerdo con la opinión del presunto narratario. El lector implícito al que se refiere el autor implícito (que se opone al narratario al que se refiere el narrador) es precisamente alguien que tiene una actitud más distinta.

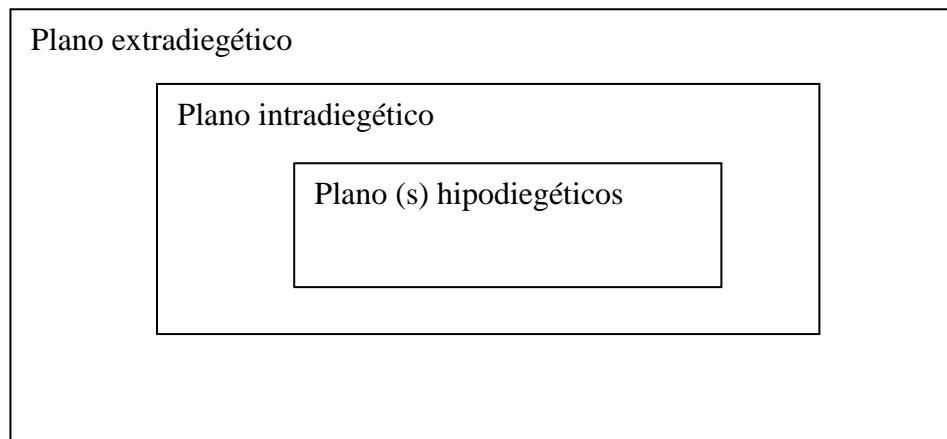
Estos casos destacan la mediación del narratario gracias a su distancia del lector implícito. Pero la mediación también funciona en situaciones fidedignas, interpretaciones o juicios directos hechos por un narrador, pueden ser reforzados por la aprobación (incluso si es tácita) del narratario. Obviamente, el hecho de que un narratario que además hable no cuestione o se oponga al enunciado del narrador respalda su credibilidad.

Si el narratario dijera “Si, comprendo” sus argumentos aún se reforzarían más. El lector implícito que duda de tanta solidaridad debe probar que al narratario se le engaña fácilmente o que está aliado con el narrador, si no tiene pruebas de ello, tiene que darle su aprobación. Esta comunicación directa de valores y opiniones entre narrador y narratario es la manera más económica y clara de comunicar al lector implícito las actitudes que el texto requiere. Muchos textos modernistas que consideran la ambigüedad un bien estético evitan por ello este contacto directo.

Otra función que el narratario puede realizar es la de definir con más claridad al narrador. Por ejemplo un narrador a través de su interacción con el narratario, puede parecer muy seguro de si mismo, pero justificadamente, porque es infinitamente superior a su narratario, tanto en conocimiento como en sensatez.

3.1.2. Planos Narrativos. Puede ocurrir, y es frecuente que así sea, que se cuenten en el texto narrativo, novela o cuento, más de una historia. En ese caso, la primera historia corresponderá a un plano extradiegético y suele tener unas características metatextuales. Dentro de esa primera historia se puede contar otra y se ubicará en un plano intradiegético y dentro de ésta otro u otros llamados planos hipodiegéticos.

Texto narrativo



3.1.3. Tipos de Discursos. Se pueden distinguir como en la comunicación cotidiana tres tipos de discurso:

1) Discurso directo:

Ella se decía, “No, no, ahora no puedo, pero mañana iré”.

2) Discurso indirecto simple:

Ella se decía que no entonces, pero que al día siguiente iría”.

3) Discurso indirecto libre:

Ella casi se desmayó cuando él empezaba a hablarle. No, no, ella no podría ahora, pero mañana iría.

La versión discurso indirecto se puede derivar a la versión discursos directo aplicando una serie de transformaciones informales:

1. Se suprime las camillas y se inserta opcionalmente la conjunción *que* antes de las declaraciones referidas.

2. Se hace una conversión de pronombres personales y posesivos de la primera o segunda persona a la tercera.

3. Se hace una conversión de tiempos verbales: el tiempo presente de un discurso directo normalmente se convierte en el tiempo pasado en discurso indirecto; pasado y presente perfecto se convierten en pasado perfecto; el pasado perfecto permanece como es, sin que exista ningún medio para registrar otra conversión. Los auxiliares modales, careciendo de equivalencias en pasado, conservan las formas de presente en el discurso indirecto. El presente opcionalmente puede ser conservado después de verbos introductorios en pasado en casos de atemporalidad, estados de validez universal o proverbios.

4. Conversión de elementos demostrativos (este/estos – ese/esos), adverbios temporales y espaciales (ahora –entonces, hoy –aquel día, mañana –el próximo día, aquí – allí, etc.). Evidentemente esta “transformación” no es imperativa, como lo son normalmente el cambio de persona y el cambio de tiempos.

5. Transformación de preguntas directas: las preguntas están referidas indirectamente en la forma de oraciones subordinadas, con la invención del auxiliar + sujeto de las preguntas directas:

6. Transformación de imperativos directos: un imperativo discurso directo puede ser expresado indirectamente con el verbo principal modalizado, ej. :
A menudo tomaba un baño frío y se decía (que) debía atender al negocio y no preocuparse por aquellas cosas, o dejar que una chica se metiera bajo su piel de esa manera.

7. Una serie de rasgos que pueden aparecer libremente en discursos directos parecen estar excluidos en los discursos indirectos: vocativos, interjecciones, léxico dialectal, etc. Sin embargo, hay poca seguridad sobre lo que es y lo que no es admisible en el discurso indirecto.

De la misma manera el discurso indirecto libre puede ser descrito en términos de un grupo de transformaciones aplicadas a la versión discurso indirecto:

1. Supresión del verbo introductorio de decir o pensar + la conjunción *que* en el caso de preguntas y exclamaciones. El verbo de decir puede, sin embargo, aparecer como una (oración de comentario) en medio o al final, ej. Él estaba deseando ir a Cali con los dos, dijo; sería nuevamente como en los viejos tiempos, odiaba pensar como les iba separando la vida.

2. Retención del desplazamiento de persona y cambio de los tiempos característicos del discurso indirecto.
3. recuperación de los elementos deícticos del discurso directo, si estos han experimentado la conversión a formas temporales y espacialmente “distanciadas”.
4. Recuperación del orden del auxiliar + sujeto de preguntas directas.
5. Recuperación de rasgos discurso directo como interjecciones que eran (problemáticamente) excluidas en discurso indirecto.

Queda claro a partir de esta descripción del discurso indirecto libre, “un intermedio entre el discurso directo y el indirecto”, por que parece discurso indirecto en persona y tiempo, mientras parece discurso directo al no estar estrictamente subordinado a un verbo “mas alto” de dicción/pensamiento y en elementos deícticos, el orden de las preguntas, y la admisibilidad de varios rasgos discurso directo. Debería ser también obvio que gramaticalmente hay muy poco que distinga el discurso directo libre de las frases de narraciones sin argumento, de manera que resulta crucial la cuestión de cómo se determina su perceptibilidad.

Pero en el caso concreto del texto narrativo literario o artístico, el cuento, que es el género que nos interesa, puede abarcar una más amplia gama de fenómenos que intenta “llenar” otras posibilidades en una escala que iría desde lo “puramente” diegético a lo “puramente” mimético:

1. Resumen Diegético: es un discurso sumergido que implica sólo el mero informe de que ha sucedido un acto lingüístico, sin ninguna especificación de lo que se dijo o de cómo se dijo. El discurso referido de este tipo esta en el mismo nivel que el informe de cualquier acto no verbal. Ej.

Los encalados zaguanes vomitaban hacinamiento de chiquillos casi desnudos, sobre la sucia calzada Se comerciaba a gritos. Cada instante estallaba una gresca

(Tomado de E. Rodríguez Larreta, *la gloria de don Ramiro*)

2. Resumen menos diegético: resumen que hasta cierto punto representa, sin limitarse a dar noticia de él, un acto lingüístico que informa de los temas de la conversación:

Después, sanos sus hijos, los armo, habló con algunos parientes y los decidió a acompañarle, pagándole de su peculio, y una vez lista esta pequeña fuerza, fue a hablar con el prefecto de Morelos y le comunico su resolución de lanzarse a perseguir plateados.

(Tomado de I. M. Altamirano, *El zarco.*)

3. Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual: este tipo corresponde a la común caracterización del discurso indirecto como la paráfrasis del contenido de un acto lingüístico sin tener en cuenta el estilo o la forma de la supuesta manifestación “original”:

Cuando a las nueve de la mañana Daniel había dejado a su prima para dirigirse a la ciudad, había dado orden a Fermín que lo esperase en barrancas, designándole las casas en que lo encontraría en caso de que ocurriera alguna novedad.

(Tomado de J. Mármol, *Amalia*)

4. Discurso indirecto mimético en algún grado: este tipo de discurso indirecto crea la ilusión de “preservar” o “reproducir” aspectos del estilo de una manifestación, más allá de la mera información sobre sus contenidos:

Romualdo me dijo que muy bien, que la había ganado la apuesta. Me confesó que ya no estaba tan inquieto, por lo de su reloj, porque tenía dos clientes para la cabeza, dos cabros que le iban a dar no mil quinientos, claro, pero si mil... quién sabe para qué querían la cabeza del Gigante, él no iba a estar metiéndose en el gusto de los demás.

(Tomado de J. Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*)

5. Discurso indirecto libre: intermedio entre discurso indirecto y discurso directo, no sólo gramaticalmente sino también miméticamente. El discurso indirecto libre puede, de hecho, ser mimético en cualquier grado excepto la mimesis “pura”:

En torno suyo giraba una obscuridad absoluta, radical. ¿Tendría que acostumbrarse a ellas eternamente? Su angustia aumentó de concentración al saberse hundida en esa niebla espesa, impenetrable: ¿Estaría en el limbo? Se estremeció.

(Tomado de G. García Márquez, *Ojos de perro azul*)

6. Discurso directo: el tipo de relato más puramente mimético, aunque por su puesto con la reserva de que esta “pureza” es una ilusión novelística; todo diálogo novelístico está convencionalizado o estilizado en algún grado. La transcripción fidedigna sería intolerable en una novela, ya que en letras de imprenta la “carencia de fluidez normal” del habla ordinaria parece ignorancia.

Tuvo que esperar a que doña Inés terminara la faena de barrer la calle y viniera a picarle las costillas a su hijo con el mango de la escoba y le dijera: ¡Aquí tienes un cliente! ¡Levántate!

(Tomado de J. Rulfo, *Pedro Páramo*)

7. Discurso directo libre: Como una variante del discurso directo normal, también se puede querer proveer una categoría del discurso directo libre que no es nada más que un discurso directo desprovisto de sus convencionales señales

ortográficas; esta es la típica forma sintáctica del monologo interior de primera persona:

Estaba en un cuartito lindo, hola Cuéllar, paredes blancas y cortinas cremas, ¿ya sanaste, cumpita?, junto a un jardín con florecitas pasto y un árbol.

(Tomado de M. Vargas Llosa, *Los cachorros*)

Esta tipología, lejos de ser exhaustiva, es únicamente una conveniente distribución de las posibilidades lingüísticas. Podrían introducirse otras categorías para captar las formas mixtas o de transición. En realidad, la gran ventaja de esta estructura es su capacidad para abarcar categorías marginales de la representación del discurso que de otro modo deberían incluirse torpemente en los tipos sintácticos canónicos o ser simplemente excluidos. Esta tipología remedia así una limitación mayor de la tradicional tipología de tres términos (discurso directo, discurso indirecto, discurso indirecto libre).¹⁷

Técnicas de presentación de la conciencia

a. Psiconarración.

Se ha reconocido su existencia con dificultad, ya que se ha creído durante mucho tiempo que las psiques ficticiales llegan al lector directamente, sin la ayuda de un narrador, por lo que se ha declarado una especie poco común encontrar este caso donde los escritores usan descripciones irónicas o supra verbales que la Psiconarración realiza, siendo este un método para presentar el lenguaje mental.

Es decir en este caso, el narrador se adentra, de alguna manera, en la conciencia de otro y en su propio discurso narra lo que acontece en el interior de la mente ajena.

b. Monólogo citado

Se suponía que el monólogo interior no había existido antes de Ulises. Pero ¿Qué hacer con las citas de pensamiento directo? Insistiendo en que el termino de “monólogo interior” se debería reservar para la moderna y “fluida” variedad de citas de pensamiento, críticos han sugerido términos como “monologo tradicional” o “soliloquio silencioso”, para la citas de pensamiento. La tendencia ha sido distinguir entre ellas en términos tanto psicológicos como estilísticos: el monólogo interior es descrito como asociativo, ilógico o espontaneo: el soliloquio como retórico, racional o deliberado.

¹⁷ Ver al respecto el artículo de MCHALE Brian “Free indirect discourse: a survey of recent accounts”. Traducido al español por TURPIN, Enrique en Enric Solla (editor) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.p. 220-226.

Al monólogo interior se le atribuyen los ritmos staccato, las elipsis, una profusa imaginación; al soliloquio unos patrones del lenguaje más ordinariamente discursivos. Aunque incluso esta división tiene una cierta validez histórica, es imposible decidir, en base a tales matices, si un texto es, o no, un monólogo interior: algunas citas de mentes ficticias contienen a la vez esquemas lógicos y asociativos, de manera que su grado de “fluidez” puede variar de un momento a otro (y de intérprete a intérprete).

La distinción monólogo interior-soliloquio, además, hace que se pierda de vista el doble denominador común a todas las citas de pensamiento, sin reparar en su contenido o estilo: la referencia al yo que piensa en primera persona y al momento narrado (que también es el momento de la locución) en presente. Esta arquetípica estructura gramatical diferencia claramente la técnica más directa de las otras técnicas de representación de la conciencia en un contexto de tercera persona.

En cuanto al término “monólogo interior”: desde el momento en que de forma general la interioridad (silencio) de hablarse a sí mismo se ha aceptado en la narrativa moderna, “interior” es un modificador casi redundante y podría, por motivos estrictamente lógicos, ser reemplazado por “citado”. Pero el término “monólogo interior” está tan sólidamente atrincherado (y tiene una tan larga y variada historia dentro de la tradición moderna) que se perdería más que se ganaría descartándolo completamente. Por lo tanto, se usará el término combinado (monólogo interior citado), reservándose la posibilidad de omitir el segundo adjetivo a voluntad y el primero siempre que el contexto lo permita.

c. monólogo narrado.

La última técnica básica en el contexto de la tercera persona es la menos conocida. Incluso algunos críticos distinguen sólo “dos procedimientos principales para presentar la vida interna”: sólo entre el análisis narrativo y monólogo interior. Esta doble división deja un amplio espacio vacío para la técnica que probablemente permite el mayor número de pensamientos figurados en el cuento de los últimos cien años, pero que no tiene un nombre estandarizado. A veces se usan los términos como “discurso indirecto libre”, “monólogo interior indirecto”, “discurso referido”, etc. Previamente se ha etiquetado esta técnica como “monólogo narrado” un nombre que sugiere su posición a medias entre la narración y la cita, lingüísticamente es la más completa de las tres técnicas: como la psiconarración, mantiene la referencia a la tercera persona y al tiempo de la narración, pero como el monólogo citado, reproduce literalmente el lenguaje mental del propio protagonista.

Hasta aquí, se pueden identificar tres tipos de presentación de la conciencia en el contexto de la narración en tercera persona: 1. Psiconarración: el discurso del narrador sobre la conciencia de un personaje; 2. Monólogo citado: el discurso

mental de un personaje; 3. Monologo narrado: el discurso mental de un personaje bajo la capa del discurso del narrador.¹⁸

Habría un cuarto tipo posible que es la llamada técnica de la “corriente de la conciencia”, que como su nombre lo sugiere, se trataría de presentar el bullir de los contenidos psíquicos, aún antes de ser ordenados lingüísticamente en discursos coherentes o lógicos. Algo así como las llamadas “asociaciones libres” en el campo de la teoría psicoanalítica.

3.2. EL RELATO

3.2.1. Tiempo. En todo texto narrativo encontramos un tiempo de la lectura y un tiempo de la trama, es decir, un tiempo del discurso, el cual nos lleva a examinar el discurso; y un tiempo de la historia, que nos indica la duración de los sucesos de la narración. Genette distingue tres categorías de relaciones: las de orden, duración y frecuencia.¹⁹

Tratar por ejemplo de escribir en una página toda tu vida, es un ejercicio que permite ver y experimentar sobre las formas de contar distintos períodos de tiempo en el mismo espacio, y a la vez permite deducir que el tiempo de los sucesos NO es el mismo que el del relato, la forma en que algo se cuenta NO es idéntica en orden, duración o frecuencia a la forma en que eso sucedió.

El nivel de la historia es el conjunto de hechos narrados que siempre son cronológicos y sucesivos, es decir, acontecen uno a continuación del otro y relacionados, encadenados como causas y consecuencias. Lo interesante es que **ES IMPOSIBLE** narrar todo lo que sucede en el tiempo en que sucede. Por lo tanto, el nivel del discurso se encarga de las variaciones que la voz narradora introduce en su narración al contarla.

En esta convivencia entre tiempo de la historia (cronológico y lineal) y tiempo del relato (lleno de saltos, elipsis, vacíos, corridas entre otras) se pueden establecer tres tipos de relaciones, cada una con sus diferentes variantes.

Orden

¹⁸ COHN Dorrit, “Técnicas de la presentación de la conciencia” en *Transparent minds*. Princeton UP, 1978, Traducido al español por TURPIN, Enrique y publicado en *Teoría de la novela*. Op.cit.,p. 205-213.

¹⁹ GENETTE Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989 y CHATMAN Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.1990.

El discurso puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia tantas veces como quiera, siempre y cuando la secuencia de la historia siga siendo discernible.

En cuanto al orden Genette distingue:

La secuencia normal, en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden en la cual el encadenamiento de los acontecimientos del relato tiene perfecta coincidencia con el de la historia. Son por lo general relatos cronológicos donde por ejemplo se cuenta primero lo que sucedió primero, segundo lo que sucedió segundo y así hasta llegar al final.

Secuencias anacrónicas, que pueden ser de dos clases:

Retrospectiva o *analepsis*, en esta el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores, y la otra es la prospectiva o *prolepsis*, cuando el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios, estos mismos sucesos intermedios deben luego ser relatados más tarde, (porque si no, el salto constituiría simplemente una *elipsis*), o el relato comienza "por el final" por decir algo, un crimen ya fue cometido y hay que averiguar quién, cómo, por qué se cometió y luego se reconstruye qué sucedió antes, donde el lector sabe desde el inicio el final de la historia y todo el relato se dedica a narrar los hechos previos a ese final.

Muchos cuentos necesitan estructuralmente este recurso, donde esta armazón temporal define radicalmente el género, pero existen muchos relatos que adelantan simplemente con una frase lo que sucederá y luego cuentan lo que sucedió.

Cuando, se evoca un acontecimiento anterior al punto en el que se encuentra la narración. Pueden ser recuerdos rescatados del pasado por un personaje o que se introducen en la narración mediante marcas más o menos explícitas como: "*Dos días antes, Fulanito había descubierto que...*", "*Recordó cuando...*", "*Hacía tiempo, su madre le había dicho que...*". Es importante para este tipo de relación usar el pretérito pluscuamperfecto para indicar una acción "más pasada", anterior al tiempo pretérito básico que se está usando en la narración por ejemplo "*Juan salió de su casa a las 10 porque se había levantado a las 9*" entonces *salió* es pretérito perfecto simple, tiempo base de la narración, y *había levantado* es pretérito pluscuamperfecto para indicar anterioridad.

Pueden darse casos de sucesos retrospectivos parciales o divididos, cuando se usa más de un canal de información, así mientras uno se puede mantener en el presente el otro puede ser retrospectivo. Por ejemplo podemos por un lado oír una voz contemporánea y por otro lado una voz de un aquel "entonces", en el tiempo de la historia.

Otra distinción de Genette es entre la “distancia” y “amplitud” de una anacronía, entendiendo por la “distancia” el lapso de tiempo desde el AHORA hacia atrás o hacia adelante hasta el comienzo de la anacronía. Y la amplitud es la duración del suceso anacrónico en si mismo.

Los medios para unir la anacronía a la historia en curso, pueden ser externos, internos o mixtos. La anacronía externa es la que tiene su principio y su final antes del AHORA; la anacronía interna empieza después del AHORA; y la anacronía mixta empieza antes y termina después del AHORA. Las anacronías internas pueden ser subdivididas a su vez en aquellas que no interfieren en la historia interrumpida, las “heterodiegéticas” y aquellas que si interfieren, las “homodiegéticas”.

En el caso de estas últimas, se puede distinguir entre las completivas y las repetitivas.

Las anacronías completivas son las que rellenan lagunas, en el pasado o el futuro, no con sucesos intermedios, sino componentes de la misma situación que se esta desarrollando.

Las anacronías repetitivas, por otra parte, repiten lo que ya se ha dicho antes aunque con una actitud diferente hacia los sucesos originales.

La acronía es otra, la tercera posibilidad de Genette, la cual no permite ninguna relación cronológica (ni aun inversa) entre la historia y el discurso. Es decir el agrupamiento es hecho al azar, y surgen por ejemplo obras que nos confundan sobre el orden en que ocurren los sucesos.

Estas distinciones se basan en la suposición de que hay un único hilo de la historia que lleva el *centro de gravedad* temporal. Las anacronías y acronías pueden reconocerse al contrastarlas con este hilo central. Sin embargo, desde hace mucho tiempo las narraciones incluyen dos o más hilos de la historia, y a veces no es aconsejable hacer tal suposición porque cada hilo tiene su propio centro de gravedad, su propio AHORA. Por ejemplo podemos encontrar una narración con dos hilos de la historia, que de continuos saltos de una historia a otra, dejándolas pendientes en situaciones momentáneamente desesperadas por ejemplo sin que tenga prioridad temporal sobre las otras, donde cada una tenga su propio AHORA y su propio conjunto de relaciones temporales entre la historia y el discurso.

Puede que los diferentes hilos de la historia tengan la misma importancia, o que uno sea simplemente el trasfondo del otro, pero en ambos casos pueden darse dos disposiciones de sucesos posibles, bien que las dos secuencias de sucesos coincidan temporalmente, continuando cada hilo en el preciso segundo siguiente como si nunca hubiese sido interrumpido; o que los dos sean cotemporales y el

tiempo pase en el hilo B de la historia de la misma manera que en el hilo A, que esta narrado explícitamente, por lo que los sucesos intermedios no son relatados.

Duración

No se puede narrar en un minuto lo que sucedió en un minuto ni en un año lo que sucedió en 365 días hora por hora. Entonces, la velocidad del relato nace de la relación entre la duración de la historia y la cantidad de párrafos o páginas que se le destina para narrarla por ejemplo, en tres páginas se pueden contar veinte años o veinte minutos. La duración es la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí. Tenemos cinco posibilidades:

- 1) Resumen: cuando el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia.
- 2) Elipsis: es lo mismo que el 1), excepto que el tiempo del discurso es cero.
- 3) Escena: el tiempo del discurso y de la historia son iguales.
- 4) Alargamiento: cuando el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia.
- 5) Pausa descriptiva: lo mismo que el 4), excepto que el tiempo de la historia es cero.

Resumen:

El discurso es más breve que los sucesos que se relatan. El enunciado narrativo resume un conjunto de sucesos, informaciones dadas anteriormente, o aquello que sucedió entre la acción y alguna elipsis anterior, etc. Esta especie de rescate informativo genera en el lector una mayor atención sobre el suceso que primero fue eludido y es referido fuera del tiempo lineal, esto puede implicar algún tipo de verbos o adverbios durativos, por ejemplo “Carolina **vivió** 7 años en Bucaramanga”, o incluyendo formas iterativas por ejemplo “la compañía intento terminar la huelga una y otra vez, pero sin éxito”.

Pueden usarse verbos que se refieren a sucesos que suceden una vez, en un corto espacio de tiempo y no vuelven a ocurrir: como “salto”, “decidió”, o “se casaron”, verbos que pueden hacerse durativos o iterativos por medio de recursos externos como formas verbales continuas, como “estaba saltando”, modales “continuó saltando”, repetitivos “saltaba y saltaba”, etc. Por otra parte, hay una clase de verbos intrínsecamente durativos como “esperaba”, “consideraba”, “paseaba”. Que se refieren a un espacio de tiempo que sólo puede limitarse con adverbios temporales como “durante una hora”, “desde el martes”, etc.

Puede haber ejemplos de resumen donde el autor combina en un solo parlamento lo que se haya dicho en varias charlas separadas, o hacer pasar muchos hechos que duran bastante tiempo pronunciando un mínimo de palabras.

El medio más usado para resumir en la ficción contemporánea es el de dejar que lo hagan los personajes, bien mentalmente, bien externamente en diálogos.

Elipsis: en la elipsis el discurso se detiene, y el tiempo continúa pasando en la historia, ej. “eran las dos y quince, hablamos de una cosa y de otra y luego lo dejé para venirme a la oficina a las cinco en punto estaba en el hotel descansando” hay un vacío de tres o cuatro horas de discurso, en el que suponemos que el personaje hizo algo y luego se dirigió al hotel.

Cuando hay un segmento de la historia que "se salta", que no se cuenta, que no aparece en el relato (porque no es relevante o porque se desea producir algún efecto de suspenso o de intriga en el lector), se presenta una ELIPSIS. Las elipsis pueden ser explícitas (introducidas por marcadores temporales como "*dos años más tarde*", "*unos días después*", etc.) o implícitas (no están marcadas en el texto pero el lector las infiere por alguna laguna cronológica).

La elipsis es muy antigua, pero es característica de las narraciones modernas. Quizá por que buscan compensar el hecho de que las escenas intermedias, aunque cubran periodos del tiempo de la historia más y más cortos, sean cada vez más detalladas. El efecto global es de una creciente discontinuidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia.

Se puede identificar la elipsis con el “corte” entre los planos del cine, la transición entre dos planos unidos por un simple vínculo, dando la impresión durante la proyección de que el primer plano es desplazado de repente e instantáneamente por el segundo. Pero no confundamos los términos, la elipsis se refiere a una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso. El “corte”, es la manifestación de la elipsis como un proceso en un medio específico, una realización paralela a un espacio en blanco o asteriscos en la página impresa.

Más exactamente un “corte” *puede* implicar elipsis, pero puede representar simplemente un cambio en el espacio, es decir, conecta dos acciones que son totalmente o virtualmente continuas.

Escena: es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual. Los dos componentes usuales son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración corta, que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse.

Los diálogos entre personajes, en vez de detener el relato o hacerlo avanzar, causan la sensación de igualdad entre el tiempo de la historia y de la narración. Es una idea convencional porque nunca se logra la velocidad de las palabras pronunciadas ni los silencios de la conversación, pero en el caso de diálogos, a la duración se la denomina escena DE SIMULTANEIDAD.

En los casos siguientes el tiempo del discurso es más lento que el tiempo de la historia.

Alargamiento: aquí el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. Las palabras pueden ser repetidas o parafraseadas y ciertos sucesos pueden ser contados muchas veces. Por ejemplo el relato de un suceso es repetido una y otra vez por el discurso, pero éste solo se dio una sola vez.

En el alargamiento, la expresión verbal puede durar más que los sucesos mismos, el caso de los sucesos mentales es especialmente el más usual, en el cual lleva más tiempo decir lo que pensamos que pensarlo, y aun lleva más escribirlo, Por ejemplo una fantasía de miles de palabras descrito una fracción de segundos de conciencia. Así que, en cierto sentido, el discurso verbal siempre es más lento cuando comunica lo que ha acontecido en la mente de un personaje, en especial las percepciones e ideas repentinas.

Pausa descriptiva: el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos, para describir un lugar o retratar a un personaje, la narración se detiene, "no pasa nada" hasta que se completa la descripción. Pero ésta no es la única forma de describir ya que pueden intercalarse cualidades de los seres y objetos sin detener la cadena de acontecimientos, pero la pausa descriptiva puede resultar útil como recurso expresivo, estético o como elemento potente en la construcción del suspenso.

Las narraciones modernas suelen evitar las pausas de descripción pura y simple, y prefieren una modalidad dramática. Dando por ejemplo todos los detalles que sean posibles de la superficie del mundo ficticio, poniendo las palabras en el narrador o en los personajes, que propicien una conversación, una interacción entre personajes con el expreso propósito de describir algo, liberando al narrador de esa tarea.

El efecto de la descripción pura parece que sólo ocurre cuando la historia "se para", El tiempo de la historia se detiene, mientras que el discurso continúa. Es decir la historia se queda en un suceso en particular mientras que el narrador continúa con el discurso.

Frecuencia

Es la tercera relación posible entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Genette distingue entre:

1) Frecuencia singulativa: cuando se cuenta una vez lo que sucedió una vez, es decir, una historia en un discurso (1H 1D), una representación discursiva de único momento de la historia, como en "ayer me acosté temprano"

2) Frecuencia singulativa múltiple: Contar varias veces lo que sucedió varias veces porque se cree importante la repetición del hecho, o porque se quiere provocar un efecto en el lector, contar N historias en N discursos (nH nD) es decir varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia como en “el lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano, el jueves me acosté temprano” etc.

3) Frecuencia repetitiva: Cuando se narra un hecho reiteradamente a lo largo del texto. Si se cuenta más de una vez lo que pasó sólo una vez, es decir contar la misma historia con muchos discursos (1H nD), varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como “ayer me acorté temprano; ayer me acorté temprano; ayer me acorté temprano”, etc.

4) frecuencia iterativa: contar con el mismo discurso muchas historias (nH 1D), piénsese en las mil y una noches, una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en “todos los días de la semana me acosté temprano”.

En cuanto a las tres primeras categorías. La forma singulativa es, por su puesto, básica y quizás obligatoria, por lo menos en las narraciones tradicionales. Las categorías segunda y tercera de Genette ocurren bastante raramente, para efectos especiales. Por ejemplo, en el caso de una exhaustiva repetición de sucesos

La cuarta categoría de Genette, las formas iterativas pueden ser comunicados por preposiciones como “durante”, por nombres que expresan periodos de tiempo y, en particular, por formas iterativas especiales como “solía”, o “continuo”. Por ejemplo “Durante los tres o cuatro años siguientes, un vehículo extraño y original *pudo haber sido observado* andando por los caminos, conducido de un modo extraño y original”

3.2.2. Modo o Focalización. La categoría gramatical del tiempo se aplica con evidencia a la continuidad del discurso narrativo, la del modo puede parecer aquí carente de pertinencia ya que la función del relato es simplemente la de contar una historia, por tanto, de referir hechos reales o ficticios, su modo único o al menos, es el indicativo característico por lo que nada más hay que decir sobre ese asunto.

Sin embargo, todo lo que se quiera expresar en un relato se hace mediante variaciones modales, es decir, las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar los diferentes puntos de vista o focalizaciones desde los que se considera la existencia o la acción, por lo que la información narrativa tiene sus grados, el relato puede aportar

al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, mantenerse a mayor o menor distancia de lo que cuenta, puede también graduar la información que ofrece, según las capacidades de conocimiento del participante en la historia ya sea un personaje o un grupo de personajes, cuya visión o focalización adoptará y respecto a la historia la perspectiva. Distancia y perspectiva son las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo.

La focalización y su relación con la voz narrativa

Para entender el concepto de voz del narrador, inclusive en el caso de que no esté presente o lo esté mínimamente, debemos primero distinguirlo de la “focalización”, término al que se le puede atribuir al menos tres significados:

- a) Perceptivo: relacionado con las coordenadas de espacio y tiempo.
- b) Psicológico: relacionado con lo subjetivo y cognoscitivo.
- c) Ideológico: mayor o menor intención de imponer ideas.

Suele el texto narrativo presentar de manera fija o variable varias clases o tipos de focalizaciones según la relación que pudieran tener con la historia: puede presentarse la *focalización externa* o *focalización interna* según se involucre o no en lo contado. A su vez, cada una de ellas puede focalizar desde adentro o desde afuera según cuente lo meramente externo o logre inmiscuirse en la interioridad del personaje.

Los textos pueden implicar uno o cualquier combinación de estos sentidos, puede expresar solamente las percepciones del autor, pero puede también implicar su concepción o intereses prácticos, más aun cuando hay la presencia de personaje y narrador, cada uno puede manifestar uno o más tipos de focalización. Un personaje puede percibir literalmente cierto objeto o suceso y puede estar presentado en cuanto a su conceptualización o se puede hacer referencia a su interés en él, aun cuando no sea consciente de ese interés.

De ahí la diferencia fundamental entre *focalización* y *la voz narrativa*, la primera es el lugar físico o la situación, o el mayor o menor grado de subjetividad, o imposición ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al habla o a los otros medios explícitos por medio de los cuales se comunican los sucesos y los existentes al público. La focalización no es la expresión, sólo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión por tanto no tienen que coincidir en la misma persona.

Los sucesos y existentes pueden ser percibidos por el narrador y relatados por él en su misma primera persona por decir algo “Sentí que me caía por la pendiente”, o “Vi cómo Juan se caía por la pendiente” en el primer caso, el narrador es

protagonista, en el segundo es testigo. O la focalización puede asignarse a un personaje que no es el narrador, entonces la otra voz que narra puede dejarse oír o no, por ejemplo, “María pobrecita, vio cómo Juan se caía por la pendiente” frente a “María vio cómo Juan se caía por la pendiente”, o el suceso puede presentarse de modo que no esté claro quién lo percibió, si es que alguien lo percibió o tal percepción no es importante, así “Juan se cayó por la pendiente”.

Es como una visión de cámara, da nombre a una convención (una ilusión de mostrar) que supone que los sucesos simplemente ocurrieron en presencia de un testigo neutral. Llamar a esta transmisión narrativa limitada de tercera persona está mal porque sólo especifica la focalización, no la voz narrativa. Es necesario distinguir entre focalización limitada de tercera persona expresada por un narrador no representado, punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador representado y así sucesivamente.

La focalización de percepción, concepción e interés son muy independientes de la manera en que son expresados. Cuando hablamos de expresión, pasamos de la focalización, que es sólo una perspectiva o posición, al campo de la voz narrativa, el medio por el que se comunican la percepción, la concepción y todo lo demás. Así que la focalización está en la historia (cuando es el del personaje), pero la voz siempre está fuera, en el discurso.

Puede darse a conocer la focalización de un narrador con la voz del narrador. Las percepciones de los personajes no necesitan ser articuladas, o puede haber la focalización del personaje y también la palabra, pero no ser el narrador, cuando no cuenta nada al narratario, ni siquiera habla consigo mismo, la convención dice que está percibiendo directamente, no hay narrador.

En algunos casos el personaje percibe y sus sentidos se dirigen hacia fuera al mundo de la historia. Pero cuando se relata esa percepción se presupone necesariamente otro acto de observación con una focalización independiente, es decir, el narrador, que ha mirado dentro de la mente del personaje y relata lo que ésta contiene desde su propia focalización. Lo que el narrador relata desde su perspectiva está casi siempre fuera de la historia (heterodiegético como diría Genette), aunque sólo sea retrospectivo, es decir, distante temporalmente.

Generalmente está recordando su propia percepción anterior como personaje. Pero ese recuerdo es una concepción, ya no es una percepción. El narrador totalmente externo presenta una visión aún más puramente conceptual. Nunca estuvo en el mundo de la obra, el tiempo del discurso no es una extensión posterior del tiempo de la historia. No percibió en el mismo sentido directo o diegético que lo hizo cualquier personaje. Literalmente hablando, no puede haber visto nada en ese otro mundo.

Por tanto el uso de términos como “visión” y “ver” puede ser peligrosamente metafórico. “Vemos” las cuestiones con respecto a cierta predisposición cultural o psicológica; aunque es verdad que ideas preconcebidas de varias clases afectan también nuestra visión estrictamente fisiológica (la gente puede no ver lo que está literalmente frente a sus ojos porque tiene importantes razones personales para no hacerlo), sigue habiendo una deferencia fundamental entre las percepciones y las concepciones. Además, la elaboración de conceptos sobre la historia que hace un narrador es de segundo orden o heterodiegética en contraste con la elaboración de conceptos de primer orden que hace un personaje dentro de la historia.

Estas distinciones se ven mucho más claras cuando las dos se enfrentan, cuando el narrador está funcionando con una serie de actitudes claramente diferentes a las del personaje. Entonces el punto de vista conceptual del narrador excepto cuando no es fidedigno tiende a dominar el del personaje, a pesar de que este último mantiene el centro de interés y de la conciencia.

La focalización que expresa los intereses o sea la parte ideológica de alguien está aún más radicalmente distanciado puesto que no hay siquiera una observación figurativa. El sujeto puede ser totalmente inconsciente de que los sucesos obran a favor o en contra de sus intereses. La identificación de la focalización ideológica puede seguir a la especificación clara de focalizaciones perceptivas y psicológicas del personaje. Una vez que estén establecidos, continuamos identificándonos con sus ideologías por un proceso de inercia, aun en el caso de que no sea consciente de algo.

El acceso a la conciencia de un personaje es la entrada normal a su focalización, el medio usual y más rápido por el que llegamos a identificarnos con él, conocer sus pensamientos asegura una conexión íntima. Los pensamientos son verdaderos, excepto en los casos en que se engaña así mismo deliberadamente. El personaje, al contrario del narrador, sólo puede ser no fidedigno para sí mismo.

Al mismo tiempo, la focalización ideológica puede ser establecida de manera independiente. La focalización puede residir en un personaje que está siendo seguido en cierto miedo, aun cuando no haya referencia alguna a sus pensamientos., por ejemplo, Si Juan y Pedro están en la primera escena, Juan y María en la segunda y Juan y José en la tercera, nos identificamos con Juan simplemente porque es el que está continuamente en escena. Esto no tiene nada que ver con que estemos o no preocupados por él por motivos humanos o de otro tipo.

La noción de focalización ideológica no tiene mucho sentido si se aplica a un narrador externo. Su único interés es el de contar el relato. Otros tipos de ideologías sólo surgen si es o ha sido también un personaje. Entonces puede usar la misma narración como expiación, explicación, racionalización, condenación u otras. Hay cientos de razones para contar una historia, pero estas razones son las

del narrador, no las del autor implícito, que no tiene personalidad ni presencia y por lo tanto no tiene otra motivación que la puramente teórica de construir la narración misma. Los intereses creados del narrador pueden ser tan evidentes que llegamos a pensar que no es fidedigno.

Las distintas focalizaciones suelen combinarse, pero en casos importantes e interesantes, no lo hacen. En narraciones autobiográficas o primera persona, el protagonista como narrador relata las cosas desde focalización o punto de vista perceptivo, por ejemplo, cuando era más joven, su ideología suele madurar o no cambia, el narrador es más mayor y sabe más debido a sus experiencias, o puede exhibir sustancialmente los mismos rasgos que le caracterizaban anteriormente.

Cuando el narrador es una persona diferente del héroe, puede presentar su propia ideología en contraste con la cual juzgas las acciones de su héroe, bien explícitamente o encubiertamente y por inferencia. El narrador puede utilizar un punto de vista perceptivo que no puede corresponder a ningún personaje, por ejemplo cuando describe algo muy superficialmente, una escena en la que no aparece nadie, o algo de lo que el personaje no se dio cuenta.

4. CONCLUSIONES

La literatura suele clasificarse tradicionalmente en tres géneros: el lírico, el narrativo y el dramático, podemos decir que el primero es la poesía; el segundo, los cuentos, novelas, leyendas y demás narraciones; y el tercero, el teatro. Cada género tiene un origen, una evolución en épocas y civilizaciones diferentes y unas características distintivas. Trabajarlas, más que para clasificarlas, nos sirve para jugar con los parámetros de cada género y crear productos literarios que dialoguen con el mundo, haciéndonos sentir placer y libertad.

Sobre el género narrativo, que es el que nos ocupa, específicamente el cuento literario, conocimos muchos recursos muy cómodos y fáciles de utilizar para que el escritor enriquezca su habilidad escritora.

Cualquier análisis microtextual, analiza una narración, desde dos niveles. El primero representa la historia, a este nivel pertenecen los eventos, las acciones y los personajes, es decir, son los sucesos que se enlazan uno en el otro para formar con cierta lógica una historia, los sucesos narrativos tienen una lógica de conexión, pero además también una lógica de jerarquía, algunos son más importantes que otros. Los núcleos o cardinales son momentos narrativos de gran importancia que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos; no se pueden suprimir sin destruir la lógica de la narrativa. Las catálisis representan sucesos secundarios en la trama que pueden ser suprimidos sin que alteren la lógica de la trama, aunque su emisión empobrecerá las cualidades estéticas de la narración; suponen necesariamente la existencia de los núcleos, dependen en cierta manera de ellos y tienen la función de rellenar y completar la información de los mismos núcleos. Este nivel responde a la pregunta ¿qué pasa?, qué sucede en la historia para hacerla interesante o no.

En el segundo nivel se formula la pregunta ¿cómo se narra?, y se estudian los medios a través de los cuales se comunica el contenido. A este nivel pertenece el discurso, que posee dos subplanos que son el de la **narración**, es decir quién o quienes cuentan la historia y qué discursos emplean para hacerlo (tipos de narradores y narratarios, planos narrativos posibles, modos de discursos según la interacción con el discurso ajeno), y el **relato**, tiempo (orden, duración y frecuencia) y la focalización (quién ve la historia o desde dónde, tipos de focalización, externa, interna, variable, fija, desde adentro, desde afuera, etc.)

A partir de los objetivos propuestos se elaboro un material de técnicas narrativas para construir cuentos literarios actuales, adecuado a personas que por afición a la escritura, desean contar con más herramientas que les permita elaborar cuentos con ciertas nociones básicas del cuento, expresarse con corrección, pulir su estilo y tenga mayores posibilidades de éxito en sus intenciones textuales.

Resulta fundamental al momento de facilitar este material al interesado el respeto y la recurrencia a los saberes e intereses previos del mismo, su conocimiento del tema y sus afectos para así acceder al próximo peldaño en el proceso de la adquisición, de la mejor manera posible, ya que el trabajo con temas que sean de interés para el estudiante, y el hecho de ayudarlos a desarrollar destrezas para asegurar sus posibilidades de escritura, acentuará las posibilidades de comprensión y expresión, de igual manera, el conocimiento de herramientas conducirá al enriquecimiento de las competencias comunicativas:

Competencia discursiva: habilidad para combinar ideas, para elaborar textos que evidencien cohesión y coherencia entre el pensamiento, los mensajes comunicados y la expresión.

Competencia sociolingüística: posibilidad de usar o comprender emisiones en forma apropiada en diferentes contextos sociales. Incluye el conocimiento de la funcionalidad de la lengua y las convenciones de uso.

Competencia estratégica: habilidad para reconocer y usar las diversas estrategias comunicativas (compensatorias, metacognitivas, cognitivas, afectivas, interaccionales, sociales)

Competencia gramatical: grado de dominio del código lingüístico, que incluye léxico, gramática, pronunciación, ortografía, morfología.

Por otro lado, la lectura de este material puede ser una ayuda invaluable para el estudiante, aunque sólo representa una posibilidad; por tanto se deberá seguir en contacto con muchos textos si se desea continuar con estudios académicos o si aspira a una óptima inserción escritural.

Si se desea trabajar este material en el aula de clase se lo puede aplicar al grupo teniendo en cuenta que las estrategias de aprendizaje son procedimientos o mecanismos que el estudiante aplica, consciente o inconscientemente al mejoramiento del proceso con un determinado propósito.

El trabajo ha dejado un método claro que se puede aplicar en el aula para obtener mejores resultados en el proceso escritural, el método en mención permitirá:

- Incrementar la motivación, favoreciendo el compromiso del participante.
- Promover el aprendizaje significativo
- Favorecer el contacto con situaciones de la realidad
- Favorecer la reflexión acerca de cómo aprender
- Promover el pensamiento crítico y reflexivo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1979. 406 p.
- BAL, Mieke. Teoría de la narrativa. Madrid: Cátedra, 1985. 164 p.
- BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989. 174 p.
- BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural del relato en el vol.col. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Ediciones Niebla, 1976. 286 p.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. Palabras transparentes. Madrid: Cátedra, 1992. 82 p.
- BREMOND, Claude. El mensaje narrativo en la semiología, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección Comunicaciones, 1970. 162 p.
- _____. La lógica de los posibles narrativos, en el vol.col. Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Ediciones Niebla, 1976. 286 p.
- CORTÁZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento" en Casa de las Américas. La Habana: 15/16, 1963. 114 p.
- CORTÁZAR, Julio. Ultimo round. México: Siglo XXI, 1969. 167 p.
- CASSANY, Daniel. Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1989. 194 p.
- COHN, Dorrit "Técnicas de la presentación de la conciencia" en Transparent minds. Princeton UP, 1978, traducido al español por Enrique Turpin y publicado en Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. (Enric Solla editor). Barcelona: Crítica, 1996. 558 p.
- CUESTA ABAD, José Manuel. Teorías literarias del siglo XX. Madrid: Akal, 2005. 986 p.
- CHATMAN, Seymour. Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus Humanidades. 1990 p 289.
- DOLEZEL, L. "Mimesis y mundos posibles" en Teorías de la ficción literaria. Madrid: Arco Libros, 1997. 90 p.
- ECO, Humberto. Lector in fabula. Barcelona: Lumen, 1983. 734 p.

GENETTE, Gerard. Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989. 338 p.

_____. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Barcelona: Taurus, 1989. 64 p.

GREIMAS, A.J. En torno al sentido. Madrid: Fragua, 1973. 274 p.

_____. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1976. 146 p.

_____. La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Barcelona: Paidós, 1983. 201p.

MCHALE, Brian "Free indirect discourse: a survey of recent accounts". Traducido al español por Enrique Turpin en Enric Solla (editor) Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica, 1996. 558 p.

PACHECO, Carlos y Barrera, Luís (compiladores). Del Cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Avila, 1997. 409 p.

POE, Edgar Allan. Hawthorne. Madrid: Alianza Editorial, 1970. 280 p.

POE, Edgar Allan. "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento" en V.V.A.A. Del cuento y sus alrededores. Caracas: Monte Avila, 1997. 409 p.

POZUELO YVANCOS, José María. Teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1994. 294 p.

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Constitución Política de Colombia. Santafé de Bogotá: Impreandes, 1991. 140 p.

PROPP, Vladimir. Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y del estudio estructural y tipológico del cuento. Madrid: Editorial Fundamentos, séptima edición, 1987. 234 p.

QUIROGA, Horacio. Sobre Literatura. Montevideo: Arca, 1970. 418 p.

SARTRE, Jean Paúl. ¿Qué es la literatura? Fragmentos extraídos del capítulo ¿Por qué escribir? Sin más datos bibliográficos.

SEGRE, Cesare. Elementos de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985. 270 p.

V.V.A.A. Pragmática de la comunicación literaria. Madrid: Arco/Libros, 1986. 230p.
TALENS, Jenaro, CASTILLO José Romero y otros. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra, 1983. 215 p.

TESNIÉRE, Lucien. Elementos de sintaxis estructural. Paris: Klincksieck, 2ª edición, 1959. 114p

TOMACHEVSKI, Boris. "Poética" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI, 1980. 203 p.

ZAVALA, Lauro. El cuento mexicano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 397 p.

ZAVALA, Lauro. "La enseñanza de la narrativa" en revista Perfiles Educativos. México, N° 66, 1994. 172 p.